

КАМИЛЛА ПАЛЪЯ

ЛИЧИНЫ СЕКСУАЛЬНОСТИ



Что такое искусство? Как и почему творит художник? Критики по большей части не замечают или сознательно упускают из виду аморальность, агрессию, садизм, вуайеризм и порнографию великого искусства

CAMILLE PAGLIA • SEXUAL PERSONAE

АКАДЕМИЧЕСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

АКАДЕМИЧЕСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

CAMILLE PAGLIA

SEXUAL PERSONAE:
ART AND DECADENCE
FROM NEFERTITI
TO EMILY DICKINSON

YALE UNIVERSITY PRESS
1990

КАМИЛЛА ПАЛЛЯ

**ЛИЧИНЫ
СЕКСУАЛЬНОСТИ**

**У-ФАКТОРИЯ
ИЗДАТЕЛЬСТВО УРАЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЕКАТЕРИНБУРГ • 2006**

Серия «Академический бестселлер»
Составитель В. Харитонов

Перевод с английского
под общей редакцией С. Никитина

Художественное оформление и макет
К. Иванова, А. Касьяненко, К. Прокофьева

Палья К.

- П14 Личины сексуальности / Пер. с англ. / Общ. ред. и послесл. С. Никитина. — Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 880 с.: ил. (Серия «Академический бестселлер»).

ISBN 5-9709-0190-3 (У-Фактория)

ISBN 5-7525-1471-1 (Изд-во Урал. ун-та)

ББК 71

Была ли Эмили Дикинсон «де Садом в юбке»? Является ли «Давид» Донателло порнографией? В чем тайное сходство Байрона и Элвиса Пресли, Медузы Горгоны и Мадонны? В чем главная ошибка либерализма, феминизма и консерватизма в понимании человека?

В книге «Личины сексуальности» профессор гуманитарных наук Университета искусств Филадельфии Камилла Палья анализирует внутренние движущие силы эволюции европейской цивилизации с точки зрения вечной битвы мужского и женского, порядка и хаоса, цивилизации и язычества — от древнеегипетского искусства к Античности, от Возрождения к модерну. Национальный бестселлер среди академических изданий США, эта мощно и увлекательно написанная книга представляет интерес и для широкого круга читателей.

- © Yale University Press, 1990
- © С. Никитин, перевод на русский язык, 2006
- © К. Иванов, А. Касьяненко, К. Прокофьев, оформление и макет, 2006
- © ООО «Агентство прав «У-Фактория», издание на русском языке, 2006
- © Изд-во Уральского университета, издание на русском языке, 2006

ISBN 5-9709-0190-3 (У-Фактория)

ISBN 5-7525-1471-1 (Изд-во Урал. ун-та)

Моим бабушкам и моей тете

Винченце Колапьетро

Альфонсине Палье

Леноре Антонелли

Предисловие

«Личины сексуальности» стремятся выявить преемственность западной культуры — как сомнительно было ее единство после Первой мировой войны! Книга признает канонизированную западную традицию и отвергает модернистскую идею культуры, обернувшейся бессмысленными фрагментами. Я утверждаю, что иудео-христианство так и не победило язычество, до сих пор процветающее в искусстве, эротике, астрологии и поп-культуре.

Первый том «Личин сексуальности» рассматривает искусство античности, эпохи Возрождения и романтизма с конца XVIII столетия до 1900 года. Я показываю, как романтизм, едва возникнув, превращается в декаданс, и это превращение хорошо заметно в творчестве крупных авторов XIX века, даже у Эмили Дикинсон. Второй том обнаруживает, что все без исключения темы античного язычества воплощаются в кино, телевидении, спорте и рок-музыке. На протяжении всей книги я сочетаю методы, применяемые в литературоведении, истории искусств, психологии и религиоведении.

Что такое искусство? Как и почему творит художник? Академические критики по большей части не замечают или сознательно упускают из виду аморальность, агрессию, садизм, вандализм и порнографию великого искусства. Я заполняю пространство между художником и произведением искусства метафорами, разработанными под влиянием кембриджской

школы антропологии. Больше всего мне хотелось бы соединить Фрэзера с Фрейдом.

Что такое секс? Что такое природа? Я считаю секс и природу грубыми языческими силами. Подчеркнутое внимание к истинной стороне сексуальных стереотипов и биологической основе половых различий, вне всякого сомнения, вызовет споры. Я утверждаю и прославляю женские чары и древнюю тайну женщин. Я считаю, что мать — это та непреодолимая сила, которая обрекает мужчин пожизненно испытывать сексуальную тревогу и от которой у них остается одно спасение — бегство в рационализм и физическое развитие.

Я показываю, сколь многое в западной жизни, искусстве и мышлении значит личность, ее-то и стремится, исследуя разные типы личин («масок»), обнаружить моя книга. Выбор заглавия продиктован жестоким и призрачным шедевром Ингмара Бергмана «Персона» (1966). Мой метод — своего рода сенсуализм: я пытаюсь наполнить интеллектом эмоции и вызвать широкий спектр эмоций у читателя. Я хочу показать значение простых повседневных вещей — кошек, булочных, мостов, случайных встреч — и тем самым вывести критику и интерпретирование на волю из аудиторий и библиотек.

Благодарности

Исключительно мощным источником воодушевления и практической помощи на протяжении всего периода работы над книгой был для меня Хэролд Блум. Я очень благодарна ему за ту теплоту, с которой он встречал мои идеи.

Милтон Кесслер оказал сильнейшее влияние на формирование моей манеры читать и преподавать литературу. Я благодарна Джеффри Хартману, Ричарду Элману, Барбаре Хернштейн Смит, Ричарду Тристману и Элвину Фейнману, поддержавшим меня с самого начала работы над книгой.

Постоянную духовную и материальную поддержку всем моим начинаниям оказывали мои родители, Паскуале и Лидия Палья. Я благодарна моей большой семье: Альберту и Анжелине Мастроджиакомо, Бруно и Джейн Колапьетро, сестре Рите Мастроджиакомо, Ванде Худак, Рико и Дженни ди Пьетро и Нуме Помпилию.

Мои друзья Роберт Л. Касерио, Брюс Бендерсон, Хейди Джон Шмидт, Джеймс Фессенден и Ке́нт Кристенсен героически жертвовали своим временем ради того, чтобы дать полезные советы по рукописи моей книги. Мои друзья Элен Вермейчак, Элизабет Девис, Стивен Фелд, Энн Джеймисон, Кристен Липпинкот и Лиза Чедекель благородно подпитывали меня своей энергией на протяжении длительной работы над ней.

Мне также хотелось бы поблагодарить Рональда Р. Макдональда, Джона Де Витта, Кармелию Метош, Кристофера Джекобсона, Грегори Вермейчака, Рашель Визнер, Маргарет В. Фергюсон, Р. Д. Скиллингса, Жаннет Ле Блан, Женни Блум, Стивена Джеррата, Линду Феррис, Роберта А. Гольдштейна, Кэрол Леер, Кэмми Сейнса, Франсес Фанелли и Сару С. Фот.

Я благодарна Элен Грэм, редактору-спонсору, и Джудит Калверт, редактору рукописи, за их профессиональный вклад в мою книгу. Финансовая поддержка, необходимая для завершения работы, была получена от Fels Facilities Fund колледжа Бенningтон, грантов колледжа исполнительских видов искусств Филадельфии, поддерживающих кафедральные исследовательские проекты, и грантов для завершения проекта, предоставляемых президентом университета искусств. Первоначальные варианты первой, шестой и двадцать первой глав публиковались в «Western Humanities Review», «English Literary Renaissance» и «Raritan».

Секс и насилие,
или
Природа и искусство

В начале была природа. Природа, основа и главный противник наших идей Бога, остается важнейшей нравственной проблемой. Совершенно невозможно понять секс и гендер, не выяснив своего отношения к природе. Секс подчинен природе. Секс человека естествен.

Общество — искусственная конструкция, защищающая человека от силы природы. Не будь общества, буря носила бы нас по варварскому морю природы. Общество — система наследуемых культурных форм, избавляющих от унижительной покорности по отношению к природе. Мы можем изменять эти формы, сразу или постепенно, но никакое общественное преобразование не изменит природу. Люди не избранники природы. Мы лишь один из многочисленных видов живых существ, на которых природа, не церемонясь, пробует свои силы. Повестка дня определена природой, и мы можем лишь смутно догадываться, о чем идет речь.

Жизнь человека начинается с бегства и страха. Стремясь усыпить карающие стихии, религия, возникшая из ритуалов искупления, заговаривает их. По сей день считанные общества способны выживать там, где все живое сковано льдом или выжжено палящим зноем. Цивилизованный человек скрывает от самого себя

степень своей зависимости от природы. Величие культуры, утешение религии отвлекают его и внушают веру. Но стоит природе слегка шевельнуться — и все создания человека обращаются в прах. Пожар, потоп, смерч, ураган, извержение вулкана, землетрясение — все, что угодно, в самое неподходящее время. Стихия не выбирает между плохим и хорошим. Цивилизованная жизнь требует иллюзии. Идея крайней благожелательности природы и Бога — один из мощнейших механизмов выживания человека. Без нее культура обернулась бы страхом и отчаянием.

Сексуальность и эротизм — причудливая точка пересечения природы и культуры. Феминистки чрезмерно упрощают проблему пола, сводя ее к общественным условностям: исправьте общество, искорените сексуальное неравенство, четко разграничьте половые роли — и счастье и гармония воцарятся на земле. В этом феминизм, подобно всем либеральным движениям двух последних столетий, следует Руссо. «Общественный договор» (1762) начинается словами: «Человек рождается свободным, но повсюду он в оковах»^{*}. Противопоставив кроткую романтическую природу испорченному обществу, Руссо стал родоначальником прогрессистского течения в культуре XIX века, считавшего преобразование общества средством построения земного рая. Катастрофы двух мировых войн разрушили эти радужные иллюзии. Но создавшее современный феминизм послевоенное поколение шестидесятников возродило руссоизм.

Руссо отвергает первородный грех, исполненное пессимизма христианское учение о нечистом от рождения, предрасположенном к злу человеке. Восходящая к Локку идея Руссо о врожденной доброте человека привела к возникновению представлений об общественной необходимости защищать окружающую среду (social environmentalism), ставших сегодня основой этики американских гуманитарных служб, уголовных кодексов, бихевиористской терапии. Такая этика считает причиной агрессии, насилия и преступности социальное неравенство: нищету, неблагополучную семью и т. п. Таким же образом и феминистки возлагают ответственность за изнасилования на порнографию и, самодовольно замкнувшись в рамках собственной аргументации, толкуют проявления садизма как ответную реакцию все на ту же порнографию. Но изнасилова-

* Перевод А. Д. Хаятина и В. С. Алексеева-Попова цит. по: Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. М., 1998. С. 198. — Здесь и далее примечания переводчика, кроме особо оговоренных.

ние и садизм существовали всегда и в определенные эпохи проявлялись во всех культурах.

Моя книга встает на сторону де Сада, самого неизвестного из великих писателей западной культуры. Творчество де Сада — всесторонняя сатирическая критика Руссо, созданная через десять лет после провала Французской революции, первого руссоистского эксперимента, завершившегося не политическим раем, но адом Царства Террора. Де Сад следует Гоббсу, а не Локку. Агрессия естественна; ее-то Ницше и назовет волей-к-власти. Де Сад считал, что вернуться назад, к природе (романтический императив, до сих пор пронизывающий всю нашу культуру: от консультаций сексологов до рекламы кукурузных хлопьев), — значит отдаться во власть насилию и похоти. Я с ним согласна. Общество — не преступник, но сила, удерживающая от преступления. Слабеет общественный контроль — и прорывается врожденная жестокость человека. Насильника порождают не дурные социальные влияния, но недостаток социального регулирования. Стремясь удалить властные отношения из секса, феминистки идут против природы. Секс есть *власть*. Идентичность — власть. В западной культуре бескорыстных отношений не существует. Все убивали, чтобы выжить. Всеобщий природный закон созидания через разрушение в сфере духа действует точно так же, как и в материальном мире. Последователь Ницше Фрейд считал идентичность конфликтом. Каждое поколение распаивает могилы своих предков.

Современный либерализм страдает неразрешимыми противоречиями. Он превозносит индивидуализм и свободу, а радикальное его крыло отвергает общественный порядок как чистой воды насилие. С другой стороны, он ожидает, что правительство обеспечит всех материально, но сделать это возможно, только расширяя полномочия власти и раздувая бюрократический аппарат. Другими словами, либерализм считает правительство отцом-тираном, но требует, чтобы оно вело себя как мать-кормилица. Феминизм унаследовал эти противоречия. Он считает любую иерархию репрессивной общественной выдумкой; все дурное в женщине — выдумка мужчин, призванная поставить женщину на место. Феминизм вышел за пределы собственной миссии добиться политического равенства для женщин и закончил отрицанием случайности, иными словами, отрицанием ограниченности человека природой или судьбой.

Сексуальная свобода, сексуальное освобождение. Обман наших дней. Мы — иерархические животные. Уничтожьте одну

иерархию, и другая, быть может еще хуже первой, займет ее место. Есть природные иерархии и общественные иерархии. В природе законом становится грубая сила, выживание самого приспособленного. В обществе слабые защищены. Общество — наша хрупкая защита от природы. Когда престиж государства и религии низок, люди свободны, но они обнаруживают, что свобода невыносима, и ищут новые способы порабощения: наркотики или депрессию. Я полагаю, что сразу вслед за стремлением к сексуальной свободе и достижением сексуальной свободы наступает черед садомазохизма. Романтизм всегда перерастает в декаданс. Природа — суровый учитель. Между накопательней и молотом природы индивидуальность не в состоянии уцелеть. Силы земли, воздуха, воды и огня уничтожили бы совершенную свободу.

Секс гораздо более мрачен, чем кажется феминизму. Бихевиористская сексуальная терапия полагает, что возможен невинный секс. Но о какой бы культуре мы ни говорили, секс всегда окружен табу. Секс — это сфера, где встречаются человек и природа, где нравственность и добрые намерения поддаются первобытным побуждениям. Я называю это точкой пересечения (intersection). Это пересечение — жуткий перекресток Гекаты, где все возвращается в ночь. Эротика — область, посещаемая духами. Она находится за гранью приличий, она и проклята и притягательна.

Моя книга показывает, насколько не соответствует нашим наилучшим пожеланиям культура. Соединение духа и тела человека — глубокая проблема, и ее не решить ни раскрепощенному сексу, ни борьбе за гражданские права женщин. Воплощение, ограничение сознания материей — вот самый настоящий вызов воображению. Столь же вызывающе выглядит и гендер, который мы не выбираем, но который налагает на нас природа. Наша телесность — мучение, наше тело — древо природы, и Блейк знал, что мы на нем распяты.

Секс демоничен. Этот термин, широко употребляющийся в исследованиях романтизма последних двадцати пяти лет, происходит от греческого слова *daimon* (поэтому я читаю «даймон»), обозначающего духовное существо низшего, чем боги Олимпа, ранга. Изгнанник Эдип становится демоном в Колоне. Позднее это слово стало обозначать хранящую человека тень. Христианство превратило даймоническое в демоническое. Греческие демоны не были злом — точнее, они были одновременно и добрыми и злыми, как сама природа, в которой они жили. Бессо-

знательное Фрейда — демоническая область. Днем мы общественные существа, но ночью мы нисходим в подвластный природе мир сновидений, где нет закона, кроме секса, жестокости и превращения. Демоническая ночь вторгается и в область дня. Вновь и вновь ночь вспыхивает в воображении, в эротике, подрывая стремления к добродетели и порядку, создавая жуткую ауру вокруг вещей и людей, открывающихся нам с точки зрения художника.

Из превосходной Фрейдовой теории «семейного романа» следует, что изобилие призраков — сама суть секса. У каждого из нас свое инцестуозное созвездие личин сексуальности, которые мы носим с детства до могилы и которые определяют, кого и как мы любим или ненавидим. Каждой встрече с другом или врагом, каждому столкновению с властью или подчинению ей присущи извращенные черты семейного романа. Любовь — театральная массовка, ведь, как заметил Хэролд Блум, «мы никогда не принимали (в сексуальном или ином плане) одного лишь человека, но весь ее или его семейный роман»¹. Нам почти ничего не известно о тайне нагрузки, о направленности либидо на определенных людей или объекты. Элемент свободной воли в сексе или эмоции крайне незначителен. Любой поэт знает, что влюбляемся мы иррационально.

Секс, как и искусство, нагружен символами. Семейный роман означает, что взрослый секс — всегда представление, ритуалистическое проигрывание исчезнувших реальностей. Совершенно гуманная эротика, по-видимому, невозможна. В каждом семейном романе где-нибудь да присутствуют враждебность и агрессия — смертоносные желания бессознательного. Дети — чудовища безудержного эгоцентризма и своеволия, ведь они возникают прямо из природы, словно враждебные напоминания о бессмертии. Мы всегда несем в себе такую демоническую волю. Большей частью люди скрывают ее при помощи усвоенных ими этических норм и встречаются с нею только в забываемых тотчас по пробуждении сновидениях. Воля-к-власти — свойство врожденное, но сексуальные сценарии семейного романа заучены наизусть. Из всех живых существ лишь у людей животные инстинкты серьезно осложнены сознанием. В западной культуре никогда не появится чисто физический, т. е. бесстремительный, сексуальный контакт. Любое влечение, любое прикосновение, любой оргазм — все имеет психическое отражение.

Поиск свободы в сексе обречен на неудачу. Сексом правят навязчивость и древняя Необходимость. Используемые в семейном

романе личины сексуальности смыкает приливная волна регрессии, движения вспять, к первобытной растворенности, которую Ференци отождествил с океаном. Оргазм — власть, капитуляция или прорыв. Природа не обращает внимания на идентичность человека. Вот почему, ощутив уничтожение демонического, многие мужчины после секса отворачиваются или сбегают. Западная любовь — замещение космических реалий. Это защитный механизм, рационализирующий неуправляемые и не поддающиеся управлению силы. И этот механизм, подобно первобытной религии, позволяет нам обуздать свой первичный страх.

Секс невозможно понять, потому что невозможно понять природу. Наука — метод логического анализа природных процессов. Она ослабляет страх человека перед космосом, показывая ему, что природные силы материальны, что их зачастую легко предсказать. Но наука берет только то, что предоставляет сама природа. Стоит природе пожелать, и она нарушит свои законы. Наука не в состоянии предотвратить ни единого удара грома. Западная наука — продукт аполлонического духа: она уповает на то, что, именуюя и классифицируя, холодный свет разума изгонит и победит древнюю ночь.

Имя и личность — часть западного стремления к форме. Запад настаивает на прямом и непосредственном тождестве объектов. Называть — значит знать; знать — значит контролировать. Я покажу, что величие западной культуры — следствие этой обманчивой уверенности. Дальневосточная культура никогда не боролась против природы. Ее принцип не противостояние, а податливость. Цель буддистской медитации — гармоническое соединение с реальностью. Физика XX века, завершив полный круг, возвращается к Гераклиту, постулируя, что вся материя пребывает в движении. Иными словами, нет вещей, только энергия. Но такое восприятие мира не может быть образно осмыслено, поскольку оно игнорирует интеллектуальные и моральные постулаты Запада.

Человек Запада познает мир визуально. Чувственные отношения — в центре нашей культуры, и им-то мы и обязаны колоссальным развитием искусства. Общаясь с природой, мы видим, отождествляем, называем, узнаем. Узнавание — наш оберег, наша защита от страха. Узнавание — ритуальное познание, неизменное воспроизведение. Мы говорим, что природа прекрасна. Но это эстетическое суждение, с которым далеко не все согласны, — еще одно защитное образование, прискорбно не

соответствующее окружающей нас целостности природы. Место пребывания всего прекрасного в природе — тонкая оболочка земного шара, на которой теснятся люди. Повредите эту оболочку — и демоническое безобразие природы извергнется наружу.

Наша увлеченность прелестным — это аполлоническая направленность. Листья и цветы, птицы и холмы — та мозаика, при помощи которой мы создаем карту всего нам известного. В своем взгляде на природу Запад не приемлет хтоническое, т. е. «земное» — глубинно-земное, а не поверхностно-земное. Джейн Харрисон использует этот термин для обозначения доолимпийской религии греков, и я применяю его взамен дискредитированного вульгарными шутками термина «дионисийское». Дионисийское — это не шутка. Это хтонические реалии, от которых бежит Аполлон, это слепая и сокрушительная подземная сила, долгое, медленное засасывание, мрак и топь. Это дегуманизирующая грубость биологии и геологии, дарвинистская избыточность и кровопролитие, грязь и гниение, и мы, стремясь сохранить аполлоническую целостность нашей личности, вынужденно преграждаем дионисийскому доступ в сознание. Западная наука и эстетика пытаются переработать этот ужас в вымышленную форму приятного.

Демонизм хтонической природы — грязный секрет Запада. Современные гуманисты сделали «трагическое чувство жизни» критерием зрелого разума. Они назвали главными предметами литературы неизбежность гибели человека и быстротечность жизни. И в этом я опять-таки усматриваю уклонение и даже некоторую сентиментальность. Трагическое чувство жизни — частичная реакция на опыт. Это результат типичного для Запада сопротивления природе и неприятия ее, соединенный с заблуждениями либерализма, идущего в своей романтической натурфилософии от руссоиста Вордсворта, а не от демонического Кольриджа.

Трагедия — сугубо западный литературный жанр. В Японии его не существовало до конца XIX столетия. Противопоставляющая себя природе западная воля драматизировала свою неудачу, считая ее универсальной, характерной для всего человечества, каковой она не была. Ирония истории литературы заключается в том, что трагедия родилась из культа Диониса. Поражение протагониста напоминает архаичное ритуальное убийство животных и даже — в более раннюю эпоху — людей. Не случайно трагедия, какой мы ее знаем, восходит к аполлоническому

V веку величия Афин, важнейшим произведением которого стала «Орестея» Эсхила, торжествующая поражение хтонических сил. Переходя от ритуала к мимесису, т. е. от действия к представлению, драма, модус дионисийства, обращается против Диониса. «Сострадание и страх»^{*} Аристотеля — несбывшееся обещание, мольба о лишенном ужаса видении.

Редкая греческая трагедия вполне соответствует своему гуманистическому толкованию. В греческих трагедиях остатки варварства неискоренимы. Мы увидим, что даже в V столетии сатирический ответ аполлонизированному театру дают декадентские пьесы Еврипида. Проблема точной оценки греческой трагедии связана не только с утратой трех четвертей оригинального свода произведений, но и с отсутствием хотя бы одной полностью сохранившейся сатировой драмы. То был непристойный комический бурлеск, завершавший классическую трилогию. В греческой трагедии последнее слово всегда оставалось за комедией. Современная литературная критика перенесла викторианскую и, как мне кажется, протестантскую суперсерьезность на языческую культуру, и такой подход до сих пор является основополагающим в преподавании гуманитарных дисциплин. Парадоксальным образом обращение к варварским хтоническим реалиям вызывает не уныние, а юмор. Отсюда странный смех де Сада, его остроумие посреди самых фантастических жестокостей. Ведь жизнь — комедия, а не трагедия. Комедия рождается в столкновении Аполлона и Диониса. Природа всегда корректирует наши помпезные идеалы.

Героини в трагедии — редкость. Трагедия — мужская парадигма подъема и разрушения, график, на котором драматическая и сексуальная кульминация неотчетливо аналогичны. Кульминация — еще одно западное изобретение. Традиционные восточные истории — это живописная линейная цепь событий. В них слабо ожидание или ощущение конца. Резкий вертикальный пик западного повествования, подобный позднему пику оркестровой музыки, представлен «Эдипом-царем» Софокла, максимальный момент напряжения которого Аристотель назвал *peripeteia*, переломом. Кульминация западной драмы вызвана агонем мужской воли. Через действие — к идентичности. Действие — это способ убежать от природы, но всякое

* Средства, при помощи которых, по мнению Аристотеля, в трагедии происходит катарсис. См.: Аристотель. Поэтика. 1449b27 // Аристотель. Соч. Т. 4. М., 1984. С. 651.

действие возвращается вспять к истокам, к чреву-могиле природы. Пытаясь убежать от матери, Эдип устремляется прямо в ее объятия. Западное повествование — некий детектив, процесс расследования. Но поскольку разгадка невыносима, каждое открытие влечет за собой новое вытеснение.

Главные героини трагедий — Медея и Федра Еврипида, Клеопатра и леди Макбет Шекспира, Федра Расина — искажают жанр своим разрушительным отношением к мужскому действию. Женщина в трагедии не так нравственна, как мужчина. Ее воля-к-власти обнажена. Ее действия находятся под сенью хтонического. Они — потайной ход, по которому в драму проникает иррациональное, они впускают варварскую силу, изгнанную из жанра с самого его возникновения. Западная трагедия — горнило испытания и очищения мужской воли. Ввести в нее женские персонажи сложно не только в силу мужских предрассудков, но и вследствие инстинктивных сексуальных направленностей. Женщина привносит в трагедию непреображенную жестокость, потому что женщина и есть та проблема, которую пытается решить этот жанр.

Трагедия представляет мужскую игру, изобретенную для того, чтобы вырвать победу у поражения. Дело не в порочном выборе, не в порочном действии и даже не в самой смерти, ведь она — всего лишь ситуация окончательного выбора. Самый серьезный вызов всем нашим надеждам и мечтам бросает беспорядочное биологическое поведение-по-привычке, совершающееся с нашим участием и помимо нас ежечасно изо дня в день. Сознание — жалкий пленник своей телесной оболочки, чьи волнения, циклы и сокровенные желания оно не может ни замедлить, ни ускорить. Это хтоническая драма, лишенная кульминации и представляющая собой бесконечное движение по кругу, цикл за циклом. Микрокосм зеркально отражает макрокосм. В красных клетках нашего тела свободная воля рождается мертвой, потому что в природе нет свободной воли. Выбор, сделанный не нами по заданной схеме, преподносится нам готовым как наш собственный.

Неприязнь трагедии к женщине происходит от неприязненного отношения природы к человеку. Для всей доисторической эпохи характерно отождествление женщины с природой. Общество зависимых от природы охотников или земледельцев почитало женское начало как имманентную сущность плодородия. По мере развития культуры ремесла и торговля обеспечивали накопление запасов, защищающих человека от капризов

погоды или неблагоприятной географии. Связанное с этим ослабление зависимости от природы ослабляло и важность женского начала.

После того как Запад отверг древний смысл женского начала, буддистские культуры еще долго хранили ему верность. Мужское и женское, китайские ян и инь, — уравновешенные и взаимопроникающие силы в человеке и природе, и этим силам подчиняется общество. Этот закон покорного принятия уходит корнями в Индию, страну неожиданных крайностей, где муссон за одну ночь может стереть с лица земли 50 000 человек. Феминность культа плодородия всегда амбивалентна. Индийская богиня природы Кали — творец и разрушитель, она раздает блага одними руками и убивает другими. Это владычица в ожерелье из черепов. Те американские феминистки, что призывают нас вернуться к великим богиням-матерям, «забывают» в своих интересах о моральной двусмысленности этих богинь. Но, желая воспользоваться оружием природы, мы можем легко обратить его против себя.

Западная культура с самого начала своей истории уклоняется от феминности. Последним значительным западным обществом, поклонявшимся женскому началу, был минойский Крит. Примечательно, что после падения ему уже не удалось восстановиться. Непосредственная причина его крушения — землетрясение, чума, вторжение — не важна. Показательно то, что культ женского начала не может стать залогом культурной силы или жизнеспособности. А выжила, преодолела обстоятельства и запечатлела свой образ мыслей в Европе микенская культура воинов, описание которой донес до нас Гомер. Мужская воля-власти: микенцы с юга и дорийцы с севера смешиваются в аполлонических Афинах, с чего и начинается греко-римская линия западной истории.

И аполлоническая, и иудео-христианская традиции трансцендентальны. Иначе говоря, они стремятся преодолеть, или трансцендировать, природу. Победив свою противоположность в греческой культуре, дионисийскую стихию, о которой я еще поговорю подробно, высокая классика стала триумфом аполлонического. Иудаизм, породивший христианство, — самый энергичный протест против природы. Ветхий Завет утверждает, что Бог Отец создал природу, что предметные и половые отличия вторичны по отношению к Его маскулинности. Иудео-христианство, подобно почитанию олимпийских богов в Греции, — это культ неба. Это более высокая стадия истории рели-

гии, которая повсюду зарождается с культа земли, с почитания плодородной природы.

Переход от культа земли к культу неба оттесняет женщину в низшую сферу. Ее таинственные производящие силы и сходство округлостей ее груди, живота и бедер с очертаниями земли делали ее самым центром древнего символизма. Она была моделью Великой матери, чьи изображения повсеместно сопровождали рождение религии. Но культы матери не были связаны с общественной свободой женщины. Как раз наоборот, и я еще покажу, обсуждая Голливуд в одном из разделов этой книги, что культовые объекты оказываются заложниками своей символической инфляции. Каждый тотем живет в окружении табу.

Женщина была идолом магии чрева. Представлялось, что она тучнеет и рождает, следуя своему собственному закону. От начала времен женщина казалась таинственным существом. Почитая, мужчина боялся ее. Она — то темное чрево, что вытолкнуло его из себя и готово вновь поглотить. Объединенные стремлением защититься от феминной природы, мужчины изобрели культуру. Культ неба был самым мудрым шагом этого процесса, ибо соответствующий ему перенос места творения с земли на небо стал переходом от магии чрева к магии рассудка. Эта спасительная магия рассудка привела к потрясающему триумфу мужской цивилизации, возвышающей вместе с собой и женщину. Сам язык и логика, используемые современниками для нападок на патриархальную культуру, изобретены мужчинами.

И вот оба пола оказываются вовлеченными в комедию исторического долга. Мужчина, отвергнув свой долг перед физической матерью, создал гетерокосм, иную, дающую ему иллюзию свободы реальность. Готовая поначалу принять защиту мужчины, но затем возжелавшая завоевать свою собственную иллюзорную свободу, женщина вторгается в мужские системы и, присваивая их, погашает свой долг перед ним. Следуя магии рассудка, она приходит к отрицанию самого существования проблемы секса и природы. Она переняла страх влияния.

Отождествление женщины с природой — самый трудный и спорный пункт этого исторического доказательства. Было ли оно истинным когда-либо? Истинно ли оно по-прежнему? Большинство читательниц-феминисток со мной не согласятся, но я полагаю, что это отождествление — реальность, не миф. Все жанры философии, науки, высокого искусства, атлетизма

и политики изобретены мужчинами. Но по прометееву закону борьбы и победы женщина имеет право завладеть желаемым и соперничать с мужчиной на равных. И все же существует предел ее изменениям и изменениям отношения к ней мужчины. Каждый человек вынужден бороться с природой. Но на плечи одного пола природа возлагает куда более тяжелое бремя. К счастью, это обстоятельство не препятствует успехам женщины, т. е. ее деятельности в социальном пространстве, созданном мужчинами. Но оно неизбежно ограничивает эротику, т. е. вообразимую жизнь в сексуальном пространстве, которое может частично совпадать с социальным пространством, но не тождественно ему.

Природные циклы — женские циклы. Биологическая феминность — следствие циклических ритмов, исходящих из одной точки и в нее же возвращающихся. Центральное положение женщины придает ей специфическую для идентичности устойчивость. Ей не нужно становиться, ей достаточно — быть. Ее центральное положение является для мужчины серьезным препятствием в его стремлении к идентичности. Он вынужден преображаться в независимое, т. е. свободное от нее, существо. Если ему это не удастся, он просто вновь вернется в нее. Воссоединение с матерью — терзающий воображение призыв сирен. Некогда оно было благословенным, отныне это борьба. Туманные воспоминания о дородовой жизни, предшествовавшей болезненному отделению, могут стать источником идиллических фантазий о потерянном золотом веке. Западная идея истории как поступательного движения в будущее, прогрессивного или провиденциального, достигающего кульминации в откровении второго пришествия, — мужская формула. Я полагаю, ни одна женщина не могла бы высказать подобную идею, поскольку в ней заключена стратегия ухода от циклической природы самой женщины, попасть в которую боится мужчина. Эволюционная, или апокалиптическая, история — перечень мужских желаний со счастливым завершением, с фаллической кульминацией.

Женщина не мечтает о трансцендентальном или историческом бегстве от естественного цикла, поскольку она и есть этот цикл. Ее сексуальная зрелость означает слияние с луной, приливы и отливы в соответствии с фазами луны. Луна, месяц, менструации (moon, month, menses): одно слово, один мир. Античность знала о связи женщины с природным календарем, о ее неизбежном предназначении. Греческий образец свободной

воли, трагический *hybris*^{*}, — мужская драма, поскольку женщину никогда не прельщал (вплоть до недавнего времени) мираж свободной воли. Она знает, что свободной воли не существует, поскольку она не свободна. У нее нет права выбирать свое предназначение. Желает она материнства или нет, природа вовлекает ее в грубый, неизменный ритм закона репродукции. Менструальный цикл — будильник, и его не отключить, пока того не захочет природа.

Женский аппарат воспроизводства намного сложнее мужского и гораздо хуже изучен. Все, что угодно, может пойти не так и вызвать сбой в нормально идущем процессе. Западная женщина борется со своим собственным телом: ведь ее биологическая нормальность — страдание, а здоровье — болезнь. Утверждают, что дисменорея — болезнь цивилизации, поскольку женщины племенных культур сталкиваются с менструальными проблемами крайне редко. Но в племенных культурах женщины обладают расширенной или коллективной идентичностью; племенная религия прославляет природу и подчиняется ей. Именно в развитом западном обществе, пытающемся преодолеть или улучшить природу и придерживающемся модели индивидуализма и самореализации, отчетливо видно истинное положение женщины. Чем больше женщина стремится к личной идентичности и независимости, чем сильнее она развивает свое воображение, тем неистовее будет ее борьба с природой — т. е. с неизменными физическими законами ее собственного тела. И тем сильнее природа накажет ее: и не надейся быть свободной — ведь твое тело тебе не принадлежит.

Женское тело — хтоническая машина, безразличная к обитающему в ней духу. С точки зрения органики у женского тела одна задача — беременность, и на предотвращение ее может уйти вся жизнь. Природе интересны только виды, а вовсе не индивиды: унижительные особенности этого биологического факта самым прямым образом выражены в женщинах; именно поэтому их реализм и мудрость намного превосходят реализм и мудрость мужчин. Тело женщины — океан, его приливы и отливы вызваны притяжением луны. Пассивные жировые ткани ее тела то переполнены влагой, то вдруг их осушает гормональный отлив. Накопление жидкости — характерный для нас, млекопитающих, возврат в мир растений. Беременность выявляет детерминистский характер сексуальности женщин. Тело

* Гордость, высокомерие (греч.). — Ред.

и индивидуальность каждой беременной женщины охвачены неуправляемой хтонической силой. Желанная беременность — счастливая жертва. Но нежелательная беременность в результате изнасилования или неосторожности — это ужас. Несчастным женщинам открывается непосредственно само темное сердце природы. Ведь зародыш — доброкачественная опухоль, вампир, живущий за счет материнского организма. Так называемое чудо рождения в том и состоит, что природа поступает по-своему.

Каждый месяц для женщины — новое поражение воли. Некогда менструацию называли «проклятием» (*curse*), подразумевая грехопадение Евы и изгнание из Эдема, обрекшее женщин на мучительные роды. Подавляющее большинство культур древности окружало менструирующих женщин ритуальными табу. И поныне ортодоксальные иудейки очищаются от менструальной «нечистой» крови в ритуальной купели — *микве*. Женщины несли символическое бремя человеческих несовершенств, бремя природной основы человека. Менструальная кровь — пятно, знак первородного греха, грязь, которую призвана смыть трансцендентальная религия. Продиктовано ли такое отождествление обыкновенной фобией, простым женоненавистничеством? Или быть может, и в самом деле в менструальной крови есть что-то *жуткое*, оправдывающее окружающие ее табу? Я утверждаю, что не менструальная кровь как таковая, каким бы безудержным ни был этот кровавый поток, потрясает воображение, а скорее выводимый с кровью белок, отторгаемая часть матки, плацентарные медузы женского моря. Это хтоническая матрица места нашего зарождения. Мы испытываем эволюционное отвращение к слизи, к нашему биологическому истоку. Женщина каждый месяц обречена представлять перед бездной бытия и времени, и эта бездна — она сама.

Библия подвергалась критике за то, что в космической драме человека сделала виновной женщину. Называя заговорщиком, врагом Бога существо мужского пола, змия, Книга Бытия сдерживается, чтобы не зайти в своем женоненавистничестве слишком далеко. Библия опасливо уклоняется от встречи с настоящим противником Бога — с хтонической природой. Змий находится не вне Евы, змий — в ней самой. Она — рай и змий. В своем исследовании о ведьмах Энтони Сторр замечает: «На самом примитивном уровне все матери — фаллические матери»². Дьявол — женщина. Современные движения за эмансипацию, отбрасывая стереотипы, отказывающие женщинам в по-

вышении их общественного статуса, в свою очередь отказываются признать демонизм деторождения. Природа змееподобна, природа — заросли переплетенных лоз, вьющихся и ползучих растений, тянущиеся к нам немые проростки зародышевой органической жизни, которой учил наслаждаться Вордсворт. Биологи говорят о рептильном мозге человека, о древнейшей части высшей нервной системы, об убийце, уцелевшем от архаической эры. Я настаиваю на том, что раздражительность и приступы гнева женщины в предменструальный период спровоцированы сигналами рептильного мозга. В ней проявляется латентная извращенность человека. Наружу вырывается весь ад, ад хтонической природы, отвергнутый и вытесненный современным гуманизмом. Во всякой женщине, в предменструальный период борющейся со своим темпераментом, культ неба снова вступает в схватку с культом земли.

Мифологическая идентификация женщины с природой верна. Вклад мужчин в размножение кратковременен и случаен. Зачатие — миг, еще один фаллический пик соития, с которого мужчина возвращается уже ненужным. Беременная женщина демонически, дьявольски самодостаточна. Как онтологическое сущее, она не нуждается ни в чем и ни в ком. Я буду отстаивать тот взгляд, что размышляющая на протяжении девяти месяцев о своем собственном процессе творения беременная женщина — образчик солипсизма, что сложившееся представление о женском нарциссизме — еще один соответствующий действительности миф. Искать спасения в мужских объединениях и патриархате мужчину вынудил ужас перед могуществом женщины, перед ее непостижимостью, перед архетипическим союзом женщины и хтонической природы. Тело женщины — лабиринт, в котором заблудился мужчина. Это — обнесенный изгородью сад, средневековый *hortus conclusus*^{*}, место демонического волшебства природы. Женщина — первобытный создатель, настоящий Перводвигатель. Она превращает выделение организма в разрастающуюся ткань чувствующего существа, плавающего на змеевидной пуповине, которой опутан каждый мужчина.

Утверждая, что женские архетипы — это политически мотивированные лживые выдумки мужчин, феминизм чересчур упрощает суть дела. У исторической антипатии к женщине есть рациональное основание: отвращение — достойный ответ

* Запертый сад, «вертоград уединенный» (лат.). — Ред.

разума на величие производящей природы. Логика и разум — полная вечного беспокойства область владения Аполлона, верховного божества небесного культа. Строгое и фобическое, аполлоническое во всей своей сверхчеловеческой чистоте холодно-кровно отсекает себя от природы. Я докажу, что в основе своей западная личность и западный успех, хорошо это или плохо, — аполлонические. Великий противник Аполлона Дионис — правитель хтонической области; ее закон — фертильная женственность. Как мы еще увидим, дионисийское по природе своей жидкая среда, оно — насыщенное миазмами болото, и его прототип — тихая заводь матки.

Следует спросить, становится ли отождествление мужского и женского в символике Дальнего Востока настолько же плодотворным для культуры, как предпочтение мужского начала женскому в символике Запада? Какая из систем более благоприятна для женщин? Западная наука и промышленность освободили женщин от тяжелой работы и от опасностей. Работа по дому механизирована. Оплодотворение нейтрализовано пилюлями. Никто уже не считает роды неизбежными. А аполлоническая линия западной рациональности породила современную агрессивную женщину, способную думать по-мужски и писать предосудительные книги. Напряженность и антагонизм в западной метафизике развили до невероятной высоты способности человеческого мозга. Большая часть западной культуры — искажение реальности. Но реальность и должна быть искажена, иными словами, улучшена воображением. Буддистская покорность природе не оправдана ни по отношению к природе, ни тем более по отношению к человеческим возможностям. Аполлоническое обращало человека к звездам.

Перепополняющие мировую мифологию демонические архетипы женщины представляют неуправляемую близость к природе. Традиция этих архетипов, почти не прерываясь, проходит от доисторических идолов к литературе и искусству, а от них — к современному кино. Первичный образ — *femme fatale*, женщина, роковая для мужчины. Чем решительнее побеждает природу Запад, тем чаще появляется, словно возвращение вытесненного, роковая женщина. Она — призрак нечистой по отношению к природе совести Запада. Она — моральная двусмысленность природы, злая луна, все время рассеивающая туман наших оптимистических надежд.

Феминизм отвергает роковую женщину, считая ее карикатурой и ярлыком. Если бы даже она существовала, она была бы

просто жертвой общества, которая, не имея доступа к политической власти, прибегает к разрушительным женским козням. Роковая женщина — карьеристка *tanquiee**, невротически обратившая свою энергию на будуар. Демистифицируя подобным образом роковую женщину, феминизм сам себя загоняет в угол. Сексуальность — мрачная область противоречий и амбивалентности. Ее не всегда объяснишь социальными моделями, навязываемыми ей феминизмом, наследником утилитаризма XIX века. Мистификация всегда останется неуправляемым спутником любви и искусства. Эротизм есть *мистика*, окружающая секс аурой эмоции и воображения. Его невозможно «закрепить» кодексом общественного или морального соглашения, вне зависимости от того, заключено оно левыми или правыми. Ведь фашизм природы страшнее любого общественного фашизма. Для сексуальных отношений характерна демоническая неустойчивость, и нам остается только примириться с этим.

Роковая женщина — одна из самых очаровательных личин сексуальности. Она не выдумка, а экстраполяция неизменных биологических реалий женщин. Миф североамериканских индейцев о зубастой вагине (*vagina dentata*) — чудовищно-зримое воплощение идеи женской власти и мужского страха. Вагина всякой женщины метафорически обладает потайными зубами, ибо выходит из нее мужчина меньшим, чем входит. Основная механика зачатия требует от мужчины действия, а от женщины — всего лишь пассивного принятия. Поэтому на самом деле секс, рассматриваемый как естественное, а не общественное взаимодействие, предстает своего рода осушением мужской энергии женской наполненностью. Физическое и духовное оскотление — вот опасность, подстерегающая мужчину при половых сношениях с женщиной. Любовь — чары, усыпляющие его страх. Латентный вампиризм женщины не социальное отклонение, но развитие материнской функции, к выполнению которой она с дотошной скрупулезностью подготовлена природой. Для мужчины каждый половой акт — возвращение к матери и капитуляция перед ней. Для мужчин секс — борьба за идентичность. В сексе мужчина поглощается и вновь выпускается на свободу породившей его хищной силой, женственным драконом природы.

Роковая женщина порождена мистической связью матери и ребенка. Сегодня считают, что сексом и воспроизводством

* Неудавшаяся, несостоявшаяся (фр.). — *Ред.*

можно «управлять» при помощи медицины, науки, интеллекта. Стоит достаточное время поработать над исправлением общественного механизма — и все проблемы будут разрешены. Тем не менее количество разводов стремительно растет. Несмотря на все свои несовершенства, традиционный брак контролировал хаос либидо. Когда престиж брака невысок, наружу вырывается во всей своей опасности демонизм сексуального влечения. Индивидуализм, не ограниченное обществом Я, влечет за собой непристойное подчинение природным инстинктам. Все, что начинается с Руссо, заканчивается де Садом. Мистика нашего рождения от смертных матерей окутана демонизмом, который не развеять ребяческими декларациями независимости. Аполлон может отклониться от природы, но не уничтожить ее. Эмоционально и сексуально мы совершаем полный круг. Старость — второе детство, время пробуждения самых ранних воспоминаний. Бросает в дрожь, когда видишь, как коматозные пациенты любого возраста автоматически возвращаются в зародышевую позу, из которой их с трудом выводят медицинские сестры. С рождением нас связывают неистребимые видения чувственной памяти.

Такие психологические школы руссоизма, как феминизм, утверждают, что в основе человеческих эмоций лежит доброта. Логика такой системы не оставляет места для роковой женщины. Я согласна с Фрейдом, Ницше и де Садом в том, что жизнь влечений аморальна. Всякая любовь — битва, борьба с призраками. Мы стоим за что-либо, только выступая *против* чего-то. Те, кто считает свои сексуальные контакты — с любовником, супругом или случайным знакомым — приятными, временными, легкими эпизодами, не осознают всей сложности происходящих психодинамических процессов, так же как не пропускают в сознание непримиримые противоречия своих сновидений. Семейный роман действует постоянно. Роковая женщина — утонченное воплощение женского нарциссизма, амбивалентного самолюбования, завершающегося либо рождением ребенка, либо превращением в ребенка супруга или любовника.

Мать может стать злым роком для своего сына. Именно против матери возвели мужчины вздымающееся ввысь здание политики и культа неба. Мать — это Медуза, в чертах которой Фрейд увидел кастрирующие и кастрированные женские лобки. Но вместе с тем чудовищные волосы Медузы — извивающееся прорастание природы. Отвратительная гримаса Медузы запечатлевает страх мужчины перед женским смехом. Та, что

дарует жизнь, преграждает путь к свободе. Вот почему я согласна с де Садом в том, что у нас есть право препятствовать навязчивому стремлению природы к воспроизводству через содомию или аборт. Может быть, самая доблестная попытка избежать роковой женщины и победить природу — это мужская гомосексуальность. Отворачиваясь от матери-Медузы в глубоком почтении или крайнем отвращении, мужчина-гомосексуалист становится одним из величайших фальсификаторов западной абсолютистской идентичности. Но, как всегда, побеждает, конечно же, природа, назначая свою цену неразборчивого секса — болезнь.

В незыблемом существовании сексуальной личины роковой женщины проявляется сила влияния эротики, перед которой отступают и этика и религия. Эротика — слабое место общества, открывающее доступ в него хтонической природе. Роковая женщина может быть матерью-Медузой или фригидной нимфой, исполненной аполлонического очарования. Ее холодная недоступность манит, влечет, убивает. Она — не невротик, но — если уж на то пошло — психопат. А это значит, ей свойственна аморальная безмятежность, спокойное безразличие к страданиям других, которые она вызывает и бесстрастно наблюдает, принимая их как свидетельство своей власти. Мистика роковой женщины не имеет достойного выражения в мужском аналоге. Я еще поговорю подробно об одной из самых потрясающих западных сексуальных личин — о прекрасном юноше. Но воплощенный в образе современного плейбоя *homme fatal** опасен тем, что уходит, отправляясь за другой любовью, в другие земли. Это бродяга, ковбой и моряк. Роковая женщина опасна тем, что *она останется* и всегда будет неподвижной, безмятежной и парализующей. Ее неизбывность — демоническое бремя, вездесущность «Моны Лизы» Уолтера Патера, преграждающей путь всякому развитию. Она — опасный символ извращения секса. Она убьет.

Эта глава неизбежно подводит нас к теории красоты. Я считаю эстетическое чувство, как, впрочем, и все остальные чувства, отклонением от хтонического. Перемещение из одной области реальности в другую аналогично переходу от культа земли к культу неба. Ференци говорит о том, что в связи с прямохождением животная чувствительность обоняния заменяется человеческим зрением. Суждения глаза категоричны. Он избирает,

* Роковой мужчина (фр.). — Ред.

что видеть и зачем. Каждый наш взгляд исключает столь же многое, сколько и включает. Мы отбираем, редактируем, подчеркиваем. Наша идея красоты — ограниченное понятие, и, похоже, его не применишь к метаморфизму подземного мира, к катаклизмам хтонического насилия. Мы просто решили изо дня в день не видеть этого насилия. Каждое наше утверждение, что природа прекрасна, — это молитва!

Холодная красота роковой женщины — еще одно преобразование хтонического уродства. Самки животных обычно не так красивы, как самцы. Блеклые перья высиживающей птенцов самки — маскировка, защищающая гнездо от хищников. И оперение, и поведение самцов — роскошное зрелище, призванное отчасти производить впечатление на самок и побеждать соперников, отчасти — отвлекать врагов от гнезда. В мире людей ритуальное мужское поведение так же демонстративно, но впервые здесь женская особь становится чрезвычайно привлекательным объектом. Почему? Женщина украшается не просто для того, чтобы повисить свою потребительную стоимость, как стали бы утверждать марксисты-демистификаторы, но для того, чтобы показать, что она желанна. Сознание сделало из нас трусов. Животные не боятся секса, потому что они неразумны. Они действуют, подчиняясь своему биологическому императиву. Разум, позволивший человеку как виду приспособливаться и процветать, одновременно бесконечно усложнил наше функционирование как физических существ. Мы видим слишком многое и потому вынуждены строго ограничивать свое поле зрения. Желание со всех сторон окружено тревогой и сомнением. Красота, визуальный экстаз, одурманивая нас, позволяет нам действовать. Красота — аполлонический взгляд на хтоническое.

Природа — дарвиновская арена пожирающих и пожираемых. Все фазы размножения определяются аппетитом: сексуальный контакт, от поцелуя до соития, состоит из движений, вызванных едва сдерживаемой жестокостью и алчностью. Долгая беременность человеческой самки и продленное детство ее несамостоятельного в первые семь или более лет ребенка породили агон психологической зависимости, ставший тяжелой пожизненной ношей мужчины. Мужчина справедливо страшится, что его истребит женщина, ведь она — доверенное лицо природы.

Вытеснение — эволюционное приспособление, позволяющее нам существовать под гнетом развитого сознания. Не будь его, наши знания свели бы нас с ума. Грубый мужской сленг называет женские гениталии «slash» («прорезь») или «gash»

(«рана»). Фрейд замечает, что Медуза обращала мужчин в камень, потому что, впервые увидев женские гениталии, мальчик думает: это рана, из которой вырезан пенис. И это действительно рана, только вырезан из нее насильственным образом ребенок: пуповина — это канат, перерубаемый спасательной командой общества. Сексуальная необходимость возвращает мужчину вспять, к этой кровавой сцене, но он не может вступить в нее без дрожи опасения. И эту дрожь он прикрывает эвфемизмами любви и красоты. Но чем хуже он воспитан — т. е. чем менее он социализирован, — тем острее его чувство животной природы секса, тем вульгарнее его язык. Сквернословящий мужлан — не продукт общественного сексизма, но продукт недостатка общества. Ведь величайший сквернослов — природа.

Нынешние успехи женщин в общественной жизни — не переход от мифа к истине, но переход от одного мифа к другому. Появление рациональных, технологичных женщин может потребовать вытеснения неприятных архетипических реалий. Ференци замечает: «Периодические пульсации женской сексуальности (пубертат, менструации, беременности и роды, климактерический период) требуют от женщины вытеснения много более сильного, чем вытеснение, которое необходимо мужчинам»³. В своем споре с мужским обществом феминизм вынужден скрывать ежемесячные свидетельства господства в женщине хтонической природы. Менструация и деторождение — унижение красоты и формы. С точки зрения эстетики это ужасающе грязное зрелище. Современная жизнь с ее больницами и прокладками отдалила и дезинфицировала эти первобытные таинства, поступив с ними так же, как со смертью, которая стала собранием людей по неприятному поводу. То, что внушало благоговение, — выхолощено: нам осталось трепетать и ужасаться.

Похожий на рану разрез женских гениталий — символ неисцелимости хтонической природы. С точки зрения эстетики женские гениталии отвратительны по цвету, неустойчивы по очертаниям и негармоничны по архитектурному строению. С другой стороны, хотя мужские гениталии и могут быть смешны своей подвижной неопределенностью (примечательно, что героиня Сильвии Плат думает об «индюшачьей голове на индюшачьей же шее»*), им присущ рациональный, математически

* Пер. В. Л. Топорова цит. по: Плат С. Под стеклянным колпаком. СПб., 2000. С. 97.

выверенный дизайн, им присущ синтаксис. Это не безусловное достоинство, поскольку оно способно укреплять слишком часто встречающееся у мужчин неприятие реальности. Там, где начинается секс, перестают действовать законы эстетики. Дж. Уилсон Найт заявляет: «Всякая физическая любовь — в известном смысле победа над физическими тайнами и физическими антипатиями»⁴. Секс неаккуратен и неопрятен, секс — возвращение к тому, что Фрейд называл полиморфной извращенностью ребенка, секс — горячая перегонка жидкостей каждого тела. Святой Августин говорил: «Мы рождаемся между фекалиями и мочой». Такой женоненавистнический взгляд на греховное появление ребенка из родового канала приближается к хтонической истине. Выделения, которые природа не соотносит с полом, могут быть запечатлены в комедии, в чем легко убедиться, вспомнив Аристофана, Рабле, Поупа и Джойса. Экскременты находят свое место в высокой культуре. Менструация же и деторождение — явления слишком варварские для комедии. Их безобразие повлекло за собой радикальную перемену исторического статуса женщины, превращающейся в сексуальный объект, красота которого без конца обсуждается и совершенствуется. Красота женщины — компромисс с ее опасной архетипической притягательностью. Она визуально дает успокоительную иллюзию контроля интеллекта над природой.

Я объясняю неоспоримый исторический факт господства мужчин в искусстве, науке и политике, основываясь на аналогии между сексуальной физиологией и эстетикой. Я покажу, что все достижения культуры — проекция, уклонение в аполлоническую трансцендентность, что мужчины анатомически предназначены к проецирующей функции. Но, как показывает история Эдипа, предназначение может стать проклятием.

Теневые стороны сексуальной биографии и сексуальной географии предопределили и то, как мы познаем мир, и то, как мир познает нас. В сознание прорывается лишь то, что уже сформировано демонизмом чувств. Дух — пленник тела. Абсолютной объективности не бывает. Каждая мысль эмоционально нагружена. Каждый отдельный выбор — от цвета зубной щетки до меню завтрака, — будь у нас время или энергия исследовать его, открыл бы свое тайное значение во внутренней драме нашей жизни. Но мы, слабосильные, не допускаем перенасыщения психики. В самом начале истории западноевропейского

человечества изобретено убежище от безудержной эмоциональности и агрессивной неупорядоченности женщины и природы — сфера числа, прозрачная математика, отмеченная аполлонической чистотой. Достигшие выдающихся успехов в математике женщины использовали мужскую систему господства над природой. Число — самое привлекательное и самое несотворенное успокоительное средство, страстное желание человеком объективности. Именно к числу прибегает он — а сегодня и она — в стремлении бежать из хтонических трясин любви, ненависти и семейного романа.

О превосходстве логики над эмоциями даже сегодня говорят, как правило, мужчины, а не женщины. Как ни комично, им свойственно говорить об этом в минуты крайнего эмоционального хаоса, который, возможно, ими самими и вызван и перед лицом которого они совершенно беспомощны. Культурная функция мужчин — художников и артистов — охранять дорогу эмоций, ведущую из женских сфер в мужские. В каждом мужчине сокрыта внутренняя женская территория, контролируемая его матерью, освободиться от которой полностью ему не суждено никогда. Со времен романтизма искусство и искусствознание становятся кораблями, отправленными на исследование вытесненной эмоциональной жизни западного человека, хотя этого и не скажешь, исследуя выросшую на их днище мертвящую филологию. Поэзия — нить, связующая дух и тело. Любая поэтическая идея обоснована эмоцией. Каждое слово осязаемо. Множество истолкований, окружающих стихотворение, отражает бурную неуправляемость подчиняющихся только природе эмоций. Эмоция есть хаос. У любой доброй эмоции есть и негативная оборотная сторона. Так что бегство от эмоции к числу — еще одна ключевая стратегия аполлонического Запада в борьбе с Дионисом.

Эмоция — страсть, континуум эротизма и агрессии. Любовь и ненависть — не противоположности: страсти может быть больше или меньше; существуют лишь количественные различия, а не различия между видами страстей. Жить в любви и согласии — одно из крайних противоречий, навязанных христианством своим последователям, идеал невозможный и противоестественный. Со времен романтизма слышны сетования художников и интеллектуалов на церковные регламентации сексуальной жизни, но эти регламентации — лишь второстепенный маневр христианства в войне с языческой природой. Только святой может следовать христианскому кодексу любви.

А святые жестоки в своих крайностях: им приходится игнорировать огромную часть реальности — реальность сексуальных масок и реальность природы. Любовь ко всем означает холодность к чему-то или к кому-то. Вспомним: сам Иисус был неоправданно груб со своей матерью в Кане.

Хтоническое излишество эмоций — мужская проблема. Мужчина вынужден сражаться с присущей женщине и природе чудовищностью. Он может приобрести самость, только высвободившись из демонического облака, которое в противном случае поглотит его, — из материнской любви, а ее с тем же успехом можно было бы назвать и материнской ненавистью. Материнская любовь, материнская ненависть, любовь-ненависть матери или к матери — один мощный конгломерат природной силы. Политическое равенство женщин не многое меняет в этой сумятице чувств, находящейся выше и ниже политики, вне схем общественной жизни. Борьба матери и сына закончится лишь тогда, когда дети будут появляться на свет только из пробирок. Но когда тоталитарное будущее отнимет воспроизводство у женщин, исчезнут и аффекты, и искусство. Люди станут машинами, без боли, без удовольствия. У воображения — своя цена, и платить ее приходится ежедневно. Нам не отменить ограничивающих нас биологических законов.

Что природа дала мужчине для защиты от женщины? Здесь мы подходим к самому истоку культурных достижений мужчины, прямо и непосредственно связанных с особенностями его анатомического строения. Наша физическая жизнь порождает основные метафоры представления, причем метафоры одного пола резко отличаются от метафор другого. Никакого равенства здесь просто не может быть. Половая сторона мужчины самовыделенна. Генитально ему предназначена модель линейности, фокуса, цели, направленности. Ему нужно научиться прицеливанию. Неприцельные эякуляция и мочеиспускание — инфантильные брызги, пачкающие его самого и окружающих. Эротизм женщины распределен по всему ее телу. Ее желание предварительного стимулирования остается общеизвестным источником взаимного непонимания полов. Генитальная концентрация мужчины — это не только упрощение, но и интенсификация. Мужчина — жертва неуправляемых подъемов и падений. Мужская сексуальность маниакально-депрессивна по самой своей сути. Эстроген успокаивает, андроген возбуждает. Мужчины постоянно пребывают в состоянии сексуальной неудовлетворенности, переживая приливы и отливы гормонов.

Как в сексе, так и в жизни их влечет *по ту сторону* — по ту сторону Я, по ту сторону тела. Это правило применимо даже по отношению к матке. Каждый зародыш становится женским, если только он не погружен в мужской гормон, выделенный по сигналу яичек. Поэтому даже до рождения мужчина уже находится по ту сторону женщины. Но быть по ту сторону — значит быть изгнанным из центра жизни. Мужчины знают, что они сексуальные изгнанники. Они странствуют по земле в поисках удовлетворения, умоляя о нем и презирая его, но никогда не получая его. Женщинам не стоит завидовать такому мучительному движению.

Сексуальная мужская метафора — концентрация и проекция. Природа помогает мужчине преодолеть страх, даруя ему концентрацию. В порывах спазматических концентраций мужчина сходится с женщиной. Что и позволяет ему тешить себя иллюзией временной власти над породившими его архетипическими таинствами. Иллюзия дает ему смелость, необходимую для возвращения назад. Мужское восприятие секса метафизично, чего никак не скажешь о женском восприятии секса. Нет таких женских проблем, которые можно было бы решить при помощи секса. Физически и физиологически женщины вполне самодостаточны. Они могут добиваться своего, но не испытывают в этом нужды. Их не толкают в потустороннее капризы собственного тела. А вот мужчинам далеко до уравновешенности. Они должны искать, преследовать, ухаживать или овладевать. Голуби в парке — картина, достойная жалости: ритуальное поведение пернатых отражает всю комичность секса. Часто приходится видеть, как голубь без всякой надежды на успех, распалая сам себя, кружит и кружит вокруг вновь и вновь отвергающей его голубки, предпочитающей заниматься собственными делами. Но концентрация и настойчивость однажды позволяют ему добиться своего. Природа одарила его способностью забывать абсурдность своего поведения. Его целеустремленность — и дар, и бремя. Сексуальная концентрация человека — мужской способ контролировать отождествляемый с женщиной и с природой опасный хтонический избыток эмоции и энергии. Секс ввергает мужчину в ту самую бездну, из которой он бежал. Путешествие в небытие и обратно.

Через концентрацию — к проекции в потустороннее. Мужская проекция эрекции и эякуляции становится парадигмой любой культурной проекции и концептуализации — от искусства и философии до фантазии, галлюцинации и наваждения.

Из истории известно, что женщины менее склонны к концептуализации, — и не потому, что мужчины не позволяют им этого, но потому, что женщины способны жить и без концептуализации. Я оставляю открытым вопрос о различии в строении мозга. Концептуализацию и сексуальную манию можно связать с одним и тем же отделом головного мозга мужчины. Например, фетишизм, который, как и большинство других сексуальных извращений, приписывают исключительно мужчинам, явно представляет собой концептуализацию или символообразование. Аналогичным образом объясняется и широко распространенная коммерческая заинтересованность мужчин в порнографии.

Эрекция — *мысль*, а оргазм — действие воображения. Мужчина должен утверждать свою власть над женщиной, а она — тень его матери и всех женщин. Неудача и унижение ожидают его. Ни одна женщина не доказывает, что она — женщина, таким беспощадным способом, каким мужчина доказывает, что он — мужчина. Он должен быть на высоте, иначе представления не будет. Общественные условности не имеют отношения к делу. Провал есть провал. Ирония в том, что сексуальный успех всегда почему-то приводит к неудачной судьбе. Любая проекция мужчины неустойчива, и приходится обновлять ее — безостановочно, бесконечно. Мужчина добивается триумфа, но, побеждая, дряхлеет. Союз мужчин — сообщество самосохранения, совместное самоутверждение при помощи совместно выдуманной ценностной ориентации. Культура — мужское подкрепление всегда рискованных личных проекций.

Превосходным примером концентрации и проекции может послужить одна из самых впечатляющих особенностей мужской анатомии — процесс мочеиспускания. Фрейд полагал, что первобытный мужчина гордился своей способностью потушить костер струей мочи. Непонятно, чем тут гордиться, но женщина явно не способна на такой подвиг без риска ожечь себе ляжки. Мочеиспускание мужчин и в самом деле есть своеобразное *достижение*, дуга трансцендентности. Женщина просто мочит землю, на которой стоит. Мочеиспускание мужчины — своего рода комментарий. Он может быть дружественным — при совместном мочеиспускании, но часто он агрессивен, как, например, осквернение рок-звездами шестидесятых годов общественных памятников. Писать — критиковать. Джон Уэйн мочился на ботинки ворчливого режиссера на глазах других актеров и всего съемочного коллектива. Таким способом самовыражения

женщинам не овладеть никогда. Кобель, метящий каждый куст в квартале, — художник-граффити, оставляющий свою грубую подпись при каждом задирании лапы. Женщины, как суки, приседают к земле. Для них не существует проекции за границы своей личности. Пространство оспаривается по праву сидящего на нем, по праву скваттера.

Обременительный солипсический характер женской психологии можно из раза в раз наблюдать в местах проведения всякого рода массовых мероприятий, когда десятков этак пять женщин томятся в очереди в туалет. Тем временем их друзья растегнули-застегнули ширинку и давно уже слоняются вокруг, поглядывая на часы и делая круглые глаза. Введенное Фрейдом понятие зависти к пенису оказывается даже слишком верным, когда завсегдатай бара весело облегчается в темных аллеях к досаде его чуть не лопающейся спутницы. Выделенность, или изоляция, мужских гениталий имеет и свою темную сторону. Она может привести к разъединению секса и эмоции, к соблазну, промискуитету, болезни. Современные гомосексуалисты, к примеру, ищут экстаз в грязи общественных уборных, в самом, возможно, неэротичном, с точки зрения женщин, месте на земле.

Мужские метафоры концентрации и проекции — отзвуки и тела, и духа. Без них мужчина был бы незащищен перед силой женщины. Без них женщина давно присвоила бы себе все творение. Не было бы ни культуры, ни системы, ни громоздящихся друг над другом иерархий. Культ неба проиграл бы в соперничестве с культом земли, если бы дух вообще сумел освободиться от материи. Какая ирония заключена в том, что чем с большей аполлонической ясностью мыслит современная женщина, тем больше она участвует в историческом отрицании своего пола! Каким бы желанным и необходимым ни было политическое равенство женщин, оно не способно устранить радикального разъединения полов, началом и концом которого оказывается тело. Мощные толчки влечения и отвращения всегда будут сотрясать и тот и другой пол.

Превращенная некоторыми феминистками в пацифистский набросок сексуальной утопии андрогинность скорее присуща созерцательной, а не активной жизни. Андрогинность — древняя привилегия священников, колдунов и художников. Феминистки политизировали ее, превратив в оружие против маскулинности. Современное осмысление андрогинности: мужчины должны быть женоподобными, а женщины могут быть такими, какими им хочется быть. Андрогинность — отмена

мужской концентрации и проекции. Созданные буржуазными академиками и писателями программы будущего выражают их собственные склонности. Никакая реформа, придуманная на факультете английского языка, не будет работать за стенами университета. Агрессивная энергия улиц вполне очевидно выявляет мужскую концентрацию и проекцию. К счастью, мужчины-гомосексуалисты любого общественного положения верны культу маскулинного, позволяя ему тем самым сохранить свою эстетическую обоснованность. Высочайшие вершины западной культуры сопровождались высоким уровнем мужского гомосексуализма — классические Афины, Флоренция и Лондон эпохи Возрождения. Мужская концентрация и проекция сами собой возрастают и приводят к высочайшим достижениям аполлонической концептуализации.

Если модель познания мира обнаруживается в физиологии пола, то какова же основная метафора женщины? Это — тайна, *скрытое*. Карен Хорни считает невозможность девочки видеть свои гениталии и способность мальчика видеть свои источником «большей субъективности у женщин и большей объективности у мужчин»⁵. Перефразируем это высказывание, сместив акцент: ошибочная уверенность мужчин в том, что объективность возможна, основывается на том, что они могут увидеть собственные гениталии. К тому же эта уверенность — защита от пугающе невидимой матки. Женщины реалистичнее мужчин и меньше страдают от невротизма навязчивых состояний, благодаря терпимому отношению к двусмысленности, которое формирует их неспособность изучить собственное тело. Женщины принимают ограниченность знания как свое естественное состояние, как великую общечеловеческую истину, на постижение которой мужчина может потратить всю жизнь.

Непостижимая сокровенность женского тела касается всех аспектов отношений мужчин к женщинам. Как у нее все там устроено? Испытывает ли она оргазм? Мой ли это ребенок? Кто на самом деле был моим отцом? Тайна окутывает женскую сексуальность. Эта тайна — главная причина того заточения, которому мужчина подвергает женщину. Только заточая свою жену в гарем, охраняемый евнухами, он может быть уверен, что ее сын — это и его сын. Возможность видеть мужские гениталии — источник научного стремления к наглядному опыту, подтверждению, доказательству. Этим методом он надеется разрешить самую страшную тайну, тайну своего хтонического

рождения. Женщина скрыта неким покровом. Насильственное разрывание этого покрова может быть мотивом групповых изнасилований и изнасилований, сопровождающихся убийством, в первую очередь тех, когда внутренности ритуалистически извлекаются в стиле Джека-потрошителя. Потрошитель вывешивал на всеобщее обозрение матку своей жертвы, и точные параллели этому наблюдаются в племенных ритуалах бушменов Южной Африки. Сексуальные преступления мужчины совершали всегда, а женщины — никогда, потому что эти преступления — концептуализирующие покушения на недостижимое всемогущество женщины и природы. Тело каждой женщины содержит частичку архаической ночи, и перед ней пасует любое познание. Отсюда — глубинный смысл стриптиза, восходящего к языческим ритуалам священного танца. Христианство так и не смогло искоренить ни стриптиз, ни проституцию. Исполняемые мужчинами эротические танцы не идут ни в какое сравнение, ведь обнаженная женщина выносит на сцену предельное таинство, ту хтоническую тьму, из которой мы вышли.

Тело женщины — потаенное, священное пространство. Оно — *temenos*, или ритуальное место; это греческое слово я использую, говоря об искусстве. В ограниченном пространстве женского тела природа функционирует предельно мрачно и механически. Каждая женщина — жрица, охраняющая теменос демонических мистерий. Девственность мужчин и женщин различна. Становящийся мужчиной мальчик стремится к приобретению опыта. Пенис — такое же продолжение простирающегося вовне «я», как глаз или рука. Но девочка — запечатанный сосуд, и его приходится распечатывать силой. Женское тело — прообраз всех священных мест от пещерного алтаря до храма и церкви. Матка — отделенное завесой святая святых, крупнейшая проблема, как мы увидим далее, для таких стремившихся избавиться секс от вины и закрытости сексуальных полемистов, как Уильям Блейк. Табу на женское тело — это табу всякого места совершения магического действия. Женщина в буквальном смысле оккультна, что значит «скрыта». Эти таинственные смыслы невозможно изменить, а можно лишь подавить на время, пока они вновь не прорвутся в культурное сознание. Политическое равенство успешно только в политическом контексте. Перед лицом архетипического оно беспомощно. Убивайте воображение, производите лоботомию мозга, кастрируйте и оперируйте — вот тогда различия между полами

исчезнут. Вплоть до того времени мы вынуждены жить и мечтать внутри демонического буйства природы.

Все священное и незыблемое вызывает желание осквернять и насиловать. Если преступление *возможно*, оно *совершится*. Изнасилование — форма естественной агрессии, и контролировать его можно только при помощи общественного договора. Наивнейшая формулировка современного феминизма — трактовка изнасилования как преступления насилия, но не сексуального, а как преступления власти, маскирующейся под секс. Но секс есть *власть*, а всякая власть по сути своей агрессивна. Изнасилование — мужская власть, одолевающая власть женскую. Его так же невозможно извинить, как убийство или любое другое нарушение гражданских прав. Общество — не причина, как иногда абсурдно утверждают феминистки, изнасилования, но защита от изнасилования. Изнасилование — сексуальное выражение воли-к-власти, которую природа вложила во всех нас и которую цивилизация пытается сдержать. Поэтому насильник — мужчина, скорее недостаточно, чем чрезмерно, социализированный. Многочисленные свидетельства убеждают в том, что, когда ослабевает общественный контроль, как, например, во время войны или при разгуле бандитизма, даже цивилизованные мужчины ведут себя нецивилизованно, совершая среди прочего и варварские изнасилования.

Латентные метафоры тела делают изнасилование явлением вечным, ведь оно представляет собой всего лишь более интенсивное выражение основных сексуальных действий. Потеря невинности девушкой — всегда в некотором смысле поругание святыни, нарушение ее целостности и идентичности. Дефлорация есть *деструкция*. Но природа создается насилием и деструкцией. Самое распространенное насилие в мире — деторождение, с его ужасающей болью и кровью. Природа влила в жилы мужчин гормоны господства, чтобы толкать их в бой с парализующей тайной женщины, которая в противном случае обратила бы их в паническое бегство. Ее, владычицы рождения, власть и так уже слишком велика. В мужских гормонах растворены похоть и агрессия. Тому, кто в этом сомневается, скорее всего не довелось близко наблюдать за жизнью лошадей. Жеребцы столь опасны, что их приходится помещать в огражденные решеткой стойла; но охолостите их — и они станут такими смиренными, что к ним в седло можно будет сажать детей. Гормональные различия у людей не так велики, но они значительнее, чем думают руссоисты. Чем больше тестостерона, тем силь-

нее либидо. Чем более склонен мужчина к доминированию, тем активнее он вносит свой вклад в генофонд. Даже на микроскопическом уровне мужская плодовитость — функция не только количества сперматозоидов, но и их подвижности, т. е. беспрестанного движения, повышающего вероятность зачатия. Сперматозоиды — миниатюрные штурмовые отряды, а яйцеклетка — одинокая цитадель, в которую приходится прорываться с боем. Слабые или пассивные сперматозоиды просто выбывают из игры. Природа вознаграждает энергию и агрессию.

Осквернение и насилие — часть извращенности секса, абсолютно не соответствующего человеколюбивым либеральным теориям. Каждая модель морально или политически корректного сексуального поведения *будет ниспровергнута* демоническим законом природы. Ежедневно и ежечасно где-нибудь обязательно случается что-либо ужасное. Рассуждая с точки зрения женского милосердия, феминизм совершенно упускает из виду присутствующую в изнасиловании жажду крови, радость насилия и разрушения. Эстетика и эротика осквернения — зло ради зла, обострение чувств вследствие насилия и пытки — обоснованы де Садом, Бодлером, Гюисмансом. Женщины, быть может, не столь склонны к подобным фантазиям, потому что у них физически отсутствует орган для сексуального насилия. Им неведомо искушение насильственного вторжения в святылице другого тела.

Знанием этих фантазий мы во многом обязаны порнографии, и именно поэтому нужно терпимо относиться к порнографии, хотя публичная ее демонстрация должна быть ограничена разумными пределами. Воображение невозможно контролировать, и не стоит этим заниматься. Порнография показывает нам, как выглядит демоническое сердце природы, вечные силы, действующие в подполье общества, за ширмой общественного договора. Порнографию невозможно отделить от искусства; они взаимопроникают друг в друга сильнее, чем способна допустить гуманистическая критика. Джеффри Хартман справедливо замечает: «Великое искусство всегда появляется в компании своих мрачных сестер — богохульства и порнографии»⁶. Даже «Гамлет», главное произведение западной литературы, полон непристойностей. Известным преступникам от Нерона и Калигулы до Жюль де Рэ и комендантов нацистских концлагерей для стимуляции своей утонченной, отвратительной изобретательности не нужна была порнография. Дьявольский человеческий дух вполне самодостаточен.

Благословенны те времена, когда прочен брак и тверда вера. Система и порядок защищают нас от секса и природы. К несчастью, мы живем в такое время, когда хаос секса прорвался наружу. Дж. Уилсон Найт замечает: «Христианство изначально возникло как опровержение системы табу во имя священного человечества; но церковь, которая возникла на его основе, так и не преуспела в христианизации злой языческой магии секса»⁷. Утверждение, будто иудео-христианство нанесло поражение язычеству, оказалось одной из самых впечатляющих ошибок истории. Язычество выжило в тысячах разных форм секса, искусства, а сегодня — и современных средств массовой информации. Христианство делало поправку за поправкой, изобретательно усваивая свою противоположность (как, например, во времена итальянского Возрождения) и корректируя свои догматы, чтобы изменяться вместе с меняющимся временем. Но ныне достигнута критическая точка. Возрождение богов в массовом идолопоклонстве поп-культуры, прорывающиеся из вездесущих средств массовой информации буквально на каждом углу секс и насилие бросают иудео-христианству вызов, серьезнее которого не было со времен противостояния Европы исламу в Средние века. Латентное язычество западной культуры вырвалось на волю во всей своей демонической жизненности.

Язычеству никогда не была свойственна необузданная сексуальная распушенность, описанная проповедниками раннего воинствующего христианства. Считать типичными для язычества оргии скупающих римских аристократов было бы так же несправедливо, как распространять на все христианство грехи священников-расстриг или кутежи в Ватикане во времена папы Александра VI. Настоящая оргия была церемонией хтонических материнских культов, в которых присутствовали и секс и кровопролитие. Язычество признавало демонизм природы, почитало и боялось его и ограничивало его сексуальное выражение ритуальными формулами. Христианство — развитие религии дионисийской мистерии, парадоксальным образом попытавшееся подавить природу именем трансцендентального иного мира. Единственный дозволенный последователям христианства контакт с природой — освященный браком секс. Самым стойким противником христианства была воплощенная в образах великих богинь хтоническая природа. Христианство добивается крупнейшего успеха тогда, когда такие авторитетные институты, как монашество или универсальный брак, направляют сексуальную энергию в позитивное русло. Западная

цивилизация невероятно много почерпнула из христианской сублимации секса. Христианство имеет наименьший успех, когда, как в наши дни, появляются иные стимуляторы секса. Никакая трансцендентальная религия не выдержит конкуренции с эффектной языческой близостью и конкретностью кровожадных средств массовой информации. Чувственный поток заливается в наши глаза и уши.

Присущее язычеству ритуальное тождество секса и насилия — главный способ проверить самодовольный руссоизм современных гуманистов средствами массовой информации. Коммерческие средства информации, напрямую общаясь с аудиторией, избавляются от либеральных цензоров, долго контролировавших книжную культуру. В кино, в поп-музыке, в рекламе мы видим все демонические мифы и сексуальные стереотипы язычества, не искорененные ни одним из реформаторских движений от христианства до феминизма. Мужчины и женщины находятся в состоянии вечной войны. В мужском сексе всегда присутствует элемент атаки, элемент стремления найти-и-сокрушить, допускающий возможность изнасилования. В женском сексе всегда присутствует элемент ловушки, элемент подсознательной манипуляции, приводящей мужчину в состояние физической и эмоциональной инфантильности. В связи со своей теорией первичной сцены Фрейд замечает, что, подслушивая, как родители занимаются сексом, ребенок полагает, что мужчина ранит женщину и что кричащая от удовольствия женщина кричит от боли. Большинство мужчин в лучшем случае просто бормочут. Но странные сексуальные крики женщин восходят непосредственно к хтоническому. Женщина — менада, готовая разорвать жертву на части. Секс — жуткий момент ритуала и заклинания, в ходе которого мы слышим варварский вой триумфа воли. Одно господство поглощается другим. Подавляемый становится доминирующим.

Каждая менструирующая или рожающая женщина — возвращение назад, к отдаленным океанским берегам, от которых нам не суждено уйти достаточно далеко. На улицах любого города мира стоят проститутки, представляя и древнейшую в мире профессию, и упрек сексуальной морали. Вот оно — демоническое лицо природы, вот они — посвященные языческих мистерий. Проституция — не просто индустрия сферы услуг, удовлетворяющая повышенный спрос со стороны мужчин, всегда превосходящий предложение со стороны женщин. Проституция свидетельствует об аморальной борьбе за власть в сексе,

и остановить ее религия не в силах. Проститутки, порнографы и их хозяева — мародеры в лесу архаической ночи.

Исследование гомосексуализма современных мужчин и женщин, показывающее, как действуют оба пола независимо друг от друга за гранью социальных условностей, способно доказать, что природа воздействует на тот и другой пол по-разному. Если верить сексуальной статистике, гомосексуализм приводит мужчин к сатириазису, а женщин — к свиванию гнездышка. Мужчина-гомосексуалист занимается сексом гораздо чаще женщины-гетеросексуала; женщина-лесбиянка — реже, чем женщина с гетеросексуальной ориентацией, и это радикально поляризует тот и другой пол в рамках общего для них континуума сексуального протеста. Похоть и агрессия мужчин — возбуждающие факторы культуры. Мужской способ выжить в языческом пространстве женской природы.

Древний двойной стандарт предоставляет мужчинам сексуальную свободу, отказывая в ней женщинам. Феминистки марксистского толка сводят культ женской девственности к ее потребительной стоимости, к ее ценности на мужском брачном рынке. Я бы, напротив, сказала, что существовала и существует биологическая основа двойного стандарта. Первые медицинские исследования убивающей гомосексуалистов болезни выделяли в группу риска мужчин, вступавших на протяжении жизни в контакт более чем с тысячей партнеров. Невероятно. Кто они, эти люди? И вдруг оказывалось, что они всем хорошо известны. Серьезные, приятные в общении, образованные мужчины, не какие-нибудь подонки и головорезы. Какая пропасть разделяет полы! Так оставим же претензию на уравнивание полов и примем ужасную двойственность гендера.

Мужской секс — роман-поиск, исследование и умозрение. Промискуитет мужчин может обесценить любовь, но он же заостряет мысль. Промискуитет женщин — болезнь, утрата идентичности. Вступающая в беспорядочные половые связи женщина загрязняет себя и теряет способность здраво мыслить. Она нарушила ритуальную целостность своего тела. Природа крайне заинтересована в том, чтобы доминирующие мужчины рассеивали свое семя без какого-либо ограничения. Но природе необходима и чистота женщины. Даже женщина свободных нравов или лесбиянка слышит отголосок биологического запрета: не загрязняй свой родовой канал. Благоразумно ограничивая себя, женщина защищает невидимого зародыша. Быть может, в этом причина архетипического ужаса (а не социали-

зированной страха), который многие женщины, в остальном дерзкие, испытывают при виде пауков и других быстро ползающих насекомых. Женщины берегут себя, потому что женское тело — хранилище, девственная оболочка тихой заводи, в которой созревает зародыш. Мужское преследование и женское бегство — не только общественная игра. Двойной стандарт, возможно, один из органических законов природы.

Роман-поиск мужского секса — конфликт между идентичностью и самоуничтожением. Эрекция — надежда на объективность, на способность действовать независимо. Но на вершине успеха женщина возвращает мужчину к своему лону, поглощая и уничтожая его энергию. Фрейд говорит: «Мужчина боится, что женщина заберет у него силу, ужасается, что она заразит его своей женственностью, тем самым доказывая, что он — тряпка»⁸. Мужественность вынуждена день за днем изживать женоподобие. Женщина и природа всегда готовы низвести мужчину до мальчика и дитяти.

От соития до менструации и рождения ребенка все сексуальные процессы конвульсивны: напряжение и набухание, спазм, сжатие, выталкивание, облегчение. Тело выкручивается, подобно змее, напрягающейся и меняющей кожу. Секс — не принцип удовольствия, но дионисийская кабала боли-наслаждения. Такой же боли-наслаждения исполнено *преодоление сопротивления* тела возлюбленной, отчего изнасилование всегда будет реальной опасностью. Секс мужчины — навязчивое повторение: что бы ни написал мужчина в комментариях к своим фаллическим проекциям, его слова придется переписывать снова и снова. Сексуальный мужчина — фокусник, распиливающий женщину пополам, но у змеи голова и хвост живы и способны соединиться вновь. Проекция — проклятие мужчины: вечно нуждаться в чем-то или в ком-то, чтобы достичь целостности. Таков один из истоков искусства и секрет исторически сложившегося господства мужчин. Художник — мужчина, ближе других подошедший к имитации величественной самодостаточности женщины. Но художнику нужна его проекция, искусство. Лишенный возможности творить художник страдает, как Леонардо, от адских мук. Самая известная в мире картина, «Мона Лиза», изображает самодовольную обособленность женщины, с двусмысленной улыбкой взирающей на то, как суетятся и впадают в отчаяние ее многочисленные сыновья.

Все великое в западной культуре возникло из вражды к природе. Не Восток, а Запад увидел страшную грубость природного

процесса: мощное слепое кружение и перемалывание материи — это надругательство над духом. Утратив Я, мы найдем не любовь и Бога, но первозданную грязь. Это открытие в силу исторических обстоятельств выпало на долю западного мужчины, возвращенного ритмами прилива и отлива вспять, к океанической матери. Именно тому, что он возмутился этим демоническим откатом, мы обязаны величайшими достижениями нашей культуры. Холодный и абсолютный аполлонизм — возвышенный отказ Запада. Аполлоническое — мужская линия, ограничивающая дегуманизирующее величие женской природы.

Природа — вся сплав. Кажется, мы видим объекты, но наши глаза медлительны и пристрастны. Природа цветет и увядает в пульсирующем ритме, вздымаясь и опадая, подобно океаническим волнам. Полностью открывшийся природе и лишенный всех сентиментальных предрассудков дух был бы пресыщен грубым материализмом, неумолимой чрезмерностью природы. Обремененная плодами яблоня — зрелище умиротворенное и живописное. Но снимите розовые очки чувствительности и взгляните снова. Посмотрите на природу, пенящуюся и кипящую, на ее надувшиеся семенники, неизменно рассыпающиеся в бесстрастном цикле расточения, гниения и бойни. От стиснутых со всех сторон икринок до легчайших спор, извергаемых взрывающимися зелеными стручками, природа агрессивна и кровожадна, как осиный рой. Это хтоническая черная магия, к которой мы причастны, как существа сексуальные; это демоническая идентичность, которую христианство так неточно назвало первородным грехом, полагая, что сможет очистить нас от него. Рожаящая женщина — самая трудная проблема для принятия католических догматов непорочного зачатия и девственного рождения. Способность хтонической природы рожать — камень преткновения для любой западной теории и для каждого мужчины, ищущего свою идентичность в борьбе с матерью. Природа — кипучий избыток бытия.

Искусство — вот самое мощное оружие против наступательной силы природы. Религия, ритуал и искусства вначале были единым целым, и религиозный или метафизический элемент поныне присутствует в любом искусстве. Сколь бы минималистским ни было искусство, оно никогда не станет просто дизайном. Оно всегда останется ритуализированным переустройством реальности. Художественное начинание всегда — в стабильную коллективистскую эру или в неустойчивую индивидуалистическую — спровоцировано неудовлетворенностью. Любая тема,

избранная и прославленная искусством, грозит обернуться своей противоположностью. Искусство — *запирается и не хочет впускать*. Искусство — ритуалистическое торможение вечно движущегося механизма по имени природа. Первым художником был произносящий заклинание жрец племени, поймавший демоническую энергию природы в мгновении кажущегося покоя. Фиксация — суть искусства, фиксация как запечатление и фиксация как навязчивая идея. Современный художник, просто проводящий линию на листе, все еще пытается укротить некоторый неуправляемый аспект действительности. Искусство — ворожба. Сила искусства задерживает слушателей на местах, останавливает зрителя перед картиной, не дает закрыть книгу. Созерцание — магический акт.

Искусство — порядок. Но порядок не обязательно справедлив, добр или прекрасен. Порядок может быть произволен, груб и жесток. Искусство не имеет никакого отношения к нравственности. Моральные темы могут присутствовать в искусстве, но лишь как вторичные, просто позволяющие связать произведение искусства с определенным временем и местом. До эпохи Просвещения религиозное искусство было иератическим и церемониальным. После эпохи Просвещения искусству пришлось создать свой собственный мир, в котором место религиозных универсалий занял новый ритуал художественного формализма. Августинианская литература XVIII столетия показывает, что художника привлекает порядок нравственности, а не нравственность порядка. Только либеральных утопистов удивляет, что нацисты были ценителями искусства. Особенно в современную эпоху, когда высокое искусство отеснено на периферию культуры, стало очевидно, что искусство агрессивно и навязчиво. Художник творит не для того, чтобы спасти человечество, но для того, чтобы спастись самому. Каждое доброжелательное замечание художника — туман, который он напускает, дабы скрыть свои следы, кровавые следы преступления против действительности и против других.

Искусство — теменос, священное место. Оно ритуально чисто, как выметенный ток, подготовленный для молотьбы, первоначальное местоположение театра. Все попадающее в это пространство преобразуется. Все воплощаемые сущие — от бизона из пещерной живописи до голливудских кинозвезд — вступают в иную, культовую жизнь, которую они, быть может, уже не смогут покинуть. Они зачарованы. Искусство — жертвоприношение, обратившее свойственную ему агрессию и против

художника, и против представления. Ницше говорит: «Почти все, что мы называем „высшей культурой“, покоится на одухотворении и углублении *жестокости*»⁹. Бесконечные убийства и катастрофы включаются в литературные произведения ради удовольствия созерцания, не ради морального урока. Их статус выдумки, перемещенной в священные пределы, усиливает наше удовольствие, гарантируя, что созерцание никогда не превратится в действие. Никакой порыв сочувствующего зрителя не предотвратит холодную неизбежность этой священной церемонии, ритуально разыгрываемой снова и снова на протяжении длительного времени. Пролитая кровь будет литься всегда. Ритуал в церкви или в театре — аморальная фиксация, снятие неудовлетворенности посредством воплощенной и застывшей эмоции. Ритуал искусства — жестокий закон боли-наслаждения.

Искусство создает *вещи*. В природе, утверждаю я, нет объектов, но одна лишь непрекращающаяся эрозия естественной силы, испещряющая, разрушающая, размалывающая, сводящая всю материю к жидкости, к прозрачному первичному «бульону», субстанции, из которой появляются все новые, страстно желающие жить формы. Дионис отождествлялся с жидкостями — с кровью, соком растений, молоком, вином. Дионисийское начало — хтоническая текучесть природы. С другой стороны, Аполлон придает форму и размеры, отличающие одно сущее от другого. Все артефакты — аполлонические. Сплав и союз — дионисийское; отделение и индивидуация — аполлоническое. Каждый мальчик, расстающийся со своей матерью, чтобы превратиться в мужчину, обращает аполлоническое против дионисийского. Каждый подчинившийся искусству художник, вынужденный создавать слова или картины, как другие вынуждены дышать, использует аполлоническое, чтобы победить хтоническую природу. В сексе мужчины становятся посредником между Аполлоном и Дионисом. Женщина в сексе может оставаться потаенной, непроницаемой, пассивно получающей удовольствие. Женщина — теменос своих собственных мрачных мистерий. Генитально мужчина обладает небольшим органом, который ему приходится постоянно погружать в дионисийский омут — рискованное занятие! Созидание вещи, сохранение вещи — главное в мужском опыте. Мужчина — фетишист. Без фетиша женщина в мгновение ока поглотит его.

Отсюда — доминирование мужчин в искусстве и науке. Сфокусированность, направленность, концентрация и проек-

ция, отождествленные мною с процессами мочеиспускания и эякуляции, — средства сексуального выживания мужчины, но они никогда не приносили ему окончательной победы. Неудовлетворенность сексуального переживания остается столь же сильной. Мужчина пытается исправить положение при помощи культа женской красоты. Он эротически фиксирован на «фигуристости» женщины, на этих мягких материнских жировых отложениях на груди, бедрах и ягодицах, которые по иронии судьбы представляют собой наименее устойчивую часть ее анатомии. Волнующееся тело женщины повторяет колеблющееся море хтонической природы. Фиксируясь на формах, превращая женщину в сексуальный объект, мужчина старается ухватить и стабилизировать ужасный поток природы. Объективация — это процесс осмысления, высочайшая способность человека. Превращение людей в сексуальные объекты — одна из характерных особенностей нашего вида. Оно никогда не прекратится, поскольку связано с художественным импульсом и может быть ему тождественно. Сексуальный объект — ритуальная форма, навязанная природе. Это тотем нашего причудливого воображения.

Аполлоническое сотворение вещей — главная линия западной цивилизации, идущая от Древнего Египта до нашего времени. Каждая попытка вытеснить этот аспект нашей культуры в конце концов терпела поражение. Сначала иудаизм, затем христианство выступили против языческого сотворения кумиров. Но распространенное в большей степени, чем иудаизм, христианство превратилось в самую обремененную искусством, самую подвластную искусству религию в мире. Воображение всегда исправляет дефекты религии. Самой трудной целью аполлонического созидания вещей стала западная личность — чарующее, борющееся, сепаратистское эго, вступающее в литературу с «Илиадой», но, как я покажу далее, впервые появляющееся в Египте эпохи Древнего царства.

Христианство пыталось, истребляя мирские прелести язычества, сделать духовность первичной. Но, как борющаяся секта, оно пришло к усилению западной абсолютистской эго-структуры. Герой средневековой воинствующей церкви, рыцарь в сияющих доспехах, — самый совершенный аполлонический *продукт* в мировой истории. Следовало бы переписать книги по искусству: прямая линия связывает скульптуру греков и римлян со средневековыми доспехами и с возрождением классики в эпоху Ренессанса. Оружие и доспехи — не ремесло, но искусство.

Они символически выражают западную индивидуальность. Доспехи — языческое наследство средневекового христианства. После того как Возрождение высвободило чувственное, идолопоклонническое творение искусства классического периода, линия язычества с бесстыдной силой продолжалась до сего дня. Точка зрения, что западная традиция кончилась после Первой мировой войны, — недалёковидный приговор поддавшегося мрачному настроению либерализма. Я докажу, что высокая культура сама устарела, погрузившись в невротический нигилизм модернистов, и что поп-культура — великий наследник западного прошлого. Кино — в высочайшей степени аполлонический жанр, вещь сотворяющая и вещь сотворенная, машина богов.

Мужчина, концептуализирующий и проецирующий в сексе, господствует в искусстве, потому что искусство — аполлонический ответ и аполлоническая отповедь женщине. Сексуальный объект — цель. Глаз — стрела Аполлона, летящая по той трансцендентной дуге, которую я увидела в мочеиспускании и эякуляции мужчин. Западный взгляд — снаряд, летящий в *потустороннее*, в пустыню условий существования мужчин. Не случайно именно европейцы использовали для создания огнестрельного оружия порох, изобретенный в Китае за сотни лет до этого, но редко применявшийся. Фаллическая агрессия и проекция внутренне присущи западной концептуализации. Стрела, глаз, пушка, кино: сияющий луч кинопроектора — вот современный путь аполлонической трансценденции. Кино — кульминация навязчивого, механистичного мужского влечения в западной культуре. Киномеханик — аполлонический снайпер, выявляющий связь агрессии и искусства. Любое живописное обрамление — ритуальное ограничение, запретный придел. Прямоугольный киноэкран явно скопирован со вставленных в рамы картин времен эпохи Возрождения. Но концептуализация и есть обрамление.

История костюма — часть истории искусства, но ее слишком часто считают дамским приложением к серьезному исследованию. В моде нет ничего тривиального. Стандарты красоты — это концептуализация, проецируемая каждой культурой. Они говорят нам обо всем. Самыми большими жертвами вечно вращающегося колеса моды стали женщины, бинтовавшие свои ноги или грудь по прихоти фантазии. Но моде не назовешь еще одним средством политического подавления и не включишь в феминистические литании. Стандарты красоты, созданные мужчинами, но, как правило, одобренные женщинами, риту-

ально ограничивают архетипическую сексуальную привлекательность женщин. Мода — экстериоризация демонической невидимости женщин, тайны ее гениталий. Она представляет аполлоническому глазу мужчины то, что этот глаз никогда не сможет увидеть. Красота — аполлонический стоп-кадр: она сдерживает и сжато выражает текучесть и неопределенность природы. Она позволяет мужчине действовать, усиливая желаемость того, чего он страшится.

Сила зрительного восприятия в западной культуре еще не вполне проанализирована и не оценена по заслугам. Азиат принижает значение зрения, наделяя большей ценностью мистический третий глаз, отмеченный красной точкой на лбу индуйста. Восточная личность не является собственно личностью, на Востоке Я отождествляется с группой. Восточная медитация отвергает историческое время. Но и на Западе есть подобная традиция религиозности: парадоксальные аксиомы восточных и западных мистиков и поэтов часто неотличимы друг от друга. Буддизм и христианство согласны в том, что материальный мир — *сансара*, покрывало Майи. Но на Западе есть и иная, языческая традиция, достигающая наивысшего развития в кино. Запад делает личность и историю иконическими объектами созерцания. Двадцатый век — не век страха, но век Голливуда. Языческий культ личности пробудился снова и подчинил своей власти все искусство, все мышление. Он аморален, но ритуально нагружен. Мы поклоняемся ему со всей свойственной Западу силой зрительного восприятия. Киноэкран и телеэкран — его святые места.

Западной культуре присущ блуждающий взгляд. Мужской секс — преследование и разглядывание: парни с воплями высываются из машин и сигналият, реагируя на прогуливающих девиц; обедающие на верхотуре строители в совершенстве владеют первобытным искусством призывного животного свиста и крика. Красивая женщина всегда и везде приковывает к себе взгляды и становится объектом домогательства. Она абсолютный символ человеческого желания. Женское — искомое; женское ускользает от нашего понимания. Отсюда феминность прекрасных юношей из среды мужчин-гомосексуалистов. Феминное — вечно-ускользающее серебристое мерцание на горизонте. Мы провожаем этот образ жадным взглядом: может быть, на сей раз это то самое... Поиски секса, возможно, скрывают мечту о свободе от секса. Секс, знание, власть глубоко переплетены; не бывает одного без другого. Ислам мудро облачает женщину

в черное, ибо глаз — путь эроса. Четкие, определенные личности западной культуры испытывают визуальное возбуждение. Их так много, что их не удалось каталогизировать никому, кроме разве что нашего могучего портретного искусства. Западные сексуальные личины — силовые узлы, и именно они создали эротические мучения. Эти мучения породили великую традицию литературы и искусства. К несчастью, никому не известен способ отделить свистуна со строительных лесов от восхищенного визионера за мольбертом. Принимая блага культуры, женщины вместе с яблоком получают и червя.

Иудео-христианству не удалось подчинить своему контролю западный языческий глаз. Наше мышление сформировала Греция и унаследовал Рим, язык которого поныне остается официальным языком католической церкви. Интеллектуальный анализ и логика — изобретения язычников. Любому анализу предшествует исследовательский взгляд; а как только взгляд начинает искать, нравственность уже не может контролировать его. Устрашенный силой зрительного впечатления иудаизм наложил табу на визуальную репрезентацию. Иудаизм основывается на слове, а не на образе. Христианство следовало этому примеру, пока не впало в живописность, обращаясь к языческим массам. Протестантизм начинается с иконоборчества, с разрушения образов растленной Римской церкви. Чистый протестантский стиль — голые белые стены с простыми окнами. Могу отметить не без удовольствия, что итальянскому католицизму по-прежнему присуща ярчайшая живописность, что он верен незабвенному наследству языческого прошлого.

Язычество — мир напряженного взгляда. Оно основывается на культовом эксгибиционизме, смешивающем секс с садомазохизмом. Древние хтонические таинства никогда и не исчезали из итальянской церкви. Навощенные тела святых под стеклом. Истлевшие руки в золотых ковчегах. Полуголый святой Себастьян, пронзенный стрелами. Святая Лючия, держащая блюдо со своими глазными яблоками. Кровь, насилие, экстаз и слезы. Пылкая чувственность делает итальянский католицизм самой эмоционально насыщенной космологией в истории религий. Италия добавила к палестинской аскетической вере секс и насилие язычества. То же самое относится и к Голливуду, Риму современности: именно секс и насилие язычества так явно процветают в средствах массовой информации наших дней. Камера выпустила наружу западное демоническое воображение. Кино — это *секс-шоу*, языческая похвальба. «Сюжет» и «диалог» едва ли

уже не архаизмы. Кино, жанр, требующий самого напряженного взгляда, восстановило античный языческий культовый эксгибиционизм. Зрелище — языческий культ глаза.

Нет такого понятия — «простой» образ. Западная культура построена на отношениях восприятия. От парящих богопредставлений в древних культах неба до технологии раскручивания в американской коммерческой рекламе западная идентичность организовывалась вокруг харизматических, иерархически упорядоченных сексуальных личин. Каждый бог — идол, буквально — «образ» (латинское *idolum* от греческого *eidolon*). Образ подразумевает видимость. Наглядность прискорбно мало ценится современными учеными. Истории искусства доступна только часть концептуальной утонченности, которой обладает литературная критика. Литература и искусство остаются разьединенными. Упоенная самолюбованием литературная критика явно переоценила значение языка для западной культуры. Она проигнорировала возбуждающую силу языка зрительных образов.

Войну между иудео-христианством и язычеством все еще продолжают самые современные университетские идеологии. Еврей Фрейд, по-видимому, склонялся на сторону слова. Я полагаю, что теория Фрейда преувеличивает значение лингвистического характера бессознательного и пренебрегает великолепием кинематографической живописности жизни сновидений. Более того, рассуждения французов о рационалистической ограниченности их собственной культуры были неправомерно перенесены в Англию и Америку с самыми скверными последствиями. Английский язык создавался поэтами, на протяжении пятисот лет развивавшими эмоции и метафоры в рамках глубочайшего внутреннего диалога в мировой литературе. Французские риторические модели слишком узки для английской традиции. Самое вредное заимствование у французов — убеждение в том, что нет никого по ту сторону текста. Да есть ли что-либо *более* нарочитое, агрессивное и абсолютно конкретное, чем парижский интеллектual «по ту сторону» его велеречивого текста? Парижанин, пытающийся говорить от имени всей вселенной, — провинциал. По ту сторону каждой книги стоит определенная личность с определенной историей. Сколько бы я ни узнала об этой личности и об этой истории, я никогда не смогу сказать, что узнала слишком много. Личность — реальность Запада. Своими собственными глазами мы можем увидеть это сгущение секса и души за пределами сферы слова. Нам

позволяет узнать о нем аполлоническое видение, языческое кино западного восприятия. Не будем обделять зрение в пользу слуха.

Поклонение слову осложнило задачу рассмотрения радикальной культурной перемены, происходящей в нашу эру средств массовой информации. Академии еще продолжают защищать оставленные позиции. Традиционная жанровая критика просто отжила свое. Гуманитарным дисциплинам придется покинуть свои узкие рамки и перейти к мышлению в контексте *воображения*, силы, нарушающей границы жанров и соединяющей высокое искусство с популярным, благородное — с низким. Триумф средств массовой информации — не упадок и не бедствие, а лишь переход от слова к образу, другими словами, возврат к догуттенберговской, допротестантской языческой живописности.

Анализ порнографии позволяет увидеть, как поп-культура вновь возвращает все, что изгоняет высокая культура. Порнография — чистый языческий имажизм. Подобно тому как стихотворение — ритуально ограниченное словесное выражение, так и порнография — ритуально ограниченное визуальное выражение демонизма секса и природы. Каждый кадр, каждый ракурс в порнографии, неважно, насколько глупый, надуманный и бледный, — еще одна попытка *получить целостную картину* ненормальности хтонической природы. Искусство ли порнография? Да. Искусство есть постижение и концептуализация, ритуальный эксгибиционизм первичных мистерий. Искусство вносит порядок в стихийную грубость природы. Я заявляю: искусство глубоко преступно. Уродство и насилие порнографии отражает уродство и насилие природы.

Созданная мужчинами недвусмысленность порнографии делает видимым невидимое — внутренний хтонический мир женщины. Порнография пытается пролить аполлонический свет на пугающую тьму женщины. Вульгарная акробатика порнографии — сплетение змей Медузы. Порнография — это человеческая фантазия в напряженном театрализованном действии; ее насилие — протест против насилия природы над нашей свободой. Запрет на порнографию, справедливо отстаиваемый иудео-христианством, стал бы победой над упрямым язычеством Запада. Но порнографию невозможно запретить, ее можно только загнать в подполье, отчего она лишь поднимется в цене. Порнографическая аморальная живописность будет жить всегда как упрек гуманистическому культу искупительного слова. Слова не могут спасти от жестокого потока языческой природы.

Западный взгляд создает *вещи*, идолов аполлонической объективации. Порнография заставляет многих благонамеренных людей испытывать неудобство, ведь она подчеркивает элемент вуайеризма, присутствующий в любом искусстве, в первую очередь в кино. Все личины искусства — сексуальные объекты. Эмоциональная реакция зрителя или читателя неотделима от эротической реакции. Как я уже сказала, наша жизнь представляет собой дионисийскую непрерывность боли-наслаждения. Ежечасно, ежеминутно, даже во сне, мы погружены в чувственность. Всплеск эмоций — это чувственный всплеск; всплеск чувственности — сексуальный всплеск. Идея отделения эмоции от секса — христианская иллюзия, одна из самых изобретательных, но на поверку неприменимых стратегий старой кампании христианства против языческой природы. Агапе, духовная любовь, — сбежавшая из дому сестра эроса.

На периферии искусства все мы — вуайеристы, а в наших реакциях на искусство проявляется садомазохистская чувственность. Искусство — скандал, настоящий камень преткновения для любых нравоучений: и для христианских правых, и для руссоистских левых. Порнография неотделима от искусства, потому что мы видим, чувствуем, а всем нашим ощущениям присущи вуайеризм и ненасытность. Подробнейшее разъяснение этих идей содержится в ренессансном эпосе Эдмунда Спенсера «Королева фей». Эта предвосхищающая кино своими сияющими аполлоническими проекциями поэма содержит массу примеров вуайеризма и садомазохизма, скрыто присутствующих в искусстве и сексе. Западное восприятие — демонический театр ритуальной непредсказуемости. Мы можем и разочароваться увиденным, заглянув в темное зеркало искусства.

Сексуальный объект, произведение искусства, личность: опыт Запада — обособление и разъятие. На непрерывность и текучесть природы он налагает схему разграниченного пространства. Мы произвели аполлоническую демаркацию, чья ритуальная функция — защита от природы; отсюда — сложные уголовные кодексы и детальная эротика правонарушений. Слабость любой радикальной критики секса и общества заключена в отказе признать и то, что для управления демонизмом сексу необходимо его ритуальное закрепление, и то, что общественные репрессии *увеличивают* удовольствие от секса. Вряд ли есть что-то наименее эротичное, чем колония нудистов! Ритуальное обрамление усиливает желание. Отсюда маска, ремни и цепи садомазохизма.

Западная келейность святости и преступности — прогресс познания в истории человечества. Главные мифы нашей цивилизации — Фауст, запирающийся в рабочем кабинете, чтобы читать книги и искать ключ к тайнописи природы, и Дон-Жуан, объявляющий войну именем удовольствия и исчисляющий свои победы аполлоническим числом. И тот и другой — келейное эго, обольститель и преступный исследователь, смесь секса, мысли и агрессии. Наш глаз и наш мозг — такие же выделенные природой кельи. Четко очерченная личность каждого из нас — имажистская проекция аполлонической коры головного мозга. Личины — видимые идеи. Все доступные приматам гримасы и театральные позы — мимолетные тени личин. В то время как японский этикет ограничивает подвижность лица, западное искусство со времен эллинизма увековечивало каждый отгенок иронии, тревоги, заигрывания и опасности. Очерченность личности и та напряженность, с которой она отрывается от природы, сделали Запад уязвимым к декадансу. Напряженность ведет к усталости и краху, к «поздним» фазам истории, фазам процветания садомазохизма. Как я покажу далее, декаданс — *болезнь зрения*, сексуальная интенсификация вуайеризма художника.

При капитализме аполлонические *вещи* западного секса и искусства добиваются своего экономического триумфа. В последние пятнадцать лет все больше входят в моду марксистские методы исследования литературы. Кажется, будто сознательное восприятие социального контекста искусства автоматически влечет за собой левую ориентацию. Но вполне возможно сочетание авангардистской и капиталистической теорий. Марксизм был одним из последователей руссоизма XIX века, пробужденных к жизни верой в совершенство человека. Его вера в то, что первичным двигателем истории являются экономические силы, — замаскированная романтическая вера в природу. А это означает, что он схематизирует вздымающееся и опускающееся волновое движение материального контекста жизни человека, пытаясь отрицать извращенный демонизм этого контекста. Марксизм — мрачайшее образование, выстроенное для защиты от хтонических матерей. Его влияние на современную историографию огромно. «Великий человек» в теории истории — не такое уж упрощение, как считали ранее; мы едва-едва оправились от мировой войны, которая представила эту теорию зловещей истиной. Один человек *может* изменить ход истории и к лучшему и к худшему. Марксизм — бегство от магии лично-

сти и мистики иерархии. Он искажает характер западной культуры, основанной на харизматической силе личности. Марксизм может действовать только в доиндустриальных обществах с однородным населением. Поднимите жизненный уровень — и начнется безудержный разгул индивидуализма. Марксизм страшится личности и искусства и цензурирует их, но они возвращаются после каждой попытки вытеснения.

Броский и алчный капитализм присущ западной эстетике со времен Древнего Египта. Именно мистика и очарование *вещей* влекут личность к обладанию ими. Капитализм как экономическая система соответствует дарвинистской линии де Сада, а не линии Руссо. Капиталистическое выживание самого приспособленного описано уже в «Илиаде». Западные личины сексуальности сталкиваются днем и ночью. Бронзовыми доспехами воителей Гомера отсвечивают аполлонические консервные жестянки, забившие супермаркеты — наши храмы Солнца — и соперничающие за наше внимание с телеэкрана. Запад овеществляет личности и персонифицирует объекты. Избыточное многообразие капиталистических продуктов — аполлоническое исправление природы. Торговые марки — территориальные кельи западной идентичности. Сияющие хромированные автомобили, так же как и армии банок и коробок в бакалейных отделах, — экстраполяция жесткой, непроницаемой западной личности.

Капиталистические продукты — своего рода произведения искусства, наводняющие западную культуру. Переносные обрамленные картины появились в период зарождения современной торговли — в эпоху раннего Возрождения. С тех пор капитализм и искусство боролись друг с другом и питали друг друга. Капиталист и художник соотносимы друг с другом: художник так же аморален и жаден, как капиталист, и так же враждебно настроен по отношению к соперникам. То, что в эпоху крупного опта произведениями искусства торгуют вразнос, как хот-догами, подтверждает мое рассуждение, но не становится его центральным положением. Западная культура одушевлена визионерским материализмом. Аполлонический формализм обокрал природу, чтобы создать роман *вещей*, твердых, блестящих, плотных и упрямых.

Сеть капиталистического распределения, сложная цепочка, состоящая из фабрики, транспорта, склада и розничного магазина, — одно из величайших мужских достижений в истории культуры. Молниеносный аполлонический кругооборот,

запущенный мужчинами. Одним из раздражающих рефлексов феминизма остается его знаменитое пренебрежительное отношение к «патриархальному обществу», которому не приписывается ничего хорошего. Но именно патриархальное общество освободило меня как женщину. Именно капитализм позволил мне найти свободное время, чтобы сидеть за столом и писать эту книгу. Не будем же мелочными по отношению к мужчинам и честно признаем, какие сокровища влились в культуру благодаря их навязчивым состояниям.

Мы могли бы составить эпический каталог достижений мужчин: от асфальтированных дорог, домашнего водопровода и стиральных машин до очков, антибиотиков и одноразовых пеленок. Нам нравятся свежие, безопасные для здоровья молоко, мясо и овощи и изобилие тропических фруктов в занесенных снегом городах. Когда я еду по мосту Джорджа Вашингтона или по любому другому великому американскому мосту, я думаю: это сделали *мужчины*. Конструирование — высшая мужская поэзия. Когда я вижу гигантский кран, разгружающий грузовую платформу, я замираю в благоговении и уважении, как если бы увидела церковную процессию. Какая сила концепции, какая величественность: эти краны связывают нас с Древним Египтом, впервые придумавшим и воплотившим в действительность монументальную архитектуру. Останься цивилизация в руках женщин, мы все еще жили бы в соломенных хижинах. Нахлобучивая каску, современница просто вступает в изобретенную мужчинами концептуальную систему. Капитализм — художественная форма, аполлоническая подделка в соперничестве с природой. Феминистки и интеллектуалы лицемерят, наслаждаясь удовольствиями и удобствами капитализма и в то же время презрительно глумясь над ним. Даже Уолден у Торо был всего лишь двухлетним экспериментом. Всякий рожденный при капитализме — его должник. Кесарю кесарево.

Языческая диалектика аполлонического и дионисийского пронизывает все, что касается сознания и природы. Христианская любовь настолько лишена своей эмоциональной противоположности, что для сосредоточения естественной человеческой ненависти и враждебности пришлось изобрести дьявола. Христианизированная руссоистская психология приводит либералов к тому, что перед лицом политической напряженности, войны и зверств, ежедневно опровергающих их ожидания, они, как правило, впадают в мрачность или депрессию. Быть может, чем выше чувствительность, воспитанная чтением и

образованием, тем сильнее нужда в вытеснении фактов хтонической природы. Но следует отбросить необоснованную феминистскую дихотомию секса и власти. Подобно тому как ненависть в суде по бракоразводным делам обнаруживает то, что скрывалось доселе под маской любви, так и истина природы открывается в кризисные времена. Жертвы торнадо и урагана не задумываясь говорят о «ярости матери-природы» — как часто мы слышим эту фразу, пока телекамера отслеживает потрясенных, уцелевших под руинами людей. Бессознательно все понимают, что Иегова никогда не управлял дикими стихиями. Природа — Пандемониум, день всех дьяволов.

Не бывает случайностей, но одна лишь повелевающая всем природа. Даже бомба всего лишь высвобождает помещенную в нее природой энергию. Ядерная война стала бы малой искрой на фоне величия Космоса. Не может «изменить» природу и радиация: она будет поглощена природой. После бомбы природа подберет оставленные нами карты, перетасует их и снова начнет играть. Природа вечно раскладывает свой любимый пасьянс.

С самого своего возникновения западная любовь амбивалентна. Со времен Сапфо (600 год до н. э.) или даже еще раньше, со времени эпической легенды о Елене Троянской, искусство запечатлевает двухчастный характер влечения и враждебности в извращенной зачарованности, зовущейся любовью. Западный магнетизм эротики обязан своим возникновением жесткости западной личности: эротика — электрическое силовое поле, возникающее в пространстве между масками. Стремление к самореализации не приводит к сексуальному счастью, поскольку утверждение самости просто высвобождает аморальный хаос либидо. Свобода — самая переоцененная идея Нового времени, идущая от романтического бунта против буржуазного общества. Но, только находясь в обществе, можно *быть* индивидуальностью. За его пределами — ждущая лишь срока растворить нас в своем хтоническом лоне природа. Покончим со стереотипами — призывает феминизм. Но эти стереотипы — потрясающие западные личины сексуальности, средства художественного одоления природы. Момент рождения воображения — это рождение мифа. Мы готовы принять этический раскол между воображением и действительностью, терпимо относясь к таким ужасам, насилию и увечьям в искусстве, которых никогда не потерпели бы в обществе. Ибо искусство — послание из иного мира, рисующее, до чего способна дойти природа.

Не секс, но жестокость — тот большой, обойденный вниманием пункт, что стоит на повестке дня современного гуманизма. Мы вынуждены прославлять хтоническое, но вовсе не обязаны подчиняться ему. В «Похищении локона» Поуп рекомендует добродушие как единственное решение сексуальных конфликтов. Этот совет применим и к порабощению нас хтонической природой. Нам придется принять боль, изменить что возможно и посмеяться над всем прочим. Но давайте считать искусство искусством, а природу — природой. Со времен глубочайшей древности западное искусство было парадом личин сексуальности, эманаций абсолютистского западного сознания. Западное искусство — кино секса и сновидений. Искусство — форма, борющаяся за пробуждение от кошмара природы.

- 1 Bloom H. The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. N. Y., 1973. P. 94. [Пер. цит. по: Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1998. С. 79.]
- 2 Storr A. Sexual Deviation. Harmondsworth, Middlesex, 1964. P. 63.
- 3 Ferenczi S. The Analytic Conception of Psycho-Neuroses (1908) // Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-Analysis / Ed.: Rickman J. / Trl.: Suttie J. I. et al. N. Y., 1926. P. 25.
- 4 Knight G. W. Lord Byron's Marriage. L., 1957. P. 261.
- 5 Horney K. On the Genesis of the Castration Complex in Women // International Journal of Psychoanalysis. Vol. 5. 1924. P. 53. [Пер. Е. И. Замфир цит. по: Хорни К. О происхождении комплекса кастрации у женщин // Хорни К. Женская психология. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1993. С. 9.]
- 6 Hartman G. Beyond Formalism: Literary Essays, 1958—1970. New Haven, 1970. P. 23.
- 7 Knight G. W. Atlantic Crossing. L., 1936. P. 111.
- 8 Freud S. Sexuality and the Psychology of Love / Ed.: Rieff P. N. Y., 1963. P. 76.
- 9 Nietzsche F. Beyond Good and Evil / Trl.: Kaufmann W. N. Y., 1966. P. 158. [Пер. Н. Полилова цит. по: Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч. Т. 2. М., 1990. С. 350.]

Рождение западного взгляда

Мифология начинается с космогонии, с сотворения мира. Каким-то образом из хаоса материи возникает порядок. Заполненное веществом пространство, плотная жидкая субстанция, разделяет себя на объекты и сущие. У каждого общества своя космогония. Культ земли приемлет приоритет и первичность природы. Тогда как иудео-христианство, культ неба, считает, что скорее уж Бог создал природу, чем наоборот. Божественное сознание предшествует всему и поглощает все.

Возвышенные притязания еврейской космогонии излагает полемическая поэзия Книги Бытия. Сотворение мира рационально и систематично. Величественно, без резни и катастроф, происходит эволюция форм. С бесстрастностью квалифицированного рабочего Бог творит мир. Космос — некая конструкция, обустроенная для обитания в ней человека. Бог — дух, присутствие. У него нет имени и тела. Он, противник подвластного низшей сфере реальности секса, пребывает по ту сторону пола. И все же Бог — определенно он, отец, а не мать. Женственность — вторична. Ева — лишь осколок ребра Адама. Маскулинность — магический, действенный принцип вселенского творчества.

Книга Бытия — декларация независимости мужчин от древних материнских культов. Брошенный ею вызов природе, кажущийся сегодня таким сексистским, — один из важнейших

моментов западной истории. Сознание никогда не сможет освободиться от материи. И все же только благодаря сознанию, *воображающему* себя свободным, может развиваться культура. Примиряя человека с природой, материнские культы заманивали его в ловушку материи. Величие западной цивилизации самым своим существованием обязано борьбе против своих истоков. Жестокая и несправедливая Книга Бытия совсем по-человечески давала надежду человеку. Руками мужской династии она переделывала мир, отменяя власть матерей.

Иегова существует где-то за пределами своего творения, по ту сторону пространства и времени. Подавляющее большинство древних космогоний начинается с Первосущего, объемлющего все противоположности и содержащего в себе все, что есть или может быть. Почему вечный, самодостаточный Бог должен добавлять что-либо к тому, что уже существует? То ли от одиночества, то ли из любви к драме первичные божества запускают механизм и порождают новые проблемы. Из числа таких богов мне больше других нравится египетский бог Хепри, порождающий вторую ступень существования актом мастурбации: «Я соединился со своей сжатой ладонью, и заключил в объятия свою тень как жену; и я влил семя в свои уста, и дал от себя начало потомству в образе богов Шу и Тефнут»¹. Совершенно логично, что первым иерархам приходится углубляться в самих себя ради продолжения легенды о сотворении мира. Почти как Хепри, Иегова размножается, соединяясь с самой собой.

Практически все незападные космогонии открыто сексуальны. Первичное божество может быть гермафродитом, как египетская богиня-мать Мут, обладавшая и мужскими и женскими гениталиями. Либо происходит инцест, единственно возможная форма секса, когда других групп, кроме близких родственников, не существует. Развитые мифологии игнорируют инцест или редактируют сведения о нем, подобно Книге Бытия, благоразумно обходящей вопрос о том, на ком вынужденно женились Каин и Авель ради продолжения рода. Вот так и греческий миф подчеркивает, что Гера — жена Зевса, но почти не обращает внимания на то, что она в то же время его сестра. В Египте никогда не проводилось столь строгой чистки священных текстов, и примитивные мотивы там сохранялись вплоть до окончательного варианта. Исида и Осирис явно брат и сестра, а вместе с тем муж и жена. Египетские боги составляют архаический семейный роман. Богиня-мать Хатор, на-

пример, благоговейно звалась «матерью своего отца и дочерью своего сына». Как в эпоху романтизма, идентичность регрессивна и сверхконденсирована. Сексуальные излишества богов плодородия присущи мрачной, беспорядочной мистерии сексуального роста.

Иудаизм, приписывая Богу искусность, нетерпим к искусству в человеке. Жутковатая сексуальная символика культа земли выражает в психическом плане следующую истину: во всяком творчестве, природном или художественном, присутствует сексуальный элемент. Поглощающий свое семя Хепри — модель романтической творческой способности с ее изолированным и сексуально двойственным Я. Склонившийся над самим собой Хепри — уроборос, кусающий свой собственный хвост змей, магический круг обновления и возрождения. Уроборос — доисторический след естественного цикла, с которым концептуально порвали иудаизм и эллинизм. Далее я покажу, что романтизм восстанавливает архаическое прошлое Запада, обожествляя утраченные или подавленные языческие мифы. Инцест, эротический солипсизм, в романтической поэзии повсюду. Мастурбация, подсознательно присутствующая в поэзии Кольриджа и Э. По, дерзко заявляет о себе в произведениях поздних романтиков — Уолта Уитмена, Обри Бердсли и Жана Жене, чувствительных одиноких мечтателей. Хепри — андрогин, потому что он — демиург.

Высший символ религии плодородия — Великая мать, первичная обоеполая сила. Многие богини-матери средиземноморского мира беспорядочно растворены в синкретической религии Римской империи. В их числе египетская Исида, крито-микенские Гея и Рея, кипрская Афродита, фригийская Кибела, эфесская Артемида, сирийская Дея, персидская Анаитис, вавилонская Иштар, финикийская Астарта, ханаанитская Атаргатис, каппадокийская Ма и фракийские Бендиды и Котито. Великая мать воплощала огромность и непознаваемость первоприроды. Она восходит к тому доземледельческому периоду, когда природа казалась самовластной и капризной. Женщина и природа пребывали в таинственной гармонии. Древние не видели необходимой связи коитуса с зачатием, поскольку сексуальные сношения часто предшествовали менструации. Даже сегодня беременность непредсказуема и проходят месяцы, прежде чем ее можно заметить. Следующая своим собственным законам женская плодовитость внушала благоговение и страх.

Хотя женщина — центр первобытной символики, реальные женщины бесправны. Феминизм создал не дающую покоя фантазерам концепцию миролюбивого матриархата, свергнутого воинственными мужчинами — основателями патриархального общества. Выдвинутая в XIX столетии Бахофеном и принятая Джейн Харрисон теория стала ее единственной ошибкой — единственной ошибкой великого ученого. Нет ни малейшего свидетельства в пользу существования матриархата где бы то ни было и когда бы то ни было. Матриархат, политическое правление женщин, не следует смешивать с матрилинейностью, пассивной передачей собственности или власти по женской линии. Возрожденная американским феминизмом гипотеза матриархата цветет вне стен университетов.

Отнюдь не мирная, первобытная жизнь была погружена в буйство природы. Превосходящие женщин силой мужчины защищали их, особенно когда те на последней стадии беременности становились совершенно беспомощны. Поляризация половых ролей проявилась, по-видимому, сравнительно рано. Мужчины странствовали и охотились, а женщины, занимаясь собирательством, удалялись от лагеря лишь настолько, насколько это было возможно с грудными детьми, которых они носили с собой. Это продиктовано простой логикой, никакой несправедливости здесь нет. Маргарет Мид замечает: «Отцовство у человека — социальное изобретение»². Джеймс Джойс говорит: «Возможно, что отцовство — одна юридическая фикция»³. Общество стало развиваться ускоренно тогда, когда был понят вклад мужчин в зачатие. Оба пола выиграли от укрепления и устойчивости семьи.

Возможно, миф о матриархате возник потому, что в детстве все мы зависим от власти матери. Все мы рождаемся из женского колосса. Эрих Нойманн называет первую стадию психического развития «матриархальной»⁴. Поэтому переход любого из нас от колыбели к обществу становится разрывом с матриархатом. Как исторический факт идея матриархата несостоятельна, но как метафора она поэтична. Она играет решающую роль в истолковании сновидений и искусства, ибо и в той и в другой области господствует мать. Матриархат присутствует на заднем плане таких произведений искусства, как «Венера Милосская», «Мона Лиза» и «Мать» Уистлера, которых массовое воображение превратило в культурные архетипы. Мы рассмотрим то, как романтизм в рамках своего движения к архаике возвращает

матери ее матриархальную власть, в первую очередь на примерах Гете, Вордсворта и Суинберна.

Самовластие древних богинь-матерей иногда называлось девственностью. Выражение «девственное деторождение» кажется противоречивым, но оно сохранилось до наших дней в христианской концепции непорочного зачатия. Гера и Афродита ежегодно возвращали свою девственность, купаясь в священном источнике. Подобную же двойственность проявляла и Артемида, которую одновременно прославляли как деву-охотницу и как покровительницу чадородия. Великая мать — девственница постольку, поскольку она не зависит от мужчин. Она — символично непроницаемый сексуальный диктатор. Мужчины — пустое место: Нойманн в другом месте говорит об «анонимности оплодотворяющего фактора»⁵. Так, чувственная Великая мать Джойса, Молли Блум, в полусне путает всех мужчин своей жизни, называя их просто «он» и подразумевая их взаимозаменяемость в зависимости от обстоятельств. Великой матери мужчина не нужен даже для оплодотворения: египетская богиня Нут рождает Ра путем партеногенеза, т. е. самооплодотворения.

Богиня-мать дает жизнь, она же ее забирает. Лукреций пишет: «Появляются вещи / Из всетворящей земли, и она же им служит могилой»⁶. Она морально амбивалентна, она — благодетельница и насильница. Благопристойная феминистская богиня-пацифистка — желаемое, выданное за действительное. Со времен доисторических и вплоть до падения Римской империи Великая мать не утратила связь с варварством. Она — вечно меняющийся лик хтонической природы, то дикий, то благосклонный. Средневековая Мадонна, прямая наследница Исиды, — Великая мать, лишенная своего хтонического ужаса. Она утратила свои корни в природе, потому что именно языческую природу стремилось преодолеть христианство.

Маскулинная сторона Великой матери часто выражается в змеях, обвившихся вокруг ее рук или тела. Попирающая змею ногой Дева Мария напоминает о языческих изображениях, на которых богиня и змей сливаются воедино. Змей обитает в похожем на матку подземном мире матери-земли. Он объединяет в себе мужское и женское начала, проникновение и сдавливание. Апулей называет сирийскую богиню «*omnipotens et omniparens*», всемогущей и всерождающей⁷. Чрезмерная энергия и изобилие могут стать сокрушительными и холодными. Скользящий змей не станет другом никогда.

Животная плодовитость богини жестоко драматизировалась в ритуале. Верующие практиковали кастрацию, ампутацию груди, самобичевание или самоувечье, а также разрывание животных на части. Практика жертвенной крайности имитирует ужасы хтонической природы. Сегодня такого рода поведение выживает только в сексуальном садомазохизме, однозначно признанном извращением. Я считаю садомазохизм архаизирующим феноменом, возвращающим воображение к языческому поклонению природе. Льюис Фарнелл утверждает, что порка в ходе ритуалов плодородия должна была повысить плодовитость или, чаще всего, «отвести от тела нечистые влияния или духи, чтобы оно смогло стать чистейшим носителем божественной силы»⁸. В ходе римских луперкалий, описанных Шекспиром в «Юлии Цезаре», молодые люди бегали по улицам нагишом и били матрон кожаными ремнями, для того чтобы стимулировать деторождение. В новобрачных швыряют рисом, чтобы отогнать злых духов и оплодотворить невесту. Ударами отмечают ритуал перехода в зрелость. Коленопреклоненного рыцаря ударяет мечом по плечу его сеньор. В ходе католической конфирмации коленопреклоненного подростка шлепает епископ. При первой менструации ортодоксальную иудейку шлепает ее мать. В романе «Стовер в Йеле» (1911)^{*} ошарашенный вступлением в «Череп и кости» новичок попадает ночью в засаду и получает удар в спину. Удары — архаическая магия, чувствительные знаки избранности.

Возможно, кастрация в материнских культах имитировала уборку урожая. Для кастрации можно было использовать исключительно каменные орудия; бронза или железо были запрещены, что указывает на доисторическое происхождение обычая. Эдит Вейгер-Фовинкль приходит к заключению, что фригийцы заимствовали обряд кастрации у семитов, превративших его со временем в обрезание, и что безбрачие католических священников — замена кастрации⁹. Подобная ореолу тонзура католических монахов, так же как и обритые головы священнослужителей Исиды, суть те же самоувечья, только меньших размеров. Подвергаясь кастрации, посвященный подчинял себя женственной жизненной силе. Встреча с богиней опасна. Занимавшийся любовью с Афродитой Анхиз стал калеккой, так что

* «Стовер в Йеле» — роман Оуэна Джонсона, описывающий жизнь студента Йельского университета Динка Стовера и, в частности, его отношения с членами тайного студенческого общества «Череп и кости».

его сыну Энею приходится на себе выносить его из горящей Трои. История о том, что наказан он был за хвастовство своим свиданием, скорее похожа на позднейшее добавление. Роуз говорит об увече Анхиза: «Занятие оплодотворением Великой матери было таким изнурительным, что крайне опустошало силу низшего партнера-мужчины, который вследствие этого если не умирал, то становился евнухом»¹⁰. Мужественность уничтожается ударами женской власти.

Самооскопление — односторонняя дорога к ритуальному обезличиванию. В повлиявших на христианство тайных религиях посвященный подражал своему богу и стремился к слиянию с ним. Священник Великой матери менял пол, для того чтобы стать Ею. Транссексуализм — суровый выбор, трансвестизм — помягче. В Сиракузах мужчины проходили церемониал посвящения в пурпурном одеянии Деметры. В древней Мексике сдирали кожу с представлявшей богиню женщины, а затем в нее облачался мужчина-священник. Священника Великой матери, евнуха, называли «она». Так после самооскопления Аттиса в поэзии Катулла мужские местоимения сменяются женскими. Современный этикет требует называть городского трансвестита-гомосексуалиста, даже одетого в мужское платье, «она».

Духовное просвещение феминизирует мужчину. Мид говорит: «Более сложный биологический образец женственности становится моделью художника, мистика и святого»¹¹. Интуиция, или экстрасенсорное восприятие, — женственное вслушивание в тайные голоса, звучащие в вещах и в области по ту сторону вещей. Фарнелл говорит: «Многие античные наблюдатели отмечали, что женщины (и женственные мужчины) особенно склонны к оргиастическим религиозным припадкам»¹². Истерия — болезнь матки (от греческого *ustera* — «матка»). Женщины были сивиллами и оракулами, подверженными пророческим видениям. Геродот сообщает о скифских энареях, пророках-мужчинах, пораженных «женским недугом», вероятно сексуальной импотенцией¹³. Этот феномен, известный как шаманизм, распространился на север, в Центральную Азию; есть сообщения о его проявлениях в Северной и Южной Америке и в Полинезии. Фрэзер описывает стадии сексуального преобразования шамана, напоминающие стадии преобразования наших современников, готовящихся к хирургической операции по перемене пола. Религиозное откровение может приходиться через сновидение, в котором в мужчину «вселяется женский дух». Он перенимает женственную речь, стиль прически и одежды и,

наконец, берет себе мужа¹⁴. Сибирский шаман, носящий женский кафтан, украшенный большими красными кругами, изображающими женские груди, становится для Мирче Элиаде примером «ритуальной андрогинности», символизирующим *coincidentia oppositorum*, или согласование противоположностей¹⁵. Вдохновенный шаман впадает в транс и падает без сознания. Он может исчезнуть: либо улететь в отдаленные края, либо умереть, чтобы воскреснуть. Шаман — архаический прототип художника, тоже преодолевающего половые различия и властвующего над временем и пространством. Сколько неведомых шаманов среди современных транссексуалов? Может быть, им стоит консультироваться у поэтов, а не у хирургов.

Тиресия, андрогинного шамана древних греков, описывают как старика с длинной бородой и отвисшей женской грудью. Согласно Гомеру, Цирцея говорит Одиссею, что его поиск дома не будет успешным, пока он не спустится в подземный мир посоветоваться с провидцем. Кажется, будто Тиресий, смешивая мужское с женским, в подземном мире расовой памяти представляет собой полноту эмоционального знания. Маскулинное очарование «Илиады» осталось позади. Когда мы впервые видим героя «Одиссеи», он плачет. Основные добродетели этой поэмы — женская восприимчивость и женское терпение, а не агрессивное действие. В «Эдипе-царе» Софокла Тиресий — двойник героя. Не по своей воле Тиресий и Эдип посвящены в тайны жуткой сферы сексуального опыта. С самого начала ключ к разгадке причин чумы и извращения находится в руках Тиресия. Он один знает секрет семейного романа Эдипа со всеми его мучительными трудностями идентичности: Эдип — муж и сын, отец и брат. В конце пьесы Эдип буквально становится Тиресием, слепым святым, расплачивающимся за эзотерическое знание. В «Бесплодной земле» Т. С. Элиот вслед за Аполлинером делает Тиресия свидетелем и судьей ничтожности современных сексуальных несчастий.

Как стал андрогинном Тиресий? На горе Киферон (там, где нашли Эдипа) он наступил на двух спаривающихся змей, за что и был в наказание превращен в женщину. Семь лет спустя он пришел на то же место и вновь был обращен в мужчину. История показывает, какими ужасными бывают последствия для смертного, ставшего свидетелем запретного для него зрелища. Так, Актеона разорвали на куски собственные собаки за то, что он увидел купающуюся Артемиду. Каллимах утверждает, что Тиресий был ослеплен за то, что однажды увидел купающуюся

Афины^{*}. Гесиод говорит: «Зевс и Гера избрали его судьей в споре о том, кто получает больше наслаждения от совокупления — мужчина или женщина. Ответ Тиресия был таков: „Муж из десятка частей наслаждается частью одною, / Чувством своим в наслажденьи жена восполняет десяток“. Разгневанная Гера ослепила Тиресия, а Зевс наделил его даром прорицания»¹⁶. Архаичная часть истории Тиресия — хтонический мотив встречи с совокупляющимися змеями. Ужасное или гротескное в мифе свидетельствует о его крайней древности. Шутливый комический тон бытового спора Зевса и Геры позволяет говорить о нем как о позднейшей вставке. Очарование мифа возникает из хтонического холода.

Я использую имя «Тиресий» для обозначения андрогина определенной категории — мужчины возвращающего, или мужчины-матери. Подобного рода андрогинов можно найти на классических скульптурных изображениях речных богов, в романтической поэзии (Вордсворт и Китс) и в современной поп-культуре (ведущие телевизионных ток-шоу). Еще одну модель я заимствую из пророческого транссексуализма древних греков, и это — Дельфийский оракул. Дельфы, самое святое место Средиземноморья, некогда было посвящено богиням, как о том напоминает жрица в начале «Эвменид» Эсхила. У. Ф. Джексон Найт утверждает, что «слово „Дельфы“ означает женский детородный орган»¹⁷. Даже в далеких бразильских джунглях дельта, по свидетельству исследователей, обозначает женский лобок. Жрицу Дельфийского оракула звали пифией или пифессой в честь гигантского змея Пифона, убитого Аполлоном. Согласно легенде, жрица впадала в безумие под влиянием испарений, поднимавшихся из трещины, на дне которой покоился хтонический змей. Но в Дельфах не нашли никакой трещины.

Жрица оракула была важнейшей жрицей Аполлона и говорила от его имени. Паломники, царственные и самые обыкновенные, приходили в Дельфы с вопросами и уходили из Дельф с загадочными ответами. Именно возвращаясь из Дельф, Эдип столкнулся со своим отцом на перекрестке дорог посреди греческого пастбища — в том месте, которое и после трех тысячелетий призрачных легенд остается таким же, как тогда. Предсказывающий будущее оракул был орудием бога поэзии, его

* См.: *Каллимах. На омовение Паллады. 70—130* / Пер. С. С. Аверинцева // *Античные гимны*. М., 1988. С. 165—166.

лирой. Э. Р. Доддс констатирует: «Пифия становилась *entheos, plena deo*. Бог входил в нее и использовал ее органы речи, словно те были его собственными — точно так же, как делает в современном спиритизме так называемый „дух-руководитель“. Вот почему прорицания Дельфийского Аполлона всегда произносятся от первого лица, и никогда — в третьем лице»¹⁸. Это напоминает чрево вещание, которое Фрэзер приписывает впадшим в транс шаманам. Микеланджело использует метафору Дельфийской жрицы в мадригале, сравнивая с ней воительницу, интеллектуалку и поэтессу эпохи Возрождения Витторию Колонна: «Мужчина в женщине, и в самом деле ее устами говорит Бог». Дельфийский оракул — женщина, в которую вселился мужской дух. Она страдает узурпацией идентичности, подобно великим драматургам и романистам. Я называю пифией иную категорию андрогинов, лучшим примером которой была бы пророчица-комедиантка Грейси Аллен.

Великая мать — доминирующий образ, и от него производны такие подчиненные формы женских ужасов, как горгона и фурия. *Vagina dentata* буквализирует сексуальные страхи этих мифов. В североамериканском варианте, утверждает Нойманн, «питающаяся мясом рыба обитает в вагине Ужасной Матери; герой побеждает Ужасную Мать, вырывает зубы из вагины и таким образом превращает ее в женщину»¹⁹. Зубастая вагина — не сексистская галлюцинация: пенис всегда уменьшается в вагине, подобно тому как людей — мужчин и женщин — жадно поглощает мать-природа. *Vagina dentata* — часть романтического возрождения языческого мифа. Она подсознательно присутствует в рассказах Эдгара По: воронкообразный Мальстрем и сырой колодец, над которым раскачивается коса маятника. Она открыто появляется в библии французского декаданта, в романе Гюисманса «Наоборот» (1884), где мечтатель, как сомнамбула, стремится к раздвинутым бедрам матери-природы, к «кровавому горлу» плотоядного цветка, обрамленного «губами-бритвами»²⁰.

Греческая горгона — разновидность *vagina dentata*. В архаическом искусстве горгона — ухмыляющаяся голова с бородой, клыками и вывалившимся языком. В ее волосах или вокруг ее талии — змеи. Она застывает в форме свастики, символизирующей первобытную витальность. Ее борода, признак наступа-

* Иступленной, преисполненной бога (лат.). — Ред.

ющей после менопаузы маскулинизации, вновь встречается у ведьм в «Макбете». Она похожа на голову из тыквы или череп, на светящийся ночной лик матери-природы. *Горгонейон*, или «отрубленный лик ужаса», появляется на многие столетия раньше горгоны с женским телом²¹. Легенда о Персее затмевает древний прототип: герой заглаживает трофеем, который невозможно отрубить или умертвить (рис. 1).

Взгляд Медузы всегда обращал в камень только мужчин, не женщин. Фрейд истолковывает это как «страх кастрации», переживаемый мальчиками при взгляде на женские гениталии²². Ричард Тристман чувствует, что свойственный мужчине механизм разглядывания, на который рассчитана порнография, — маниакально-скрупулезные поиски потерянного женского пениса. Действительное сходство женских гениталий с раной очевидно в таких жаргонных словах, как «slash» и «gash». Гюисманс называет генитальный цветок «скрытой раной плоти». Цветок, рот, рана: горгона — превращенный образ тайной розы Девы Марии. Генитальная рана женщины — борозда в женской земле. Змеевидная Медуза — колючий подлесок беспрестанно размножающейся природы.

Имя горгоны происходит от прилагательного *gorgos* — «ужасный», «страшный», «свирепый». *Gorgopos*, «свирепокая», «ужасная», — эпитет Афины, несущей дар Персея — голову горгоны — на груди и на щите. Это оберег, избавляющий от злых духов амулет, подобный гигантскому глазу, нарисованному на носу античного корабля. Джексон Найт говорит о горгонейоне: «Он появляется на щитах, на шорах боевых коней и на печных заслонках, где он должен был беречь от дурных влияний хлеб»²³. Джейн Харрисон сравнивает голову горгоны с первобытными ритуальными масками: «Это естественные посредники религии страха и „избавления“... Функция таких масок — постоянно „делать страшное лицо“ *против* Вас, если Вы поступаете дурно, нарушаете данное слово, грабите своего соседа, сражаетесь с ним в бою, и *для* Вас, если Вы ведете себя хорошо»²⁴. Амулеты-обереги часто встречаются в Италии, где и сегодня сильна вера в дурной глаз. Золотые руки и красные или золотые рога болтаются на шеех и висят на кухнях рядом с отпугивающими вампиров связками чеснока. Средиземноморье никогда не расставалось со своими хтоническими культами.

Я использую понятие оберега-горгонейона двояко. Искусство и религия возникают в одной и той же сфере сознания.

Великие символы культов легко переходят в художественный опыт. Исключительные или крайне оригинальные художники часто создают искусство, отвращающее беду. «Мона Лиза», например, похоже, служила оберегом для Леонардо, отказывавшегося расстаться с ней до самой своей смерти при дворе французского короля (поэтому сегодня она находится в Лувре). Двусмысленная Мона Лиза на фоне пустынного ландшафта — горгонейон, внимательно вззирающий иерарх безжалостной природы.

Второй оберег: плотный модернистский стиль Джойса. У Джойса только одна тема — Ирландия. Его творчество — одновременно протест против невыносимой духовной зависимости и ироническое уничтожение подчинившей его себе силы. Ирландия — горгона, по словам Джойса, «свиноматка, пожирающая своих детей». Найт сравнивает запутанный план-лабиринт греческих домов с оберегом в виде «спутанного клубка» над крыльцом английского дома: «Спутанные клубки нужны для того, чтобы сбить с толку нежелательных пришельцев, подобно тому как лабиринт при входе в крепость в действительности помогает сбить с толку атакующих»²⁵. Язык как лабиринт: агрессивная непроницаемость Джойса — сексуальный знак «религии страха и „избавления“ (Харрисон). Далее мы рассмотрим творчество создателя первого непроницаемого модернистского стиля Генри Джеймса. В ходе этого рассмотрения мы, завершая полный круг, вернемся к Великой матери, поскольку я придерживаюсь того взгляда, что поздний декадентский стиль Джеймса — мощный ритуальный трансвестизм оскотенного жреца богини-матери.

И третий оберег: роман Вирджинии Вулф «На маяк» как таинец призраков, вызывание духов и изгнание бесов. Из дневника Вулф:

День рождения отца. Ему было бы 96, 96, да, сегодня; и могло бы быть 96, как другим известным людям: но, к счастью, он не дожил. Его жизнь полностью покончила бы с моей жизнью. Что случилось бы? Ни писательства, ни книг — непостижимо.

Я привыкла ежедневно думать о нем и о матери; но написание «Маяка» отложило их в осадок моей памяти. И теперь он приходит ко мне, но иначе, чем прежде. (Я верю, что это правда — то, что я была болезненно одержима ими обоими и что я должна была писать о них.)²⁶

Оберег преграждает путь вторжению мертвых. Вспомним, что призрак матери Одиссея жаждал крови. Без ложной чувствительности Вулф не желает долгих дней жизни своему отцу. Борьба за жизнь — садистское соперничество во имя власти. Роман «На маяк» наполнен *имаго*, масками предков. Римляне вешали их в атриум, чтобы они не проникали в спальню. «На маяк», семейный роман, — горгонейон на печной дверке, которую следует закрывать, как границу домашнего пространства. Но у романа есть и второй ритуальный образец: элевсинские мистерии с их *heuresis*, или «обретением», Персефоны Деметрой. В романе «На маяк» мать и дочь воссоединяются, но только затем, чтобы сказать «прощай».

Ну а теперь второй важный смысл понятия «горгонейон». Жутко глядящая горгона — *демонический глаз*. Парализующий животный взгляд хтонической природы, сверкающий, гипнотизирующий взгляд вампиров и обольстительниц. Клыкастая горгона — *поедающий глаз*. Иными словами, взгляд еще очень биологичен. Он алчет. Я покажу, что Запад изобрел новый взгляд, созерцательный, концептуальный, взгляд искусства. Он родился в Египте. Аполлонический солярный диск, освещающий и идеализирующий. Горгона — взгляд ночи, Аполлон — дня. Я докажу, что греческое аполлоническое идет из Египта. Греческие идеи — творения египетского формализма. Неверно, будто у египтян не было идей. Бывают, сказала бы я, идеи в образах. Египетские образы создали западное воображение. Египет освободил и обожествил человеческий взгляд. Аполлонический взгляд — великая победа ума над кровавой отверстой пастью матери-природы.

Только Сфинкс так же символически богата, как горгона. В Египте установлены скульптуры милостивых сфинксов-мужчин, но самый известный сфинкс — женщина, плод инцеста полузмеи Ехидны с ее сыном-псом Орфом. У Сфинкс — голова и грудь женщины, крылья грифона, когти и зад льва. Ее имя означает «душительница» (от греческого *sphiggo* — «душú»). Загадка, при помощи которой она губит всех, кроме Эдипа, — непостижимая тайна природы, которая в конечном итоге уничтожает и Эдипа. Горгона воздействует взглядом, Сфинкс — словами. Она управляет ими, заставляя их, мертворожденных, замереть в горле. Поэты зывают к музе о помощи в борьбе против Сфинкс. В «Кристабель» Кольриджа, одной из великих романтических историй ужасов, муза и Сфинкс сливаются, меняя пол поэта и лишая его речи. Рождение

забирает наш первый вздох. Но сфинкс природы душит нас в утробе.

Другие второстепенные образы Великой матери имеют групповое воплощение. Фурии, или эринии, — мстительницы. Лишенные определенной формы в поэмах Гомера, они впервые приобретают таковую в «Орестее». Гесиод говорит, что фурии возникли из упавших на землю капель крови Урана, оскопленного своим сыном Кроносом. Фурии — жестокие хтонические эманации почвы. Мотив капель семени вновь появляется в истории о рождении Пегаса из крови отрубленной головы Медузы — намек на полумужскую природу горгоны. В ходе первобытных ритуалов горло резали так, чтобы кровь проливалась прямо на поле, повышая плодородность почвы. Омерзительные варварские фурии — двоюродные сестры Афродиты. Она появилась из другого выплеска семени, из пены, извергнутой морем, в которое упали кастрированные органы Урана. Именно ее появление на берегу из значимо символической раковины запечатлел Боттичелли в «Рождении Венеры». Поэтому Афродита — это смывшая следы своего хтонического происхождения фурия. Эсхил сравнил глазные выделения фурий с собачьими: из их глаз сочится гной. Фурии — демонический глаз как гноящаяся болячка, перегруженное, гниющее чрево природы.

Гарпии — служанки фурий. Они — «похитительницы» (от *harpazo* — «похищаю»), воздушные пираты, пачкающие людей своими выделениями. Они представляют женственность, хватающую и убивающую ради пропитания. Архетипическая сила «Птиц» (1963), великой саги Альфреда Хичкока о злобной природе, возникает из оживления мифа о гарпиях, полуженщинах-полуптицах. Керы, носительницы болезни и поллюции, напоминают гарпий. Керы — туманные пришельцы из подземного мира. Искусство и литература Греции так и не дали им ни определенной формы, ни истории, отчего они и остались в тени. Напротив, сирены приобрели шумный эротический успех. Сирены — могильные твари, предстающие в архаическом искусстве почти в образе гарпий — в облики птиц с женской головой и мужской бородой. Сирены Гомера — близнецы, пением со скал завлекающие моряков на верную гибель: «На светлом / Сидя лугу; а на этом лугу человечьих белеет / Много костей, и разбросаны тлеющих кож там лохмотья»²⁷. Сирены — триумф материи. Духовная траектория человека заканчивается грудой хлама, оставшейся от его собственного брэнного тела.

Некоторые женщины-чудовища сменили множественное число на единичное. Ламия, бисексуальный суккуб греческой и римской мифологии, похищавшая детей и пившая их кровь, была некогда одной из многих детоубийц по имени Мормо. Джозеф Фонтенроз называет ламий «*phasmata*», подымающиеся от земли в лесах и горных долинах», тогда как мормы были «странствующими демонами»²⁸. В другую похитительницу детей, Гелло, греки верят и сегодня. Ночной вампир Эмпуса осушала жертву после полового акта. Эти примеры только отчасти сформированы мифом. Привидения и домовые, во множестве населяющие первозданный мрак, начинают приобретать индивидуальность. Но им еще предстоит выкристаллизироваться либо в народном воображении, либо под пером великого поэта.

Цирцея всем обязана Гомеру. Живущая среди свиней итальянская волшебница блистательно возвышена и окружена кинематографическим очарованием. Роскошествуя в своем холодном каменном дворце, Цирцея машет волшебной фаллической палочкой над мужчинами, попавшими в ее сети и бессмысленно хрюкающими. Цирцея — тюрьма секса, могила в чаще. На Цирцею похожа Лилит еврейской мифологии, первая жена Адама, имя которой означает «ночная». Хэролд Блум говорит, что Лилит (первоначально вавилонский демон ветра) стремится обрести власть через коитус: «Провидцы говорят, что изначально Лилит рождается из страхов перед тем, что называют красотой женского тела, красотой, которая, как полагают, и много больше и много меньше, чем их собственная красота»²⁹. Как и Афродита, Цирцея и Лилит — безобразие, ставшее прекрасным. Природа, медузоподобная старая карга, преобразается волшебным образом в искусстве.

Сексуально подчинившись Одиссею, Цирцея предупреждает его о грядущих опасностях. Сциллу она описывает с некоторой теплотой, поскольку Сцилла — ее внешнее *alter ego*, живущее на скалах чудовище с двенадцатью ногами, шестью головами и тройным рядом зубов, которыми она выхватывает моряков с кораблей. Подобно гарпии, Сцилла — похитительница, женщина, беспрестанно мучимая голодом. Спутница Сциллы Харибда — ее перевернутый зеркальный образ. Всасывающий и изрыгающий трижды в день водоворот-убийца — утробный вихрь матери-природы. Вероятно, именно в Харибде тонет герой рассказа Э. По «Низвержение в Мальстрем».

* Призраки (лат.). — Ред.

Цирцея у Овидия убавляет количество ног Сциллы и окружает ее брюхо сворой диких псов с «разинутыми пастьми»³⁰. Сцилла — *vagina dentata*, сексуальная волчица. У врат Ада в «Потерянном рае» Мильтона она становится Грехом, существом с пленительным женским торсом, заканчивающимся чешуйчатым змеиным хвостом, и с жалом скорпиона. Ее талия окружена хрипло воющими церберами, обитающими в ее утробе. Псы — неуголимые, изъязвляющие грехи, подобные индийской рыбке, питающейся человечиной. Сексуальное разочарование приводит к Сцилле и Харибде. Король Лир, надевая свою злобную дочь Гонерилью седой бородой, говорит о животных чреслах женщины, о смрадном «серном пламени преисподней»*, всасывающем мужчин в ад (IV, 6). Влечение и отвращение — необходимая связь.

Главный ученик Великой матери — ее сын и любовник, умирающий бог из мистериальных ближневосточных религий. Нойманн говорит об Аттисе, Адонисе, Таммузе, Осирисе: «Они были любимы, убиты, похоронены и оплаканы ею». Мужественность — просто тень, вращающаяся в вечном природном цикле. Боги-мальчики — «фаллические консорты Великой матери, служащие пчелиной матке трутни, которые уничтожаются сразу после того, как выполняют свой долг оплодотворения». Материнская любовь душит то, что производит. Умирающие боги — «нежные цветы, их мифологические символы — анемоны, нарциссы, гиацинты или фиалки».

Воплощающие весну юноши принадлежат Великой матери. Они становятся ее рабами, ее собственностью, потому что они — рожденные ею сыновья. Следовательно, избранные священнослужители и жрецы богини-матери — евнухи... Жить, умирать и быть кастрированным ради нее — одно и то же³¹.

Маскулинность истекает из Великой матери как одна из сторон ее собственной сути, принимается и отменяется по ее воле. Ее сын — слуга ее культа. Кроме нее, ничего нет. Материнство — больше, чем существование.

Самая потрясающая, хотя и благоразумно приглушенная догадка «Золотой ветви» Фрэзера — аналогия между Иисусом и

* Пер. Б. Пастернака. Здесь и далее переводы Шекспира цит. по: Весь Шекспир. М., 2001.

умирающими богами. Христианский ритуал смерти и искупления возрождает языческие мистерияльные религии. Фрэзер говорит: «Созданный греческими скульпторами образ скорбной богини, держащей на руках своего умирающего возлюбленного, напоминает изображения в христианском искусстве скорбящей Богородицы с телом мертвого Спасителя на коленях, а возможно, является их прототипом»³². Раннехристианский и византийский Христос был зрелым мужчиной, но как только церковь утвердилась в Риме, взяло верх рудиментарное итальянское язычество. Христос принял облик Адониса. «Пьета» Микеланджело — одно из знаменитейших произведений мирового искусства отчасти и потому, что оно вызывает в памяти архетипические отношения к матери. Мария с незапятнанным девичьим лицом — вечно-молодая и вечно-девственная богиня-мать. Иисус — явный эпицен с аристократическими руками и болезненно худыми ногами. Андрогинный умирающий бог Микеланджело по-язычески соединяет в себе секс и религию. Рыдая, в трауре, Мария наслаждается чувственной красотой порожденного ею сына. Его гладкие обнаженные ноги опускаются ниже ее колен: Адонис стекает обратно в землю, его сила осушена бесмертной матерью и возвращается к ней.

Фрейд говорит: «Всем нам, быть может, суждено направить свое первое сексуальное чувство на мать»³³. В начале всех биографий и космогоний — кровосмешение. Нашедший свою настоящую жену мужчина находит свою мать. Главенство мужчин в браке — общественная иллюзия, воспитанная женщинами, разрешающими своим творениям порезвиться. В эмоциональном сердце каждого брака — пьета матери и сына. Я покажу следы архаического кровосмешения материнских культов в творчестве Э. По и Джеймса и в пьесе Теннесси Уильямса «И вдруг минувшим летом», где королева-мать, правящая грубым первобытным садом, женит на себе своего гомосексуального сына-эстета, которого затем ритуально убивают и оплакивают. Женская динамика — закон природы. Земля оплодотворяет сама себя.

Остаточное язычество европейской культуры пышным цветом расцветает в шоу-бизнесе. Свыше пятидесяти лет назад среди гомосексуалистов-мужчин появился странный культ женщин-суперзвезд. В среде лесбиянок нет ничего подобного, их американское сообщество, кажется, больше интересуется софтболом, чем искусством и притворством. Женщина-суперзвезда — богиня, универсальная мать-отец. Эстрадные пародии,

выполненные выдающими себя за женщину артистами, обнаруживают андрогинность великих звезд. Мэй Уэст, Марлен Дитрих, Бетт Дэвис, Ирфа Китт, Кэрол Ченнинг, Барбара Стрейзанд, Дайана Росс, Джоан Коллинз, Джоан Риверз^{*} — тщеславные женщины с холодной мужской волей, утонченной сексуальной двусмысленностью в манере поведения и во внешнем виде. Джуди Гарленд возбудила массовую истерию мужчин-гомосексуалистов. Репортажи средств массовой информации говорят о жутких воплях, массовых прорывах на сцену, ослепительном ливне цветов. Словом, оргиастические ритуалы евнухов пред алтарем богини. Фотографии показывают позирующих мужчин, эпатажно фланирующих в блестящем костюме Гарленд, похожих на трансвеститов, посвященных древней Великой матери. Такие зрелища реже встречаются в 70-е, когда американские гомосексуалисты перенимают стиль мачо. Но я чувствую, что людей помоложе влечет более яркая чувственность. Для любящих оперу гомосексуалистов характерны культы певиц; их главная дива — страстная Мария Каллас. Я интерпретирую это явление, вкуче с порнографией и извращением, как еще одно свидетельство склонности человека к сексуальной концептуализации, что говорит мне о биологической основе искусства. Одним из результатов болезни, ответственной за жизни столь многих людей, стало воссоединение гомосексуалистов со своей шаманистской идентичностью, фатальной, жертвенной, отверженной. Извлекать сексуальные идеи из реальности, как сделали они, создавая неистовый культ женщины-звезды, полезнее для культуры, чем осуществлять такие идеи в баре или спальне. Искусство продвигается вперед за счет увечающего себя

* **Мэй Уэст** (1893—1980) — американский драматург и кинозвезда, известная в 20—30-е годы своим противостоянием ханжескому отношению к изображению секса на сцене и экране. **Бетт Дэвис** (1908—1989) — американская актриса и кинозвезда, получившая два «Оскара» и неоднократно номинировавшаяся на «Оскар», в силу своего «неудобного» характера, яркого поведения и несомненного остроумия оставшаяся заметной фигурой в американском кино на протяжении всей своей длительной (1931—1989) кинокарьеры. **Ирфа Китт** (р. 1928) — афро-американская певица, родившаяся в бедной семье сезонных рабочих, воспитывавшаяся в Гарлеме, начинавшая свою сценическую карьеру в составе танцевального ансамбля, продолжившая ее в кабаре и театрах Бродвея уже в качестве певицы, а затем и в качестве актрисы и звезды в голливудских фильмах. **Кэрол Ченнинг** (р. 1921) — американская певица и кинозвезда, известная исполнением главных ролей в бродвейских постановках известных мюзиклов «Джентльмены предпочитают блондинок» (1949) и «Хелло, Долли!» (1964). **Джоан Риверз** (р. 1933) — американская писательница и кинозвезда, ведущая теле- и радиошоу.

художника. Чем негативнее гомосексуальный опыт, тем более он принадлежит искусству.

Наш первый экспонат из музея западного искусства — т. н. Венера из Виллендорфа, небольшая статуэтка (высота 4 $\frac{3}{8}$ дюйма*) эпохи палеолита, найденная в Австрии (рис. 2). В ней очевидны все странные законы первобытного культа земли. Женщина — идол и объект, богиня и узница. Она сокрыта за раздувшейся массой своего собственного плодovitого тела.

Именование статуэтки из Виллендорфа Венерой забавно, поскольку в соответствии с любым стандартом красоты она некрасива. Но красота еще не стала критерием искусства. Искусство палеолита — магическое, ритуальное воссоздание желаемого. Наскальные рисунки не предназначались для зрителей. Бизоны и северные олени заполняют стены, следуя за гребнями и бороздами камня. Искусство было обращением, призывом: природа-мать, пусть вернутся стада, чтобы человек мог есть. Пещеры — внутренности богини, а искусство — сексуальная пачкотня, зачатие. Искусству присущи ритм и жизненность, но у него нет визуального статуса. Венера из Виллендорфа, незавершенный культовый образ из грубого камня, — не прекрасна, потому что искусство еще не имеет отношения к глазу. Ее тучность — символ изобилия в голодный год. Избыточность природы, которую человек стремится направить на свое спасение.

Венера из Виллендорфа несет свою пещеру с собой. Она слепа, облачена в маску. Ее тугие косички предвещают изобретение сельского хозяйства. Ее лоб изборозжен. Отсутствие лица — безличие первобытного секса и религии. Нет ни психологии, ни идентичности, потому что нет ни общества, ни сплоченности. Люди сходятся и расходятся по воле стихий. Венера из Виллендорфа лишена глаз, потому что природу можно увидеть, но нельзя познать. Даже убивающая и созидающая природа отчуждена от человека. Эта формально избыточная и вся выходящая вон статуэтка ритуально невидима. Она закрывает глаза. Она — облако архаической ночи.

Округлая, раздутая, пузырящаяся. Венера из Виллендорфа, склонившаяся над своим собственным животом, присматривает за кипящим котлом природы. Она вечно беременна. Она высиживает во всех смыслах слова. Она — наседка, гнездо, яйцо. Латинские слова *mater* и *materia*, «мать» и «материя»,

* Около 11 см.

этимологически связаны. Венера из Виллендорфа — природа-мать как первичный перегной, принимающий зачаточные формы. Она — женщина, но не женственна. Она набухла от первичной силы, она раздута великими ожиданиями. У нее нет стоп. Поставьте ее вертикально, и она опрокинется. Женщина неподвижна под тяжестью раздавшихся грудей, живота и ягодич. Как и у Венеры Милосской, у Венеры из Виллендорфа нет рук. Вместо них — плоские плавники, нацарапанные на камне, неразвитые, бесполезные. У нее нет пальцев, а потому и инструментов. В отличие от мужчины, ей не дано ни странствовать, ни строить. Она — гора, на которую можно взобраться, но которую не сдвинуть с места.

Венера — солипсист, созерцающий свой пупок. Женское начало самореференциально и самовоспроизводимо. Дельфы прозвали средоточием, или пупом земли, отмеченным бесформенным священным камнем. Черный метеорит, примитивный образ Кибелы, привезли в Рим из Фригии, чтобы спасти город во время последней Пунической войны. Палладий, ниспосланный Зевсом образ Афины, от которого зависела судьба Трои, вероятно, был метеоритом того же рода. В наши дни внутреннее святилище Великой мечети Мекки Кааба лелеет самую священную реликвию ислама — метеорит, «черный камень». Венера из Виллендорфа — своеобразный метеорит, причудливо целостный объект, бесформенный и таинственный. Дельфийский камень средоточия был конусом, чревом и ульем. Плетеная шапка Венеры из Виллендорфа похожа на рой — напоминающие парики-ульки французских придворных и шеллаковые башни свингующих 60-х. Венера самодостаточна, королева на все времена, женщина на все эпохи. Она спит. Она — зимняя спячка и жатва, вращающееся колесо года. Яйцеобразная Венера мыслит циклически. Дух подчинен материи.

Я говорила, что секс — сходжение в низшие сферы, каждодневное возвращение от культа неба к культу земли. Утробный, гнусный, демонический. Венера из Виллендорфа спускается вниз, исчезая в своем лабиринте. Клубень, укоренившийся в земной впадине. Кеннет Кларк делит женские ню на растительных и кристалльных Афродит. Вялая и погруженная в самонаблюдение Венера из Виллендорфа воплощает препятствие секса и растительную природу. Именно на ее алтаре мы поклоняемся оральному сексу. В недрах матери-земли мы чувствуем, но не думаем и не видим. Вся Венера сводится к двойной дельте

лобка, к ее коленям, сдавленным и сведенным острым углом под тяжестью раздавшегося таза широкобедрой женщины на сносях, не позволяющего ей свободно передвигаться. Женское покачивание — утиная походка вразвалку нашей неустойчивой Виллендорфши, погруженной в подземные воды жидкой природы. Секс — прощупывания, проникновения, выделения, извержения. Венера же пребывает в бездействии и находит воду, прислушиваясь к волнению своего водяного мешочка.

Справедливо ли говорить о Венере из Виллендорфа по отношению к женщине вообще? Да. Женщина заточена в своем колеблющемся, водянистом теле. Ей приходится прислушиваться и распознавать нечто запредельное и в то же время находящееся внутри нее. Венера из Виллендорфа, слепая, безъязыкая, безмозглая, безрукая, запинаящаяся, кажется уничижительной моделью гендера. И все же женщина подавлена, придавлена земным притяжением, призывающим нас вернуться в ее лоно. Мы увидим, что этот пагубный магнетизм присутствует в творчестве Микеланджело, превращаясь в одну из величайших тем и в одно из величайших наваждений. На Западе искусство отбрасывает природную избыточность. Западное сознание производит дефиниции. Иными словами, оно проводит линии. Это занятие — сама суть аполлонизма. В Венере из Виллендорфа нет четких линий, одни кривые и круги. Она бесформенна, как природа. Она увязла в извергающей миазмы трясине, которую я отождествляю с Дионисом. Жизнь всегда начинается и заканчивается в грязи. Неуклюжая, неопрятная, неряшливая Венера из Виллендорфа — проторенная дорога от чрева к могиле матери-природы. Никогда не спрашивай, по ком звонит колокол. Он звонит по тебе.

С чего начинается красота? Культ земли, подавляя взгляд, запирает человека в лоне матери. Я настаиваю на том, что в природе нет ничего прекрасного. Природа — первичная сила, грубая и беспокойная. Красота — наше оружие против природы; с ее помощью мы создаем вещи, придавая им очертания, симметрию, пропорцию. Красота удерживает и фиксирует бесформенный поток природы.

Красота создана совместным трудом людей. Деревушки, крепости, города распространились по Ближнему Востоку после основания Иерихона (ок. 8000 года до н. э.), предположительно первого в мире поселения людей. Но вплоть до возвышения Египта искусство не разорвало цепи рабской зависимости

от природы. Высокое искусство неутилитарно. Иными словами, художественный объект, даже сохраняющий свой ритуальный характер, перестает быть средством для чего-либо еще. Красота дает художественному объекту право на существование. Богоподобный объект существует сам по себе. Красота — внутренний свет художественного объекта. Ее распознает наш глаз. Красота — избавление от темницы плоти, в которую заключила нас природа.

Создавая государство, Египет создал красоту. Правление Хефрена (ок. 2565 года до н. э.) дало египетскому искусству его высокий стиль, сохранившуюся вплоть до христианской эпохи традицию (рис. 3). Фараон — это государство. Концентрация власти в одном человеке, в живом боге, была великим культурным достижением. Выдвижение царя из числа соперничающих племенных вождей — шаг вперед в любой исторический период, например в Средние века с их враждующими между собой баронами. Торговля, технология и искусства выигрывают, когда национальные интересы ставятся выше местных. Египет, первый тоталитарный режим, придал единоличному правлению мистику. И в этой мистике родился западный взгляд.

Единолично правящий царь — глава государства, тогда как народ — тело государства. Фараон — мудрое, никогда не закрывающееся око. Он объединяет рассеянные множества. Географический триумф объединения Верхнего и Нижнего Египта стал первым человеческим опытом сосредоточения, уплотнения, выстраивания. Появились социальный порядок и *идея* социального порядка. Египет — первый в истории изобретатель иерархии. Величественный и возвышенный фараон созерцал панораму жизни. Его глаз — солнечный диск на вершине социальной пирамиды. У него была *точка зрения*, аполлоническое видение контуров. Египет изобрел магию *образа*. Мистику царства нужно было спроецировать на тысячи миль, чтобы объединить нацию. Выстраивание и проекция: в Египте изобретена формалистическая аполлоническая линия, которая заканчивается современным кинематографом, господствующим жанром нашего столетия. Египет изобрел очарование: красоту как власть и власть как красоту. Египетские аристократы были первым светским обществом. Иерархия и эротизм смешались в Египте, создав то языческое единство, от которого Запад так и не отказался. Эрос отделенных друг от друга, но взаимопроникающих иерархий — одно из самых характерных западных

извращений, позднее обостренных христианским табу на секс. Египет делает личность и историю сверхъестественными. Эта идея, воспринятая Европой через Грецию, остается принципиальным отличием западной культуры от восточной.

Черная линия на белой странице. Прорезающий пустыню Нил — первая прямая линия в западной культуре. Египет открыл линейность, фаллический след проникающего за природные преграды сознания. Тридцать царских династий Египта — ниспадающая река истории. Древний Египет был узкой полоской обработанной земли в среднем пять миль в ширину и шестьсот миль в длину. Абсолютистская география породила абсолютистскую политику и эстетику. В своей высочайшей точке, в эпоху Древнего царства, власть фараонов создала пирамиду, гигантскую композицию из сходящихся линий. В Гизе сохранились остатки вымощенного пути, ведущего вверх мимо Сфинкса к пирамиде Хефрена. Длинные мостки для строительных работ и религиозных процессий стали дорогой в историю. Египетская линейность рассекает узел природы; взгляд устремляется вперед на дальнюю дистанцию.

Мужская художественная форма строительства зарождается в Египте. Общественные здания существовали и ранее, как, например, прославленные стены Иерихона, но они не радовали глаз. В Египте строительство стало мужской геометрией, прославлением видимого. Первая ясно выраженная форма появляется в Египте, став позднее обоснованием греческого аполлонизма искусства и мысли. Египет открывает четырехугольную архитектуру, жесткую сетку, противопоставленную мягким овам матери-природы. Обводя контуром хтоническую невидимость природы, общественный порядок становится эстетикой видимости. Строительство фараонов — художественное совершенствование материи. Фашистская политическая власть, грандиозная и обожествляющая самое себя, создает иерархическую, категориальную надстройку западного сознания. Пирамиды — рукотворные горы в честь соперницы природы, лестницы к солнцу небесного культа. Колоссальность, монументальность. Идеальная человеческая фигура в Египте — колонна, элемент архитектуры и геометрии. Гигантизм творящей природы маскирован и стабилизирован. Египту не хватало древесины, но камня было в избытке. Камень создает долговечное искусство. Тело — обелиск, ровный, фаллический, указывающий в небо, аполлоническая линия, бросающая вызов времени и органическим изменениям.

Искусство Египта — это глиптика, т. е. резьба или гравировка. Оно основано на режущей кромке; я считаю ее аполлоническим элементом в западном искусстве. Камень — неподатливая, нерегенерирующая природа. Режущая грань — линия, проведенная между природой и культурой. Жесткий автограф западной воли. Четкий аполлонический контур мы встретим не только в искусстве, но и в психологии. Западная личность — жесткая, непроницаемая, неподатливая. Шпенглер говорит: «Блестящая полировка камня в египетском искусстве удерживает взгляд в движении, скользящем по внешней стороне статуи»³⁴. Западное, закованное в доспехи эго начинается со сверкающих каменных идеализаций фараонов Древнего царства, с *objets d'art* и *objets de culte*. Зеленая диоритовая статуя сидящего на троне Хефрена из Гизы — шедевр гладкой, блестящей, аполлонической завершенности. Ее жесткая поверхность отталкивает взгляд. Эта мужественная твердость — устранение женского внутреннего мира. В аристократическом египетском искусстве не бывает теплых утробных пространств. Тело — стрела застывшей аполлонической воли. Ровность египетской настенной живописи и рельефа служит той же самой функции, отвергая внутреннюю тьму женщины. Каждый угол тела резко очерчен, ясен и освещен солнцем. Отвисшие материнские груди, напоминающие о Венере из Виллендорфа, обычно появляются, как ни странно, только у таких мужских богов плодородия, как бог Нила Хапи. Египет впервые воспел маленькую грудь. Грудь — украшение юности, а не растяжимые сосуды для молока, контур, а не объем: аполлонический Египет впервые перенес ценность с женскости на женственность, создав перспективную художественную эротическую форму.

Как мы увидим далее, хтоническая утробность была спроецирована в мир мертвых. Но Египет к тому же переводил внутреннее пространство во вполне социальный контекст. Египет изобрел внутреннюю отделку, цивилизованный образ жизни. Египтяне были первыми эстетам. Эстет не обязательно хорошо одевается и собирает произведения искусства: эстет — тот, кто живет глазом. У египтян был вкус. Вкус — аполлоническое пристрастие, суждение, понимание; вкус — зримая логика объектов. Арнольд Хаузер говорит о Среднем царстве: «Холодные церемониальные формы придворного искусства — абсолютно новы, они выделяются здесь впервые в истории человеческой культуры»³⁵.

* Произведений искусства, предметов культа (фр.). — Ред.

Египтяне жили церемонией; они ритуализировали общественную жизнь. Аристократический дом был прохладным, просторным храмом гармонии и изящества; малые искусства отличались несравненным качеством отделки. Драгоценности, косметика, костюм, стулья, столы, шкатулки: заново открытый вторжением Наполеона египетский стиль немедленно стал повальным увлечением Европы и Америки, оказав влияние на моду, мебель и надгробия, даже на памятник Вашингтону. Артефакты других ближневосточных культур — например, лира в виде золотого быка из Ура — кажутся перегруженными, громоздкими, чрезмерно мускулистыми. Культ глаза позволял египтянам видеть *очертания*. Даже стилизованным жестам египтян в искусстве присущ великолепный балетный контур. Египтяне изобрели *элегантность*. Элегантность — сокращение, упрощение, сгущение. Сдержанность, завершенность, гладкость. Элегантность — культурная абстракция. Египет — источник греческой и римской классики, т. е. ясности, порядка, пропорции, равновесия.

Египет так и не освоен гуманитарным образованием. Хотя его искусство и история преподаются, он воспринимается куда менее серьезно, чем Греция. Недостаточность источников египетской литературы не позволяет включить ее в число базовых курсов. Предрассудки египетской религии отталкивают поклонников рационализма, а автократия египетской политики отталкивает сторонников либерализма. Но вечно прельщает поэтов, художников, актрис и фанатиков особая чарующая сила Египта. Высокая культура Египта сложнее и глубже, чем считалось ранее. Ее недооценивали из-за господствующей в современной науке навязчивой идеи о духовности языка. Но слова — не единственная мера умственного развития. Вера в обратное — самая характерная для Запада, т. е. иудео-христианства, иллюзия. Все начинается с нашего незримого Бога, веящего своим творением существовать. Слова — самое далеко ушедшее от вещей-как-они-есть человеческое изобретение. Самый древний конфликт западной культуры, конфликт между евреями и египтянами, длится по сей день: еврейский культ слова против языческого имажизма, великое невидимое против возвеличенной вещи. Египтяне были материалистами-визионерами. Они открывают западную линию аполлонического эстетизма, проходящую через «Илиаду», через творчество Фидия, Боттичелли, Спенсера, Энгра, Уайльда, через голливудское кино. Аполлонические вещи — ушедший от природы холодный западный взгляд.

Египетская культура в относительно неизменном виде процветала три тысячелетия, много дольше, чем греческая культура. Застой, отупляющее отсутствие индивидуализма, — скажет гуманный. Но египетская культура сохранялась, потому что была устойчивой и совершенной. Она действовала. Аполлонический элемент в Египте настолько ярко выражен, что стоит с его учетом пересмотреть идею «классической» античности. Египет и древний Ближний Восток были к тому же источником дионисийского противотока в греческой культуре. В Греции Аполлон и Дионис соперничали, но Египет их примирял. Египетская культура — смешение концептуального с хтоническим, формотворческого сознания с туманным потоком творящей природы. Равно чтились день и ночь. Египет — единственное место в мире, где культ неба и культ земли соединены и согласованы.

Религия плодородия всегда возникает первой. Но коль скоро решена проблема питания, постепенно выявляется этическая и эстетическая непоследовательность природы. Египет пришел к характерному для культа неба преклонению перед солнцем, нимало не утратив своей близости к земле. Причина — Нил, центр египетской экономики. Ежегодно вода прибывала и убывала, оставляя после себя покрытую плодородным илом равнину; ежегодно твердое становилось мягким, земля разжижалась. Джон Рид говорит, что алхимия, вероятно, возникла в Египте, поскольку древнее имя Египта — Хем, «страна черной земли, библейская страна Хама»³⁶. Преображение — хтоническая магия меняющего формы Диониса. Плодородный перегной — первичная матрица; и с ней египтяне имели дело ежегодно. Аполлоническое — строгий контур, пограничные линии: нарушая границы с величественной регулярностью, Нил воплощал триумф матери-природы. Египетская идеология солнца и камня покоилась на хтонической влаге, на отождествляемом с Дионисом болоте. Колебания египетского календаря породили одно из величайших построений западного воображения — продуктивную двойственность точки зрения.

Хтонические мистерии — тайна вечного очарования Египта. Величественное смешано с варварским. Навозный жук скарабей почитался и охранялся, как драгоценный камень. Скарабей — священник природного гниения, купель разложения. Египетская литература недооценивается, потому что душевность заменена культом смерти. Единственный этический принцип — воздаяние (*maat*), общественная добродетель и на земле и под

землей. Духовность проецировалась в посмертную жизнь. Книга мертвых — демоническая мысль, рефлексия, тяжкие думы. Спеленатая, как младенец, мумия возвращалась во чрево земли для возрождения. Разрисованная гробница — пещерное искусство, молитвы демонической тьме. Египетская культура одновременно стремилась к земле и отрицала ее. Геродот сообщает, что египетские мужчины мочатся как женщины. Египетские боги не вполне освободились от доисторического анимизма. Они — чудовищные гибриды, полулюди и полуживотные или смесь животных разных видов. Э. А. Уоллис Бадж говорит, что египтяне верны своим «составным творениям», несмотря на насмешки иностранцев³⁷. У одного бога — змеиная голова и тело леопарда, у другого — голова ястреба и тело льва и лошади; третий был крокодилом с телом льва и гиппопотама. Хтоническая энергия Нила — разлив и сверхплодовитость. Логике и неподвижности аполлонического взгляда следовало преодолеть смутный племенной фетишизм Египта.

Египетский синтез хтонического и аполлонического имел исключительно важные для западной традиции последствия. Именно со взаимодействия неба и земли начинается идеализированная форма. Западная личность — египетский *objet d'art*, исключительная зона аристократической привилегии. Картуш, замкнутый овал, окружает написанное иероглифами имя. В раннем египетском искусстве *serekh*, или квадратный фасад дворца, обозначал царство. Картуш и *serekh* — символы иерархической изоляции, замыкания священного и царского, стремящихся оградить себя от мирского. Это — *temenos*, как греки называли священный двор храма. Защищенное пространство картуша аналогично *wedjat*, оберегающему глазу Гора, украшающему многочисленные амулеты и иероглифические изображения (рис. 4). Египетский глаз — синоним западной личности. Поскольку считалось, что в глазах обитает душа, глаз всегда рисовали анфас, как у рыбы, даже когда голова была обращена в профиль. Глаз привилегирован в Египте. Иными словами, он свободен, но ритуально ограничен. Очаровательный контур египетских глаз, окруженных подведенными черными ресницами, — это иератический знак, обозначающий одновременно рыбу и ограду. Он вмещает и задерживает. Египет прославлял землю, но и боялся земли. Чистый, ясный аполлонический контур египетского искусства — защита от хтонической грязи и беспорядка. Египет создал дистанцию между глазом и объектом, критерий западной философии и эстетики. Такое расстояние — заряженное

силовое поле, опасный теменос. Египет создал из хтонического страха аполлонические объекты. Западная линия аполлонического создания вещей, ведущая от облаченных в бронзу воителей Гомера к капиталистическим автомобилям и консервам, начинается с египетского, обведенного контуром глаза.

Одна из наиболее неверно понимаемых сторон египетской жизни — почитание кошек. Обнаружены тысячи их мумифицированных тел. Я полагаю, кошка — модель уникального египетского синтеза первоначал (рис. 5). Современная кошка, последнее прирученное человеком животное, происходит от *Felis lybica*, дикой североафриканской кошки. Кошки — бродяги, жуткие ночные создания. Для них жестокость и игра — одно. Они живут в страхе и внушая страх, пугаясь или пугая людей внезапными прыжками и засадами. Кошки обитают в оккультном, а это слово означает «спрятанное». В Средние века их ловили и убивали за связь с ведьмами. Несправедливость? Но кошка и в самом деле *состоит* в союзе со смертельным врагом христианства, с хтонической природой. Черная кошка Хэлоуина — задержавшаяся тень архаической ночи. Спящие по двадцать, а то и по двадцать четыре часа в сутки кошки воспроизводят и населяют первобытный ночной мир. Кошка — телепат или по крайней мере думает, что она телепат. Многих нервирует ее холодный взгляд. В сравнении с рабски угодливыми собаками кошки — явно своекорыстные деспоты. Сознательно нарушающие порядок кошки аморальны и имморальны. Называя их взгляд в такие моменты «зловещим», мы просто переводим его на язык человеческих эмоций: возможно, кошка — единственное животное, наслаждающееся извращенностью или воспроизводящее ее.

Итак, кошка — адепт хтонических мистерий. Но ей свойственна иератическая двойственность. Ей присуща *напряженность взгляда*. Кошка соединяет алчущий взгляд горгоны и беспристрастный, созерцающий аполлонический взгляд. Кошка ценит невидимость, наивно полагая, что ее невозможно заметить, когда она крадется по луку. Но она также по-светски любит рассматривать и быть на виду; кошка — наблюдательница жизненной драмы, довольная, снисходительная. Кошка — вечно занятая своей наружностью нарциссистка. Когда она неухожена, ее настроение ухудшается. У кошек есть чувство *живописной композиции*: они симметрично располагаются в креслах, на ковриках, даже на листке бумаги на полу. Кошки придержи-

ваются аполлонической размеренности математического пространства. Надменные, обособленные, аккуратные кошки — арбитры элегантности, и я считаю, что этот принцип рожден в Египте.

Кошки — позыры. У них есть чувство *персоны* — и их беспокоит, когда действительность покушается на их достоинство. Обезьяны больше похожи на людей, но не столь прекрасны: они кривляются, но никогда не принимают позу. Сидящие на корточках, тараторящие, бьющие себя в грудь, обнажающие зад обезьяны — лезущие вверх по дороге эволюции самоуверенные выскочки. Утонченные личины кошек — новейшие театральные маски. Жрец и бог собственного культа, кошка следует законам ритуальной чистоты, религиозно очищая себя. Она приносит языческие жертвы самой себе и готова разделить свои церемонии с избранными. День хозяина кошки часто начинается с обнаружения аккуратной кучки кротовых внутренностей или мышиных конечностей на крыльце — напоминания дарвинизма. Из всех домашних обитателей дальше всех от христианских чувств — кошка.

В Египте — кошка, в Греции — лошадь. Греков не интересовали кошки. Они восхищались лошадьми и постоянно использовали образ лошади в искусстве и метафорах. Лошадь — атлет, гордый, но послушный. Она признает гражданство в общественной системе. Кошка — закон в себе. Она нимало не утратила деспотичную ауру ориентальной роскоши и праздности. Она слишком женственна для мужелюбивых греков. Я говорила о том, что женственность — эстетика социальной практики, отделенная от грубой природной женской цикличности, — изобретена в Египте. Костюм египетской аристократки, изящную тунику из прозрачного льна в сборках, следовало бы называть *облегающей*, это слово мы и сегодня используем для описания вечерних платьев, подчеркивающих формы. Плавность движений — ночная хитрость кошек. Египтяне восхищались ловкостью гончих, шакалов и ястребов. Ловкость — ровный аполлонический контур. Но плавность — хитрая сила демонической тьмы, а кошки выносят ее на свет дня.

У кошек есть тайные мысли, их сознание разделено. Никакое другое животное не обладает такой *противоречивостью*, таким двусмысленным пересечением чувств, как мурлыкающая и одновременно предостерегающе впивающаяся зубами в руку кошка. Внутренние переживания отдыхающей кошки передают ее уши, реагирующие на еле слышный шорох в то самое

время, как ее глаза с ложным обожанием прикованы к нашим глазам, а также ее хвост, грозно бьющий, даже когда кошка дремлет. Иногда кошка притворяется, будто не имеет никакого отношения к своему хвосту, шизофренически бросаясь на него. Дергающийся, бьющийся хвост — хтонический барометр аполлонического кошачьего мира. Хвост — змий в саду, ударяющий и молотящий с преднамеренной злобой. Противоречивая двойственность кошки усилена странными переменами настроения, внезапными перепадами апатии и мании, которыми она сдерживает нашу самонадеянность: «Не подходи ближе. Никому не дано меня узнать».

Таким образом, египетское почитание кошек не было ни глупым, ни наивным. Через кошку Египет определил и облагородил свою сложную эстетику. Кошка — символ того смешения хтонического и аполлонического, которого не достигла больше ни одна культура. Западная языческая линия напряженного взгляда начинается в Египте, а вместе с ней и четкие контуры личности в искусстве и политике. Кошки — пример того и другого. Крокодил, тоже почитаемый в Египте, напоминает кошку ежедневным перемещением из одной сферы в другую: пребывая то в воде, то на земле; шипастый крокодил — западное вооружающееся эго, зловещее, враждебное и вечно настоящее. Кошка — странница через время родом из Древнего Египта. Она возвращается всякий раз, как становятся модными колдовство или изящество. В декадентском эстетизме Э. По или Бодлера кошка сохраняет свои напоминающие о сфинксе престиж и величие. Со своим вкусом к ритуальному и кровавому зрелищу, к затаиванию и самолюбованию кошка полна чисто языческого великолепия. Соединяя ночной примитивизм с аполлонической элегантностью линии, она превращается в живой образец египетской чувственности. Удерживая свою изменчивую хищную энергию в исполненных аполлонического равновесия позах, кошка первой представила застывший миг ошутимого спокойствия, миг высокого искусства.

Второй экспонат из музея западного искусства — бюст Нефертити (рис. 6, 7). Насколько же он знаком и насколько странный! Нефертити — противоположность Венеры из Виллендорфа. Нефертити — триумф аполлонического образа над бесформенностью и ужасом матери-природы. Все тучное, слабое и вялое исчезает. Западный глаз открыт и тревожен. Он помещает предметы в четкие рамки. Но за освобождение взгляда

приходится платить. Подтянутая, спокойная и геометрически усеченная Нефертити — западное эго под лупой. Сияющее очарование этой высшей сексуальной личины идет к нам из дворца-тюрьмы, от чересчур развитого мозга. Западная культура в своем движении к аполлоническому солнечному свету сбрасывает одно бремя только затем, чтобы согнуться под другим.

Обнаруженный немецкой экспедицией в 1912 году в Амарне бюст восходит ко времени правления Эхнатона (1375—1357 гг. до н. э.). Царица Нефертити, жена фараона, увенчана характерной для 18-й династии высокой короной, увидеть которую можно еще лишь на изображениях грозной матери Эхнатона царицы Тиу. Бюст сделан из разрисованного известняка с вкраплениями алебаstra, глаз — вставка из горного хрусталя. Уши и урей, царский змей на лбу, обломаны. Исследователи спорят о том, не служило ли это произведение моделью для придворных художников.

Бюст Нефертити — одно из самых популярных в мире произведений искусства. С него отливают кулоны, его изображения печатают на шарфах и декоративных тарелках. Но мне ни разу не приходилось видеть точное воспроизведение бюста. Копиист смягчает его, делая более женственным и более гуманным. В действительности бюст в высшей степени строг. Это слишком жуткий для бытового изображения объект. Даже книги по искусству лгут. Бюст обычно располагается в профиль или вполоборота, так что потерянный левый зрачок скрыт или затенен. Что случилось с глазом? Быть может, для модели он не был нужен и его так и не вставили. Но глаза часто вынимали из статуй или изображений мертвых. Таков способ обезличить ненавистного соперника и предотвратить его или ее возрождение в будущей жизни. Царствование Эхнатона было временем раздоров. Основание новой столицы и попытки сокрушить могущественное жречество, введение монотеизма и новаторство в художественной жизни — все было сведено на нет в годы правления его приемного сына Тутанхамона, рано умершего мальчика-царя. Возможно, Нефертити потеряла глаз в ходе крушения 18-й династии.

В том виде, как он дошел до нас, бюст художественно и ритуально целен, благороден, жёсток и отчужден. Он смешивает натурализм периода Амарны с иератическим формализмом египетской традиции. Но выразительность Амарны приводит к гротеску. Из всех великих произведений искусства это наименее умиротворяющее. Его популярность основана на подавлении

и непонимании его подлинных черт. Правильной реакцией на бюст Нефертити будет страх. Царица — андроид, сфабрикованное существо. Новый горгонейон, «отделенная от тела голова ужаса». Она парализована и парализует. Как и восседающий на троне Хефрен, Нефертити учтива, любезна. Она смотрит вдаль и видит лучшее будущее своего народа. Но ее по-кошачьи подведенные глаза холодны. Самообожествляющая власть. Искусство изображает Эхнатона полуженщиной: конечности дряблые, живот выпячен — возможно, вследствие врожденной травмы или болезни. Его жена изображена полумужчиной, вампиром политической воли. Ее сила обольщения и притягивает и отталкивает. Она западная личность, спрятавшаяся за болезненной, ледяной линией аполлонической идентичности.

Голова Нефертити такая массивная, что боишься, не переломится ли, подобно стеблю, под ее тяжестью шея. Она похожа на цветок папируса, покачивающийся на длинном стебле. Голова раздута почти до бесформенности. Она кажется предвестием будущего, коль скоро увеличение головного мозга — судьба нашего вида. Корона, как водосточная труба дождевым потоком, наполнена иератической энергией, затопляющей хрупкое вместилище мозга и резко выталкивающей лицо вперед, подобно носу корабля. Нефертити похожа на крылатую Нику Самофракийскую: ее убранство сорвано ветром истории. Ее бремя — избыток мысли. Она угнетена аполлонической бессонницей, бессонницей никогда не заходящего солнца. Египет изобрел колонну, которую усовершенствует Греция. Тонкая аристократическая шея превращает Нефертити в колонну, в кариатиду. На голове она несет груз государства, стропила храма солнца. Золотая повязка на лбу — ритуальная узда, сдавливающая, стесняющая, ограничивающая. Нефертити повелевает из теменоса власти, из священной территории, которую она не может покинуть.

Венера из Виллендорфа — вся тело, Нефертити — вся голова. Ее плечи срезаны в ходе радикальной хирургической операции. В раннединастический период Египет изобрел бюст, распространенный и поныне портретный жанр. Возможно, это был надежный двойник, одна из душ человека, что входит и выходит обманными ходами. Плечи Нефертити усечены и служат ей пьедесталом. Не остается никакой физической силы. Подобно мумии, тело царицы спеленато и невидимо. Ее лицо светится новизной перерождения. Сосредоточенная на самосозидании, она себе и отец, и мать, и потому — богиня. Обремененность

Венеры из Виллендорфа перемещена вверх и облагорожена. Виллендорф — хтоническая магия чрева, Нефертити — аполлоническая головная магия. Такой ее делает мысль. Нефертити — царственная высота, подобно струе пара, возносящаяся к небесному культу. Толчок вперед. Нефертити указывает своим подбородком. У нее крупные кости скул. Она — египетская каменная архитектура, тогда как Венера из Виллендорфа — глиняные овалы, женщина, похожая на яйцо всмятку. Нефертити — женственность, обретшая математичность, женственность, ставшая жестче и реальнее и тем самым возвышенной.

Я говорила, что Египет изобрел элегантность, т. е. редукцию, упрощение, уплотнение. Природа-мать — прибавление и умножение, а Нефертити — вычитание. Она визуально сведена к своей сущности. Ее гладкое, четко очерченное лицо — почти обтянутый кожей череп. Она — сокращение, символ или пиктограмма, чистая идея языческой изобразительности. Никто не может быть слишком богатым или слишком худым, заявила герцогиня Виндзорская. Я утверждаю, что идея красоты основывается на невероятных исключениях. Столь многое исключено из бюста Нефертити, что чувствуешь, как напряженно противостоит ее силуэт взрывоопасной атмосфере — борьба аполлонической линии. Имя Нефертити значит «красавица грядет». Ее заносчивое лицо высечено из хаоса природы. Красота — состояние войны, это постоянно осаждаемая холодная, пустая зона.

Нефертити — ритуализированная западная личность, обтекаемая вещь. Она отталкивающе чиста. Ее брови выбриты и заново нарисованы по-мужски широкими и нахмуренными. Как жрецы, она лишена волос. У нее лицо манекенщицы, неподвижное, застывшее и преподносящее себя. Ее *щегольство* — и модное и иератическое. Современный манекен в витрине или манекенщица на подиуме — андрогин, потому что их женственность обезличена маскулинной абстракцией. Если бюст Нефертити — студийная модель, он такой же манекен, как и кукла-королева, выставленная в витрине лондонского портного. Царица и манекен, Нефертити и выставлена на обозрение и скрыта, она — и лицо и маска. Она обнажена и все же закована в броню, искушена и все же ритуально чиста. Она сексуально недоступна, потому что у нее нет тела: ее туловище утрачено; ее полные губы притягательны, но плотно сомкнуты. Ее совершенством можно лишь любоваться, но не прикасаться к нему. Эхнатон и его царица приветствовали двор со специального

балкона, из «окна появления». Все искусство — окно появления. Лицо Нефертити — солнце сознания, поднимающееся над новым горизонтом, рамка, математическая сетка координат победы человека над природой. Идолопоклонническим *вещетворением* западное искусство крадет власть у матери-природы.

Намеренная или случайная непарность глаз Нефертити — символ египетской двойственности. Как кошка, она смотрит вовнутрь и вовне. Она — замерший аполлонический позер и горгоноподобный демонический провидец. Граии греков, три божественные сестры-старухи, обладали всего лишь одним глазом, передаваемым из рук в руки. Фонтенроз связывает этот миф с двойным зрачком царицы Лидии: «Мне кажется, что у нее был вынимаемый глаз невиданной силы. Именно этот глаз способен проникать в невидимое»³⁸. Полуслепой манекен Нефертити видит больше, становясь меньше. Увечье — мистическая экспансия. Современные копиисты скрывают отсутствующий глаз, потому что он губителен с точки зрения массовых канонов красоты. Искалеченные глаза кажутся безумными или призрачными, как, например, закрытый бельмом глаз стервятника в рассказе Э. По «Сердце-обличитель». Нефертити — мутант и материалист-визионер, вещь, которая видит. В Египте первое электричество души сделало материю сверхъестественной. Египетский культ зрения представляет Нефертити бегущей прочь от своих истоков.

От Венеры из Виллендорфа к Нефертити: от тела к лицу, от прикосновения к лицезрению, от любви к суждению, от природы к обществу. Подобно рожденной из головы Зевса Афине, Нефертити — вооруженная богиня с мощной головой. Она прекрасна, но десексуализирована. Она вся иератическое благолепие и замкнутость, ее голова в буквальном смысле слова хранилище сдержанности и сокращения, подобного ее неразвитому туловищу. Тяжеловесная, нарочитая корона — холодное порождающее основание греческой категориальной мысли. Тугая повязка на лбу — точность, строгость, сосредоточенность мысли. Облако миазмов матери-природы поднялось выше. Властное, выдающееся вперед лицо Нефертити — режущая грань западной концептуализации и проекции. Все линии ее профиля ведут к глазу. Боковые диагонали совпадают с восходящими векторами силы. Анфас она поднимается, как голова кобры, женщина как великолепный ужас. Она — пристальный взгляд Запада, преувеличенная и грандиозная культура

головы. Бюст Нефертити радует глаз, но подавляет волю. Он предвещает андрогинного «Дожа Лоредана» Беллини, неаполитанские серебряные бюсты из реликвариев, фантастические рисунки улыбающихся безруких женщин в шикарных вечерних платьях пятидесятих годов. Власть, доброжелательность, замкнутость, аскетизм. Богоявление как тотем дрожащей покорности. Со своей радушной, но ужасной улыбкой Нефертити — западная личность в ритуальных оковах. Изысканная и искусственная, она — созданный сознанием образ, навсегда попавший в сияющий аполлонический стоп-кадр.

- 1 Цит. по: Wallis Budge E. A. The Gods of the Egyptians. L., 1904. Vol. 1. P. 297. [Пер. А.П. Хомика цит. по: Уоллис Бадж Э. Легенды о египетских богах. М.; Киев: Рефл-бук; Ваклер, 2001. С. 81.] Уоллис Бадж называет миф о мастурбации Хепри «великим», «грубым примером натурализма», который «может быть создан только народом, находящимся на низком уровне развития цивилизации». Он, должно быть, представляет собой пережиток «одной из непристойных привычек додинастического Египта, т. е. одной из туземных африканских племенных форм поведения, которую египтяне династического периода отчасти унаследовали» (ibid.). Сексуальные теории Фрейда призваны были сокрушить подобную европоцентристскую уверенность.
- 2 Mead M. Male and Female. N. Y., 1949. P. 183. [Пер. Ю. А. Асеева цит. по: Мид М. Культура и мир детства. М.: Наука, 1988. С. 308.]
- 3 Joyce J. Ulysses. N. Y., 1961. P. 207. [Пер. В. Хинкиса и С. Хоружего цит. по: Джойс Дж. Соч. Т. 2. М., 1994. С. 229.]
- 4 Neumann E. The Great Mother: An Analysis of the Archetype / Trl.: Mannheim R. Princeton, 1955. P. 28.
- 5 Neumann E. The Origins and History of Consciousness / Trl.: Hull R. F. C. Princeton, 1954. P. 52.
- 6 Lucretius T. C. On the Nature of the Universe / Trl.: Latham R. E. Baltimore, 1951. P. 178. [Пер. Ф. Петровского цит. по: Лукреций. О природе вещей. М., 1983. С. 168.]
- 7 Apuleius. The Golden Ass / Ed.: Gaselee S. L., 1915. P. 386 (VIII. 25). [Пер. М. А. Кузмина цит. по: Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1960. С. 241.]
- 8 Farnell L. The Cults of Greek States. Oxford, 1896—1909. Vol. 5. P. 163.
- 9 Weigert-Vowinkel E. The Cult and Mythology of the Magna Mater from the Standpoint of Psychoanalysis // Psychiatry. № 1. 1938. P. 353.
- 10 Rose H. J. A Handbook of Greek Mythology. N. Y., 1959. P. 126.

- 11 Mead M. Male and Female. P. 182.
- 12 Farnell L. The Cults of Greek States. Vol. 3. P. 111.
- 13 Herodotus. The Histories / Trl.: Sélincourt A de. Baltimore, 1954. P. 57. [Пер. Г. А. Стратановского цит. по: Геродот. История. М., 1993. С. 45.]
- 14 Frazer J. G. The Golden Bough. 3d ed. N. Y., 1935. Vol. 6. P. 255—257.
- 15 Eliade M. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy / Trl.: Trask W. R. N. Y., 1964. P. 149, 352.
- 16 Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric. Trl.: Evelyn-White H. G. L., 1914. P. 269. [Пер. О. П. Цыбенко цит. по: Гесиод. Фрагмент 275 // Гесиод. Полн. собр. текстов. М., 2001. С. 176—177.]
- 17 Knight W. F. J. Vergil: Epic and Anthropology. N. Y., 1967. P. 180.
- 18 Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. Berkeley, 1968. P. 70—71. [Пер. С. В. Пахомова цит. по: Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. СПб., 2000. С. 109.]
- 19 Neumann E. Great Mother. P. 168.
- 20 Huysmans J. C. Against Nature / Trl.: Baldick R. Baltimore, 1959. P. 106. [Пер. Е. Л. Кассировой под ред. В. М. Толмачева цит. по: Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995. С. 70.]
- 21 Feldman T. Gorgo and the Origins of Fear // Arion. 1965. Vol. 4. № 3. P. 488.
- 22 Freud S. Medusa's Head // Freud S. Sexuality and the Psychology of Love. P. 212.
- 23 Knight W. F. J. Vergil. P. 107.
- 24 Harrison J. Prolegomena to the Study of Greek Religion, 1903 (Repr.: N. Y., 1955). P. 187—188.
- 25 Knight W. F. J. Vergil. P. 194—195.
- 26 Woolf V. A Writer's Diary / Ed.: Woolf L. N. Y., 1968. P. 135.
- 27 Homer. Odyssey / Trl.: Rieu E. V. Baltimore, 1946. P. 190. [Пер. В. Жуковского цит. по: Гомер. Одиссея. М., 1996. С. 122.]
- 28 Fontenrose J. Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins. Berkeley, 1959. P. 116.
- 29 Bloom H. Kabbalah and Criticism. N. Y., 1975. P. 45—46; *Idem*. Figures of Capable Imagination. N. Y., 1976. P. 264.
- 30 Ovid. Metamorphoses / Trl.: Innes M. Baltimore, 1955. P. 313.
- 31 Neumann E. Origins... P. 46—53.
- 32 Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 5. P. 256—257. [Пер. М. К. Рыклина цит. по: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1984. С. 325.]
- 33 Freud S. The Interpretation of Dreams / Trl.: Strachey J. N. Y., 1965. P. 296. [Пер. М. К. цит. по: Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913. С. 202; Репринт 1991 г.]

- 34 *Spengler O. The Decline of the West* / Trl.: Atkinson C. F. N. Y., 1929. Vol. 1. P. 248 n. [Пер. К. А. Свасьяна цит. по: Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. М., 1993. С. 423, примечание.]
- 35 *Hauser A. The Social History of Art* / Trl.: Godman S. N. Y., 1951. Vol. 1. P. 37.
- 36 *Read J. Through Alchemy to Chemistry*. L., 1957. P. 12.
- 37 *Wallis Budge E. Gods of the Egyptians*. Vol. 1. P. 61, 63.
- 38 *Fontenrose J. Python*. P. 285—286.

Аполлон и Дионис

Греческие боги — яркие индивидуальности, сосуществующие в драматизированном космосе. Впервые представить их наглядно удалось слепому Гомеру в эпических арках кинематографического света. Представление Гомера было поддержано Фидием, великим афинским скульптором периода высокой классики, положившим начало холодным белым монолитам римского искусства и архитектуры.

В Египте культ неба и культ земли гармонизированы, в Греции же — расколоты. Величие Греции — аполлоническое. Боги жили на вершине горы, касающейся небес. Олимп и Парнас — горные храмы, исполненные творческой силы отталкивания от земли. В этом направлении вверх — высокий концептуализм западного интеллекта и искусства. Египет дал Греции колонну и монументальную скульптуру, в которой Греция обратилась от фараона к куросу, от божественного царя к божественному мальчику. Скрытый в этих дарах аполлонизм Египта был великолепно развит греческими художниками. Точная математика дорического храма — инструментовка египетских идей. В Акрополе, или «высоком городе», на магической горе древних Афин, Фидий примиряет человеческую фигуру и здание. Египет изобрел выстроенный образ, сущность аполлонизма. От фараонов Древнего царства Фидия отделяют два тысячелетия, но для истории искусства это один шаг. Греческий культ

неба — египетская колоннада каменных вещей, твердых и грубых блоков западной индивидуальности.

В иудео-христианстве человек сотворен по образу Божию, а в греческой религии боги сотворены по образу людей. Греческие боги наделены высочайшей человеческой красотой, их плоть хотя и нетленная, но чувствующая. В отличие от Египта, Греция никогда не почитала богов в облике животных. Греческий культ неба указывал природе ее место. Греки придали богам вид мыслящих существ, что символизирует победу разума над материей. Искусство, бывшее прославлением материи, обретает свою самостоятельность, лишь совершенствуя богов. Нам неизвестно ни одного имени художника, творившего до появления подписанной архаической греческой керамики VI века до н. э. В Египте художник был просто анонимным ремесленником, и он вновь станет таковым в Риме и в средневековой Европе. Иудаизм подавлял искусство и художника, сохраняя творческую способность за своим Богом-творцом. Греческие боги, сотворенные, но не творящие, в своем ослепительном воплощении носятся в воздухе.

Джейн Харрисон называет олимпийцев «*objets d'art*»¹. Им присуща выдающаяся ясность и сверкающая чистота форм, свойственная аполлонизму. В психологии, философии и искусстве воображение классической Греции ищет, по словам Эдуарда Френкеля, «λόγος, *ratio*... умопостигаемое, определенное, измеримое в противоположность фантастическому, туманному и бесформенному»². Я назвала аполлоническое линией, проведенной через природу. По мнению Харрисон, олимпийцы — патриархальные предатели культа земли и матери-природы. Хтоническое — вот предложенный Харрисон критерий подлинности и духовной ценности. Но, говорю я, в грубом хтоническом нет ни личности, ни мысли, ни вещи, ни искусства. По иронии судьбы, именно западная аполлоническая линия породила несравненную Джейн Харрисон.

Ницше называет Аполлона «изумительным божественным образом *principium individuationis*», «богом индивидуации и законных границ»³. Аполлоническая граница разделяет дэмы⁴, районы, идеи, личности. Западная индивидуация — аполлоническая по своему характеру. Западное эго — завершенное, ясно

* Принципа индивидуации (лат.) — «первой материи», основы пространственно-временного разделения, множественности вещей. — Ред.

** Дем — округ в древней Аттике. — Ред.

выраженное, видимое. Аполлон — сложность и цельность западной личности, твердо очерченная форма скульптурной определенности. Аполлон устанавливает законы. У. К. Ч. Гатри говорит: «Аполлон был первым и важнейшим покровителем законного, или статусного, аспекта религии»⁴. Аполлон связывает общество и религию. Он — готовая форма. Он — исключение и исключительность. Я покажу, что олимпийцы как *objets d'art* символизируют общественный порядок. Роджер Хинкс говорит: «По сути своей олимпийская религия — религия успешного, спокойного и здорового правящего класса. Повергнутый в прах крестьянин, озабоченный тем, как бы удержать душу в теле, обрабатывая исконно бесплодную землю, искалеченный долгами и социальной несправедливостью, просил своих богов совсем об ином: олимпийцы слишком походили на его угнетателей»⁵. Превосходство аристократии выражается через пространство. Олимпийцы авторитарны и репрессивны. Они вытесняют чудовищный гигантизм хтонической природы, тот пасмурный ночной мир, из которого изо дня в день приходится восставать обществу.

Греческое искусство превратило Аполлона из бородатого мужа в прекрасного юношу, или эфеба. Когда-то он был волчьим богом: Аполлон Ликейский, «волчий» Аполлон, дал свое имя академическому Ликею (Лицею); это слово буквально значит «волчье место». Волчий нрав Аполлона проявляется в суровости и простоте, в дорической прямоте и ригоризме. Дорийцы, вторгшиеся в Грецию с севера в XII веке до н. э., были предположительно светловолосыми; их облик запечатлел Гомер в рыжеволосом Менелее. Я полагаю, аполлонический свет вновь обернется белокуростью, прославленной Боттичелли и аполлонической «Королевой фей», порождая один из расистских мотивов Европы. Белокурость — волчья холодность и концептуализм Аполлона. В XX столетии она запечатлена в гомоэротичном арийстве Гитлера и ледяном пронзительном взгляде черно-белого аполлонического кинематографа. К началу V века до н. э. греческое искусство очистило главных олимпийцев как от хтонического начала, так и от однозначно определенного пола. Только братья Зевс и Посейдон сохранили внушительные бороды и дородные тела. Андрогинность Аполлона-эфеба периода высокой классики обернулась женоподобностью в искусстве эллинизма.

Скрытый транссексуализм Аполлона заметен также и по отношению к Артемиде, его сестре-близнецу. Нормальные

мифологические близнецы — обычно мужчины, братья-соперники, от Сета и Осириса Древнего Египта до Труляля и Траляля Льюиса Кэррола. Аполлон и Артемида представляют не соперничество, но согласие. Перед нами — зеркальные отражения, мужской и женский варианты одной индивидуальности, мотив, не проигрывавшийся вплоть до инцестуозных пар брата и сестры эпохи романтизма. Из всех олимпийцев именно андрогинно-близнецы Аполлон и Артемида, наряду с Афиной, ведут самую непримиримую войну с хтонической природой. Джейн Харрисон не считает их двойняшками, возводя их «бесплодную связь сестры и брата» к более древнему превосходству Великой матери над сыном-любовником⁶.

Артемида противостоит вульгарной плодovitости культа земли. В драме Еврипида целомудренного Ипполита, фанатика Артемиды, погубила ревнивая Афродита, высвободившая чудовищ хтонической природы. Вальтер Отто называет Аполлона и Артемиду «самыми возвышенными богами Греции», отличающимися своей «чистотой и святостью», что, собственно, и передает имя Феб: «В обоих божествах присутствует что-то таинственное и недоступное, удерживающее на благоговейном расстоянии от них. Стрелки, они стреляют без промаха и невидимы издали»⁷. Холодность Аполлона и Артемиды столь интенсивна, что жжет как огонь. Любовные интриги Аполлона — позднейшие легенды. В своем самом характерном воплощении, вроде изображения на фронто́не храма в Олимпии, он одинок (рис. 8). Артемида — дохристианское целомудрие, не принимаемое в расчет теми, кто опошлил язычество, отождествив его с сексуальной вседозволенностью. Приписываемый ей роман с Эндимионом произошел с лунной богиней Селеной, с которой по ошибке идентифицировали Артемиду в эпоху эллинизма. Культ Луны возник на Ближнем Востоке, а не в Греции. Как и ее двойник, Артемида — сияние ослепительного аполлонического дневного света.

Имя Артемиды не имеет очевидного греческого корня, и в народе оно связывалось с *artamos* — «убийца, забойщик скота». Ранняя Артемида была Potnia Theron, ужасной владычицей зверей, как называет ее «Илиада». Архаическое искусство изображает ее стоящей среди геральдических животных и душащей их своими руками. Она правит ими и убивает их. Напоминание об архаической Артемиде сохранилось в Артемиде Эфесской, храм которой в Малой Азии был одним из семи чудес Древнего мира (рис. 9). Он находился в районе большого порта Эфеса,

куда прибыл апостол Павел вместе с умершей здесь впоследствии Марией. Мадонна — духовная коррекция Артемиды Эфесской, символа животной природы. Копия идола была привезена в Рим для храма Дианы на Авентинском холме. Ее мумиеобразный торс покрыт выростами, напоминающими не то бычьи яйца, не то по-собачьи многочисленные сосцы. Артемиды Эфесская — кишачий улей матери-природы, отягощенная плодами яблоня, в человеческом образе выглядящая, по-моему, крайне отталкивающе.

Происхождение Артемиды-охотницы от Великой матери объясняет тот загадочный факт, что деторождению покровительствует девственница, которой молятся роженицы. Греческая Артемиды замещает андрогинными отношениями с братом-близнецом андрогинную плодovitость азиатской Артемиды. Эллинистическое искусство постепенно сливало лица и стирало половые отличия брата и сестры. Греческая Артемиды — сексуальная личина, спроецированная личность. Прорисованная лучше других главных олимпийцев, она представляет собой концентрацию их аполлонизма. Ее можно видеть отчетливо. Мистика девственности Артемиды — целиком и полностью западная. В самом деле, ее сексуальный абсолютизм превращает ее в одну из характернейших для Запада личин, не имеющую аналогов в других культурах. Зримость Артемиды суть ее *целомудрие*. Принадлежащая ей высшая власть женской личины происходит из сопротивления сексуальному потоку природы. Ее чистота контура — дерзкая линия языческой живописности.

Артемиды — амазонка Олимпа. Легенды об амазонках существовали до Гомера. Говорили, что Тесей отразил нашествие амазонок на Афины, что местом его победы был Ареопаг, а лагерь женщин впоследствии был назван Амазонией. Битва греков и амазонок, изображенная, например, на западном метофе Парфенона — одна из важнейших тем греческого искусства. Амазономахия, борьба против амазонок, символизировала борьбу цивилизации против варварства. Она использовалась как метафора Греко-персидских войн, которые, судя по уцелевшим памятникам, редко запечатлевались в иных образах. Возможно, изображение слабых персов в виде мужественных женщин исполнено злого юмора. Может быть, амазонки — безбородые азиатские мужчины с заплетенными в косы волосами, казавшиеся на расстоянии женщинами. Родина амазонок — Скифия, российское Причерноморье, позже связанное с историями

о сексуально амбивалентных шаманах. До V века до н. э., когда амазонок одели в короткую тунику бегуни и охотницы, они изображались греческими художниками в скифских штанах и обуви и во фригийском колпаке.

Спор о том, были ли амазонки историческим фактом или мифом, продолжается. Останки женщин в доспехах раскопаны в Германии и России, но нет доказательств существования независимых женских воинских частей. Греки производили слово «амазонка» от *amazos*, «безгрудая». Говорили, что амазонки отрезают или выжигают правую грудь, чтобы она не мешала натягивать тетиву. Возможно, эта этимология изобретена, дабы объяснить слово, в действительности производное от *amazā*, «без ячменного хлеба» (близкое слову «маца» — хлеб из опрессованных). Возможно, навязчивый мотив ампутированной груди связан с ампутацией груди в обрядах великих богинь Малой Азии. В одном из описаний Артемиды Эфесской говорилось, что она увешана гирляндами грудей, принесенных в жертву. Амазонки — легендарные основательницы и города Эфеса и Эфесского храма.

Часто удивляются, почему греческое искусство никогда не показывает амазонку с отрезанной грудью. Потому, полагаю я, что любого рода деформация и увечье противоречило идеализирующему классическому воображению и сверхразвитому греческому чувству формы. Правдивая или лживая, история показывает, что греки считали амазонок андрогинами. Ампутация груди, лишаящая пола, как в фантазиях леди Макбет, эквивалентна мужской кастрации. Торс амазонки — полумужской и полуженский. Та же идея возникает в изображении амазонки с одной обнаженной грудью. Великие греческие скульпторы, соперничая, бились над темой «Умиравшая амазонка», изображая раненую воительницу, прикрывающую грудь рукой. В поэме Вергилия амазонку Камиллу убивает дротик, вонзившийся чуть ниже открытой груди. Мотив амазонки возвращается в «Свободе, ведущей народ» Делакруа: размахивающая знаменем гражданка с обнаженной грудью восходит на баррикады. Обнажение амазонкой груди парадоксальным образом десексуализирует ее.

Греческие эпитеты говорят о свирепости амазонки. Ее называют *megathumos*, «неустрасимой», «бесстрашной»; *tnesimache*, «вождедеющей войн»; *anandros*, «живущей без мужчин»; *stygantor*, «мужененавистницей»; *androdamas*, «победительницей мужчин»; *kreobotos*, «кровожадной»; *androdaiktos*, *androktonos*,

deianeira, «мужеубийцей». Амазонки находятся в состоянии вечной войны с мужчинами. Их поражение предвосхищает абсолютную власть мужа над женой в классических Афинах, где женщины не имели гражданских прав. Греческое искусство никогда не показывает амазонку нескладной горгоной. Она обрела красоту и драматическое достоинство благодаря кодексу *arete*, греческого искания чести и славы. Позднее амазонку вульгаризировали в отношении секса. Овидий изображает ее женщиной, фанатически отвергающей секс, но подчиняющейся фаллическому мечу мужчины. Поуп использует эту идею в «Похищении локона», описывая, как злопамятная амазонка возлагает заботу об официальном приеме на толпу тщеславных поклонников-щеголей. Еще только раз после греческого искусства в эпосе эпохи Возрождения, в лице женщин-воительниц Боярдо, Ариосто, Тассо и Спенсера, отчетливо различима амазонка. Но далее мы увидим, что английское Возрождение тоже вводит амазонку в систему социальных отношений.

Амазонки — женское сообщество, это миф о женском единении. Артемида — воля амазонки в исключительном общении с самой собой. Чистое аполлоническое эго, сверкающее враждебной обособленностью западных личин. Притязание и нападение, затем — отступление и очищение посредством самоограничения. Чтобы воздать должное Артемиде, необходимо было такое аполлоническое воображение, каким обладал Спенсер. Так же как амазонку, ее погрузили в эротизм, и она утратила строгость и холодность. Иудео-христианство не породило ничего подобного ей, за исключением разве Жанны д'Арк. Наше представление об античных статуях Артемиды сформировано «Дианой Версальской», римской копией. Идущая вперед с луком в руках богиня бросает взгляд через плечо, вынимая стрелу из своего колчана. Она одета в короткий хитон охотницы и обута в сандалии гречанки V века до н. э. Артемида проходит сквозь западный космос, пронзая и подчиняя его.

Постклассическое искусство феминизирует и умиротворяет Артемиду. Кеннет Кларк может оплакивать утрату богом своего величия, проглядев тот же самый процесс в его двойнике: изображения Аполлона утратили «чувство ужаса», наделив его «самодовольной скукой классицизма»⁸. Ужас — естественное отношение к существам, обладающим культовой чистотой. Видные западные художники не воспринимали идею Артемиды. В «Диане и Актеоне», например, Тициан делает богиню неуклюжей тяжелозадой матроной. «Диана» Рембрандта — невзрач-

ная домохозяйка средних лет с отвислыми грудями и животом. Рембрандт в своей «Беллоне» наделяет римскую богиню войны физически не развитым телом и мясистым лицом. В искусстве французского Возрождения — множество «Диан», вдохновленных Дианой де Пуатье, любовницей Генриха II. В силу наследства готики эти созданные школой Фонтенбло образы обольстительно изящны, отличаются маленькой грудью и эмоциональной холодностью, но в них несомненно сплавляются Диана и Венера. Мраморная «Диана из Анэ» Гужона и даже более позднее «Купание Дианы» Буше сохраняют ясность силуэта Артемиды, но обе они слишком изысканны для свирепой богини лесов.

Истинная Артемида — отстраненная и угрожающая, не оставляющая простора для фантазии. Независимый женский порыв, она, похоже, вызвала стойкое неприятие у художников-мужчин, превративших ее быстроту и импульсивность в телесную расслабленность. Людовик XIV приказал, чтобы мускулы классической «Венеры Арльской» были сглажены в соответствии с принятым каноном женственности. Сексуальная редукция заметна и в колоссальной позолоченной «Диане» Сент-Годенса*, установленной на башне старой Мэдисон-сквер (1891), а ныне возвышающейся над главной лестницей Музея искусства в Филадельфии. Богиня держит внушительных размеров боевой лук, и, хотя она натягивает тетиву, ни малейшего напряжения мускулов не видно ни в руках ее, ни в спокойной верхней части спины. В этой цветущей нимфе нет ни страсти к охоте, ни «чувства ужаса». И тело и разум истинной Артемиды подтянуты.

На Артемиду падает тень растительной Афродиты Кларка, женщины как пышной органической формы. Плодородие — метафора периода голода, физического и духовного. Первое изображение нагой женщины в полный рост появляется в монументальной скульптуре на заре эпохи эллинизма; это — «Афродита Книдская» Праксителя (350 год до н. э.). За два предшествующих столетия греческое искусство создало множество скульптур сильных обнаженных мужчин. Полногрудая «Афродита Книдская» — отход от гомосексуальности классических Афин. Она открывает традицию женской позы, перешедшую к Венере Боттичелли через римскую *Venus Pudica* «Венеру Целомудренную», скромно сутулящуюся, сжимающую колени. Мы

* Сент-Годенс, Огастес (1848—1907) — великий американский скульптор, медная «Диана» — одна из известнейших его скульптур.

находим ту же позу у Венеры из Виллендорфа, женщины-родительницы, обремененной собственным изобилием и гормонально обусловленной вялостью. Я говорила о сдерживающих бесведенных коленях широкобедрой женщины. Благодаря узким бедрам мужские ноги могут двигаться свободно и быстро. У лучших бегуний — худощавые мужские тела. Очень немногие виды спорта подходят для большегрудых, широкобедрых женщин. Взаимосвязь полноты и плодовитости проявляется в нарушениях менструального цикла у женщин-атлетов, телесная полнота которых ниже определенного биологического уровня. Артемида — отмена растительной Афродиты. Она отрицает заключенную в анатомии предопределенность. Странница и искательница добычи, она — бегунья, первая во всем. Нефертити — противоположность Венеры из Виллендорфа, делающая вместилищем энергии голову. Артемида, живущая в теле и для тела, создает обтекаемую женскую форму благодаря своей неумолимой мужской воле. Такова она, одна из величайших аполлонических идей греков, безжалостная и холодная.

Артемида живет в одиночестве. Ее «амазонство» распространяется и на мужчин, и на женщин. Как и у Аполлона, ее сексуальная двойственность идет от самодостаточности. До римских поэтов-порнографов никто не приписывал ей извращенных вкусов. Буше иллюстрирует лесбийскую непристойность эпизода из Овидия «Зевс в облиии Артемиды домогается Каллисто». Но Артемида и Афина неспособны к лесбийской любви, так как их мифическая идентичность основывается на воинственном целомудрии. Их целомудрие — метафора силы, свободы и дерзости. Оно производно от обновляющейся девственности Великой матери, символизирующей независимость от мужчин. Постклассическая эпоха персонифицировала целомудрие в более нежных, умиротворенных формах: скромные девушки, тихие монахини или заливающиеся краской стыда дети, подобные крошке Доррит Диккенса. Иудео-христианское целомудрие — благоговейное самопожертвование. Но греки видели целомудрие как бесстыдное эго вооруженной богини.

Орфический гимн называет Артемиду *arsenomorphe*, «мужчиной по сути и виду». Я использую это определение для описания Кэтрин Хепберн в «Филадельфийской истории», построенной на основе мифа о Диане. Хепберн оказывается един-

* «Филадельфийская история» — фильм реж. Дж. Кьюкора 1940 года.

ственной настоящей Артемидой в западном искусстве после Бельфег Спенсера, женщины-воительницы, уклоняющейся от любого прикосновения. Артемиды — скорость и блеск. Женщина, властно уклоняющаяся от мира и отвергающая придуманные мужчинами определения. Единственный признанный ею мужчина — ее брат, ее двойник. Как Афина, она — решительность и действие. Но действие Афины совершается в обществе и ради общества: она — помощница. А Артемиды — одиночество в сплаве с действием. Она себялюбива, но ограничивает себялюбие рамками открытых Западом возможностей. Она обживает чисто физический мир. Шпенглер говорит: «У Аполлона и Афины нет души»⁹. Артемиды — дохристианская чистота, лишенная духовности. Как Нефертити, она — материалист-визионер. Артемиды — западная личность как *вещь*, материя, очищенная от хтонического.

Как женщина Артемиды обладает героическим очарованием. У нее есть мужество, пылкость, надменность, сила. Она принадлежит воинственному веку Овна, предшествовавшему христианскому милосердию. Она воплощает кровожадность, мысли о крови. Всемирно известная, она представляет женскую личину максимальной агрессии, выраженной в охоте: погоня, скорость, вызов к бою, риск. Ее аполлоническая стрела — западный взгляд и западная воля. Как атлет, она создана для победы и славы. Артемиды проста. У нее нет противоречий, потому что нет внутренней жизни. Ее «амазонство» — блестящее вооруженное эго. Она не способна расслабиться или смягчиться. В своих изображениях она предстает остановившимся в развитии подростком. У нее мальчишеская фигура, ее груди неразвиты. Она ни психологически, ни тем более физически не способна впустить в себя постороннего. Артемиды неженственна в силу непроницаемости для среды, которую она преодолевает. Она девственна. Она неискушена. В ее пустоте и холодности воплощен совершенный эгоизм, возвышенная энергия. В поисках сходства можно вспомнить Грету Гарбо с ее затворничеством и ледяющей пустотой, но не Марлен Дитрих, обладавшую, помимо ошеломляющей физической яркости Артемиды, еще и иронией женщины с житейским опытом, которому неоткуда взяться у Артемиды. Артемиды-бегунья, общающаяся только повелительным языком стрел, — женщина, пронзающая западное эпическое пространство. Она приводит в божественное вечное движение обременительное для себя самой женское хтоническое тело.

В ходе возрождения языческой культуры, начатого эпохой Ренессанса, Аполлона называли величайшим творением классической мифологии. Как покровитель поэзии, он привлекал художников, как прекрасный юноша — гомосексуалистов. Афине уделили гораздо меньше внимания. А ведь она доминирует в «Одиссее» и она покровительствовала классическим Афинам, взирая на них глазами двух статуй-колоссов на Акрополе. Не скажешь, чтобы замечательная языческая идея богинь-амазонок была популярна в христианское время.

Мне хотелось бы доказать, что Афина — ровня Аполлону. У нее нет ни соперниц, ни последовательниц. Хотя она кинематографичнее всех прочих греческих богов, кино никогда не обращалось к ее образу. Она массивна, но подвижна, величественна как силой духа, так и физической силой. Она символически нагружена: могущественный воодушевитель, сверхдетерминированный своим долгом (рис. 10). Гилберт Марри говорит: «Афина — идеал, идеал и тайна; идеал мудрости, беспрестанного труда, идеал почти устрашающей чистоты»¹⁰. Отто вторит ему: «Современник, и особенно северянин, должен привыкать к сияющей ясности ее формы постепенно. Ее яркость врывается в нашу туманную атмосферу с резкостью почти устрашающей»¹¹. Афина — луч резкого белого света, холодная языческая вспышка солнца. Ослепительность Афины опасна. Схваченный ею за кудри, Ахиллес у Гомера узнает ее сразу: «Страшным огнем ее очи горели»¹². Аполлонические олимпийцы — *глазобог*и, живущие, предвещающие и воздействующие силой агрессивного западного глаза.

Начиная уже с самого странного своего рождения Афина проявляет сложную сексуальную раздвоенность. Гесиод рассказывает, что, опасаясь, как бы его беременная первая жена Метиды не выносила сына, превосходящего его силой, Зевс проглотил ее целиком. Афина затем появилась головы Зевса, и ее выход, по некоторым сведениям, был облегчен ударом молота Гефеста или Прометея. Вероятно, роль Метиды введена для того, чтобы объяснить древнейшую легенду о рождении Афины из головы Зевса. Возможно, андрогинная Афина — так и невыношенный Метидой младенец мужского пола. Афина рождается из агрессии. Ей приходится силой прокладывать путь наружу. Удар молота — это также и *ее* воля, как удар кулака по столу. Мы говорим, что мысль «поражает» нас или, на жаргоне 60-х, что у нас — «проблеск» понимания. Афина — тяжеломерно думающий Зевс, движущийся ужасными исполинскими шагами

примитивной индукции. Зевс — к тому же еще и гермафродит: он обладает силой самооплодотворения и порождения, или силой концепции, а это слово как по-английски, так и на латыни означает и зачатие, и постижение. Египетский Хепри, мастурбирующий перводвигатель, изображается свернутым в кольцо уроборосом, его ноги касаются головы, а из нее выпрыгивает крошечная человеческая фигурка. Так, может быть, и Зевс — тоже первичный мастурбатор, ласкающий самого себя, как он ласкал бы потом свою сестру Геру. Амазонка Афина — бесстыдная пена божественного себялюбия. Грегори Зильбург сравнивает рождение Афины с ритуалом кувады*, в ходе которого отец после рождения ребенка строго соблюдает постельный режим и становится предметом заботы, как если бы собирался разродиться. Приводя шизофренические фантазии о ребенке, выходящем из головы или пениса, Зильбург заключает, что мифы о рождении Афины и Диониса порождены «завистью к женщине», мужской завистью к женским способностям, по его мнению более ранней и «психогенетически старшей и потому более фундаментальной», чем обнаруженная Фрейдом зависть к пенису¹³.

Сексуальная двойственность Афины выражена и в ее мужском снаряжении. Афиняне ошибочно понимали эпитет Паллада как «угрожающая оружием» (*pallo*, «умею обращаться» или «угрожаю»). В «Илиаде» она побеждает бога войны, сбив его с ног каменной глыбой. Зевс дает ей взаймы свое собственное оружие, в том числе «огромное тяжелое копье» и наводящую ужас эгиду, а она носит ее как шаль. Эгида, обрамленная змеями козлиная шкура, — след хтонического насилия. Возможно, она представляет змеевидную молнию, разрывающую грозовую тучу. Я считаю эгиду олимпийской, но еще не аполлонической. Это значит, что она наследие самого раннего культа неба, в котором небеса были примитивными, таинственными, смутными, а не рациональными и прозрачными — темно-багровыми, а не голубыми. Священное животное Акрополя, великий змей Эрихтоний, легендарный царь Афин, свернулся кольцом с обратной стороны щита Афины. Иногда ее изображают бросающей змея как копье. Возможно, змей — ее мужское alter ego, фаллическая проекция. Он сопровождает ее изображения как остаток ее раннего воплощения в качестве минойской богини растительности.

* Кувада — обрядовая симуляция отцом родового акта при рождении ребенка. — Ред.

Становясь аполлонической, Артемида утрачивает все признаки своего хтонического происхождения. Афина, напротив, полна символами варварства, и первый из них — голова горгоны на ее груди и щите. Фрейд говорит, что этот «символ ужаса» делает Афину «женщиной недосыгаемой и отвергающей все сексуальные желания, — поскольку она показывает ужасающие гениталии Матери»¹⁴. Безмятежная девственность символически выражена через хтоническое безобразие: Мильтон разрешает эту несообразность, определяя «щит со змеинокося *Горгоной*» в руках Минервы как божественную эмблему сурового взгляда Чистоты («Комос», 447—450). Суровый взгляд — фаллическая визуальная агрессия.

Разработанная иконография Афины, так сильно отличающаяся от эмблематической простоты других олимпийцев, отражает сверхъестественность богини, ее силу, преодолевающую ограничения пола. Ученые сравнительно мало интересовались ее доспехами трансвестита. Повсеместно принята теория Мартина Нильссона, что Афина — доэллиническое божество, ставшее дворцовой богиней микенских воителей. Поэтому она, как защитница цитадели, облачалась в доспехи. Но установление происхождения не объясняет дальнейшего постоянства образа. Афина не снимает доспехи и через пять столетий после исчезновения микенской культуры. Фукидид замечает, что афиняне первыми предприняли попытку ее разоружения. К. Дж. Херингтон описывает два совершенно разных варианта Афины, почитаемой на Акрополе: богиня Эрехтейона, миролюбивая богиня плодородия, сидящая и невооруженная; Афина Парфенос, девственная богиня Парфенона («храм девы»), стоящая или широко шагающая воительница в боевом снаряжении. Они, по-видимому, представляют ее воплощения соответственно как Афины Эрганы — покровительницы ремесел и ткачества и как Афины Промахос — передового бойца. В этом последнем качестве ее и изображают два колосса Фидия: статуя из слоновой кости и золота внутри Парфенона и ее, стоящий за стенами храма, двойник, чей сверкающий шлем можно было видеть с кораблей уже от мыса Суний.

Итак, хотя микенцы постоянно придавали Афине их собственный воинственный образ, ее минойский прототип был доступен для метафорического развития вплоть до периода

* Пер. Ю. Корнеева цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 423.

высокой классики. Нам следует объяснить, почему в Афинах распространен образ вооруженной Афины, означавший далеко не только военную мощь. Как замечает Херингтон: «Когда мы обратимся к веку Перикла и Фидия, именно *она* будет призвана выразить высочайшие верования того времени»¹⁵. Зеркальный образ Афин, она — солнечный андрогин, совершенный телом, духом и взглядом. Сексуальная гибридность Афины очевидна уже у Гомера, превращающего ее появления в сексуальный маскарад. В «Илиаде» Афина спускается на землю четырежды как мужчина, один раз как гриф и шесть раз в своем собственном облике. В «Одиссее» она появляется восемь раз мужчиной, дважды девочкой, шесть раз самой собой. Порой она старый Ментор или Феникс, порой — прекрасный пастушок или «сильный копьеносец» в доспехах. Это хлопотливое перевоплощение деятельной Афины становится одним из магических мотивов Гомера. Лишь однажды другое божество принимает вид особы противоположного пола: Ирида является Приаму в облике его сына Полита. Гера никогда не появляется в облике мужчины, ибо ей недостает мужской составляющей, которая открыла бы ей эту возможность. Вергилий заимствует транссексуальную идею несколько механистически: Ютурна, сестра Турна, предстает один раз воином и дважды возничим. Но это лишь потому, что «Энеида» впитала и великолепно переработала гомеровскую тему амазонок, явив образы очаровательных и сильных волей трагических героинь, Дидоны и Камиллы.

Что означает андрогинность Афины? Джейн Харрисон говорит, что патриархат превратил «местную Кору из Афин» в «бесполое существо, не-мужчину и не-женщину», что «до самого конца она остается искусственной, нереальной и нисколько не трогает нас... Мы не можем любить богиню, в угоду принципу забывшую ту землю, что ее породила»¹⁶. Харрисон признает андрогинность Афины, но считает ее отвратительной. Негодование в ее длинном обвинительном заключении вызвано ошибочной верой в существование уничтоженного мужчинами средиземноморского матриархата. Если эта концепция верна, Афина — изменница. Она сексуально лжива в силу отрешения от хтонического, анализ которого — бесспорная удача удивительного творчества Харрисон. Харрисон сильно повлияла на меня, но моя теория хтонического мрачнее и безнадежнее. Я вижу, как много в ее характерном для XIX века взгляде на природу идет от Вордсворта. Я следую де Саду и Кольриджу.

Опровержение воззрений Харрисон я начну с ее заявления: «Странное, противоестественное рождение Афины из мозга Зевса — сомнительная, безнадежная попытка сделать мысль основой бытия и реальности»¹⁷. Но Афина никогда и не представляла чистую мысль. Имя ее предполагаемой матери Метиды означает «совет», «мудрость», «мастерство», «хитрость», «обман». Даже *sophia* — в первую очередь «ловкость», «умение», «хитрость», «проницательность» и только затем — «научное знание», «мудрость», «философия». Афина — скорее *techne* («искусство», «мастерство»), чем *pois* («ум»). Отсюда ее покровительство ремеслам. Она особенно благосклонна к людям действия, в первую очередь к Одиссею, «многоопытному мужу» по Гомеру. Добродетели, которыми она наделяет, перечисляются нахваливающим Пенелопу поклонником: «Разумом щедро ее одарила Афина; не только / В разных она рукодельях искусна, но также и много / Хитростей знает неслыханных...»¹⁸ И Одиссей и Пенелопа — обманщики и искусные стратеги. Жизнь для Одиссея — искусство хитроумной игры. Он хитростью побеждает Троя, под стенами которой грубая сила потерпела поражение. Он может из ничего сделать корабль или вырезать ложе из сырой древесины. Он убегает из пещеры циклопа, превратив деревянный кол в жестокое орудие и выехав под бараньим брюхом — переиграв таким образом идею троянского коня. Гомеровский разум — изобретательность, практический ум. Здесь нет и подобия глубокомыслия роденовского мыслителя, математического или философского умозрения. Оно возникнет много позже. Одиссей думает руками. Он атлет, аферист, изобретатель. Афина руководит технологическим человеком, греческим наследником египетского конструктивизма.

Здесь, я полагаю, и следует искать объяснение андрогинности Афины. Она надевает больше масок и пересекает границы пола намного чаще, чем любой другой греческий бог, потому что она символизирует находчивый, приспособливающийся ум, способность изобретать, проектировать, замысливать, выходить из положения и выживать. Разум как *techne*, как прагматический замысел был для древних так же гермафродитичен, как и для Юнга душа в пору освоения личностью бессознательного. Афина персонифицирует одно лишь бодрствующее эго, энергию дневного света. Предмодернистская психология придала внешнюю форму демоническим силам, местом обитания которых мы считаем душу. Именно поэтому горгона — на груди Афины, но не в ее сердце. Афина как транссексуальный изобре-

тательный ум использует ситуацию и возможность, подчиняя обстоятельства воле и желанию. Здесь впервые в культуре андрогин становится символом разума. Алхимия эпохи Возрождения воссоздает андрогинна, чтобы представить интуицию и одухотворенность материи. Романтизм использует андрогина как символ воображения, творческого процесса и самой поэзии.

Арес, муж с головы до пят, воплощает неистовство боя, яростное полузверское состояние. Но андрогинная Афина одухотворяет войну. Среди ее изобретений — военная упряжь, труба и пиррихий — танец с оружием. Афина — богиня военной музыки и боевого клича. В «Манифестах футуризма» Маринетти говорит об «эстетике войны»^{*}. Афина превращает войну в род искусства: рассчитанное решительное действие — историческое перекраивание западного космоса. Осуществленная Харрисон ассоциация Афины с чистым мышлением соответствует эпохе эллинизма, когда богиня все более и более становилась персонификацией трезвой, уединенной мудрости.

Как главное божество «Одиссеи» Афина — проекция изменчивого сознания лукавого Одиссея, художника искусного побег. Связь между авантюрным транссексуализмом Афины и махинациями пронизательного ума показана в сцене, где она меняет пол у нас на глазах. Просыпаясь на туманном берегу Итаки, в том месте, к которому он стремился десять лет, Одиссей видит молодого пастуха с копьем — перевоплотившуюся Афину. Одиссей рассказывает выдуманную длинную историю своего несчастья.

...С улыбкой Афина ему светлоокая щеки
Нежной рукой потрепала, явившись прекрасною, с станом
Стройно-высоким, во всех рукодельях искусною девой.
...Ты, кознодей на коварные выдумки дерзкий, не можешь
Даже и в землю свою возвратясь, оторваться от темной
Лжи и от слов двоемысленных, смолоду к ним приучившись;
Но об этом теперь говорить бесполезно; мы оба
Любим хитрить. На земле ты меж смертными разумом первый,
Также и сладкою речью; я первая между бессмертных
Мудрым умом и искусством на хитрые вымыслы¹⁹.

* Ср.: «Да здравствует война — только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин!» (*Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма* / Пер. С. Портновой, В. Уварова // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 160).

Таким образом первая сцена после того, как герой достигает своего *nostos*, «возвращения домой», принимает у Гомера ритуальную форму: одна из тонких хитростей Одиссея обрамлена геральдическими вставками Афины-мужчины и Афины-женщины. Фантастическое преобразование пола, подобное смене масок, дублирует лживость речи главного героя. Улыбаясь, довольная Афина говорит с чувством: «Ты, кознодей на коварные выдумки дерзкий...» Обман — законное пиратство бронзового века. Здесь, как и на пиру феаков, Одиссей-рассказчик — доверенное лицо барда Гомера. Гомеровский кинематограф: эпизод смены пола театрально синхронизирует слово и образ. Связь между техническим искусством Афины и хитростями Одиссея превосходно передается английским словом *fabrication*, «подделка», «выдумка». Свободно переходящая из одного пола в другой Афина в буквальном смысле есть *уловка*, изощренность человеческого ума. Сексуальные личины — беспокойная первичная нейрехимия влечения и выбора.

В таком случае на жалобу Харрисон, будто Афина забыла «землю, что ее породила», я отвечу, что Афина оторвана от земли в силу того, что олицетворяет человеческое творчество. Как покровительница ремесел и выращивания маслин, она наделяет человека властью над непредсказуемой природой. По мнению Харрисон, девственность Афины стерильна, ибо хтонически бесплодна. Но девственность — совершенная автономия. Джексон Найт говорит: «Девичество городских богинь находилось, по-видимому, в некоторой магической связи с нерушимостью стен города»²⁰. Покровительница Афин Афина — стена, не выпускающая врага: врага-человека и врага-природу. Девственность Афины — устойчивая аполлоническая самость, неподатливая воля, скрытая за гермафродитическими превращениями. Она сильна духом и устремлена вперед — к делу. Афина — фанатичная целеустремленность Запада, ограниченная, но всепобеждающая.

Афродита и Гермес иллюстрируют постепенное очищение олимпийцев от хтонических элементов. Ни один из них не стал в полном смысле слова аполлоническим богом. Но они представили две модели личин сексуальности.

Афродита, ближневосточная богиня плодородия, одной из последних добавлена к олимпийскому пантеону. Вначале она была могущественной Праматерью, а к поздней Античности превратилась в сентиментальную литературную условность,

покровительницу любви и красоты. Кое-где ее культ сохранил следы первоначального бисексуального характера. Гесиод является источником мифа о том, что она родилась из морской пены, поднявшейся после падения в море изувеченных гениталий Урана. Хотя эта жестокая сказка, возможно, очередная фантастическая этимология (*aphros*, «пена»), она намекает на определенную сексуальную проблематичность богини, ведь рождение Афродиты — перевоплощение мужественности Урана. Афина вырывается из головы бога, Афродита — из божественных гениталий. Причудливо рожденным богиням дарована победа над мужчинами в отдельных сферах действительности.

На Кипре, родине Афродиты, ей поклонялись как Венере Барбате, Венере Бородатой. Ее изображали в женской одежде, но с бородой и мужскими гениталиями. Ритуальными жертвоприношениями руководили мужчины и женщины, одетые как трансвеститы. В других местах Афродита как Венера Кальва, «лысая», представляла, подобно жрецам Исиды, с лысой мужской головой. Аристофан называет ее мужским кипрским именем Афродитос. Афродита появлялась в боевом снаряжении в Спарте, возможно заимствовавшей это ритуальное облачение с Киферы. Венера Армата, «вооруженная», была воспринята эпохой Возрождения отчасти потому, что Венера у Вергилия появляется в личине Дианы. Имена Венера Барбата, «бородатая», и Венера Кальва, «лысая», я использую для обозначения таких крайне агрессивных, злоязычных кинозвезд, как Бетт Дэвис и Элизабет Тэйлор.

Первоначально Гермес неотличим от так называемых герм — каменных груд и фаллических монументов, обозначавших греческие межевые линии. Приобретая человеческую форму, он становится зрелым бородатым мужчиной, Психопомпом, проводником душ в царство мертвых. Два века, отделяющие архаическое искусство от эллинистического, превратили его в прекрасного безбородого юношу, подобного Аполлону. Мужская мощь земледельца становится изысканностью андрогина. Поздний Гермес повлиял на образ римского Меркурия, которого Вергилий наделяет «копной светлых кудрей и цветущей юностью» («Энеида» IV, 559). Развитие от Гермеса к Меркурию — развитие от грубого, связанного с землей монолита к пренебрегающему землей воздухоплавателю — от хтонического к аполлоническому. Поздний Гермес воплощается в гладкой бронзе «Меркурия в полете» Джамболоньи, ставшего логотипом у американских цветоводов.

Наша идея деятельного (mercurial) начала происходит от подвижности обутого в крылатые сандалии Меркурия. Гермес — покровитель магии и воровства. Его эпитеты — «ловкий», «обманчивый», «изобретательный». Отто говорит о его «сообразительности и тонком коварстве», о его «чудесном проворстве» и «озорстве»²¹. В реальной жизни я замечаю, что такому комплексу неукротимых, беспринципных черт соответствует неуловимое смешение мужского и женского. Свободная смена настроений характерна для многих личин сексуальности. Хотя Одиссей обладал коварством Гермеса, личина Одиссея отличается суровой мужественностью раннего Гермеса. Скрытая в стратегических масках Одиссея сексуальная двойственность присуща его покровительнице — андрогинной Афине. Меркурий (латинская форма, означающая имя бога, название планеты и ртуть) — аллегорический гермафродит средневековой алхимии. Я использую имя Меркурия для обозначения одержимого, остроумного, беспокойного, уклончивого и сексуально двойственного создания. Примеры — Розалинда и Ариэль Шекспира, Миньона Гете, Наташа Л. Толстого и тетушка Мэйм Патрика Дениса*.

Гермес держит либо магический жезл вестника, либо кадуцей — обвитый двумя змеями крылатый жезл, символ целительства. Значение кадуцея может быть бисексуальным, как и значение египетского урея, критского лабриса — обоюдоострого топора — и рога изобилия Дня благодарения, одновременно являющегося и фаллическим бычьим рогом, и переполненным, обремененным чревом. Подобным же образом бисексуален и замкнутый в круг уроборос. Нойманн называет его «змеем, что одновременно вынашивает, порождает и пожирает». Приводимый Юнгом алхимический текст гласит: «Дракон убивает себя, женится на себе, оплодотворяет себя»²². Бисексуальность — символ или личина — воссоздает пространство примитивной космогонии.

Антагонист и соперник Аполлона, Дионис отсутствует в сонме гомеровских олимпийцев, хотя он и сын Зевса. Я уже говорила, что аполлонические олимпийцы — боги взгляда. Западный взгляд гаснет там, где появляется Дионис. Наследник Великой матери хтонической природы, он, наряду с Осирисом, —

* Тетушка Мэйм — героиня одноименного романа Патрика Дениса, неоднократно инсценировавшего и экранизовавшегося.

величайший из умирающих богов мистериальных религий. Культ Диониса породил два оказавших огромное влияние на западную культуру ритуала — трагедию и христианскую литургию.

Андрогинность Диониса, как и андрогинность Афины, начинается с сексуально необычного рождения. Его беременная мать Семела требует от своего любовника доказательств того, что он Зевс, — и сгорает дотла. Зевс выхватывает сына из ее чрева, разрезает свое бедро и зашивает в него зародыш, чтобы он созревал до назначенного срока. В «Вакханках» Еврипид изображает Зевса, приглашающего Диониса: «Укройся ты к отцу в мужское чрево!»* (526—527). Искусственное чрево Зевса похоже на проткнутое клыкком бедро Адониса, символ кастрации в материнских культах. Беременность Зевса Дионисом символически уравнивает ребенка с пенисом; по мнению Фрейда, такова черта материнской психики. Аналогия подкрепляется игрой греческих слов, означающих виноградную лозу и мошонку (ὠσχη и ὄσχη); и то и другое прославляли на афинской осхофории — празднике урожая и Диониса, бога вина.

Греки ошибочно производили идею двойного рождения Диониса от его эпитета Дифирамбий, обозначающего также и ритуальную песнь: *du+thura* = «двойные врата». Бог прошел при своем рождении через двое врат, одни из них — женские, другие — мужские. Джейн Харрисон пишет о пубертатных обрядах перехода: «У диких народов быть дважды рожденным — правило, а не исключение». И в другом месте: «Рождение из мужского чрева должно избавить дитя от заражения матерью — превратить его из женского в мужское»²³. В начале «Одиссеи» Телемах, вдохновленный рожденной мужчиной Афиной, ищет отца, покинув мать. Иисус также публично отталкивает мать, чтобы общаться со своим отцом. Мужская зрелость начинается с освобождения от оков женщины. Но Дионис переворачивает родственные чувства. Он — сын своей матери, он носит ее одежды и сопровождаем толпами женщин (рис. 11).

Трансвестизм Диониса более последовательный, чем трансвестизм Афины. Она добавляет мужские доспехи к женской тунике, он же не оставляет ничего мужского, за исключением бороды. Архаические вазы изображают его в женской тунике, шафрановом покрывале и сетке для волос. Его имя Бассарей

* Пер. И. Анненского цит. по: Еврипид. Вакханки // Еврипид. Трагедии. Т. 2. М.: Ладомир; Наука, 1999. С. 408.

происходит от фракийского *bassara*, «женская мантия из лисьей шкуры». Его называют Псевданор, «подложный мужчина». Ритуальный трансвестизм был совершенно обычным делом в греческом культе. Процессия осхофории возглавлялась двумя мальчиками, одетыми как девочки. Исполнители ритуального танца Диониса итифаллоса появлялись в костюмах противоположного пола. Во время гистрики и гистерии — празднеств Афродиты в Аргосе — мужчины носили женские покрывала, а женщины — мужскую одежду. На праздник Геры на Самосе мужчины одевались в женские мантии, украшали себя браслетами, ожерельями и золотыми сетками для волос. В свадебные ночи на Косе жених облачался в женскую мантию. В Спарте бритоголовая невеста носила мужскую одежду и обувь. В Аргосе невеста надевала фальшивую бороду.

Некоторые греческие предания о героях содержат трансвестивные отступления. Сверхмужественный Геракл поработен амазонкой Омфалой, заставляющей его носить женскую одежду и прясть шерсть. Этот эпизод был закреплен культом Геракла на Косе, предписывающим жрецам носить женские платья. Приехавший в Афины молодой Тесей ошибочно принят за девочку и осмеян толпой простолюдинов. Все объяснения бесполезны! Тогда герой в доказательство перебрасывает колесницу через конек крыши. Величайший греческий воин Ахиллес начинает свой жизненный путь в женском платье. История о том, как Одиссей нашел его среди женщин на острове Скирос, напоминает племенные обряды инициации, в ходе которых группа мужчин вторгается на женскую половину, чтобы увести оттуда мальчика во взрослую жизнь. Полигнот изобразил переодетого Ахиллеса на пропилеях Акрополя, а Еврипид создал на эту тему несохранившуюся пьесу «Скиросяне».

И тогда и теперь ритуальный трансвестизм — драма женского владычества. Существуют религиозные смыслы любого переодевания женщиной — хоть в ночном клубе, хоть в спальне. Надевающая мужскую одежду женщина просто претендует на место в общественной жизни. Но надевающий женские одежды мужчина ищет Бога. Он вспоминает, как наблюдал за матерью, совершающей будуарный ритуал перед зеркалом. Матери и отцы — это две разные категории. Отцовство коротко, материнство долго, ибо земля — мать, вечно меняющая наряд: зеленый на коричневый, коричневый — на черный. Библия осуждает трансвестизм как бесспорное проявление азиатских материнских культов. Языческая традиция до сих пор жива: карнавал

в Рио-де-Жанейро, «Марди гра» в Нью-Орлеане, праздник Нового года в Филадельфии и повсеместный канун Дня Всех Святых. Маскарад Хэлоуина — оберег, изображение покойников в их главную ночь с целью изгнать призраков. Возможно, древний трансвестизм тоже умиротворял. Все сексуально гротескное или преступное в нашей культуре в другом месте может иметь символическое значение. Фрэзер рассказывает о племенном обычае севера Новой Гвинеи, который состоял в том, что гениталии убитого мужчины поедала старуха, а гениталии убитой женщины поедал старик. «Возможно, они стремились лишить пола и обезвредить опасного призрака»²⁴. В первобытной жизни секс — религия, и наоборот. Христианство так никогда и не упразднило ритуальный театр секса.

В таком случае трансвестизм Диониса символизирует его радикальную идентификацию с матерями. Я связываю это с традицией ассоциировать Диониса с водой, молоком, кровью, соком, медом и вином. Римский и ренессансный Вахх — не более чем бог вина, но греческий Дионис управляет тем, что Плутарх называет *hygra physis*, влажной, или жидкой, природой. Как полагает Фарнелл, Дионис представляет «жидкое начало в вещах»²⁵. Дионисийская текучесть — невидимое море органической жизни, заполняющее наши клетки и объединяющее нас с растениями и животными. Наши тела — вздымающийся и волнующийся первичный океан Ференци. Я считаю *hygra physis* Плутарха не свободным потоком, но застойной водой, сочащейся, капающей или скапливающейся в тканях и полостях тела жидкостью. *Hygra physis* — зрелое женское тело, которое я называю гендерной тюрьмой. Женский опыт погружен в текучую среду, наглядно представленную менструациями, родами и лактацией. Отеки — скапливание жидкости — проклятие женщин, тяжкие объятия Диониса. Набухание в мужском организме — утверждение обособленности предметов. Эрекция архитектурна, устремлена к небу. Женское разбухание, вследствие насыщения кровью или водой, — медленное, гравитационное, аморфное. В борьбе за человеческую идентичность мужское набухание — инструмент, а женское — препятствие. Полное женское тело — губка. В критические моменты менструации или родов оно пассивно замкнуто в своем состоянии, переживая волна за волной приливы дионисийской силы.

Бывают посвященные в женский опыт мужчины. К примеру, белый цирковой клоун — андрогин женской полноты. Судя по силуэту, он беременен. Запинающийся, спотыкающийся,

избиваемый, он — не действующее, но лишь претерпевающее воздействие набухание. Мой следующий пример: парализованный пассивным обжорством патологически тучный мужчина теряет мужественность. Тучный мужчина как полный сосуд женщины сатирически рисуется принцем Хелом, называющим Фальстафа «дармоедом бессовестным... грязной кадушкой с салом... полнокровным трусом, сокрушителем конских хребтов и кроватей, этой непомерной горой мяса» («Генрих IV», часть II, 4). В «Эмблемах» (1635) Фрэнсис Кворлз^{**} распространяет эти образы на природу, упрекая тучного мужчину: «Твоя кожа — пузырь, раздутый водянистой опухолью; / Твоя плоть — трясущееся болото, насыщенная желчью трясына» (I, 12). «Болото» и «трясына» — мое хтоническое болото, сырое первичное месиво земли и воды, идентифицируемое с женским телом. Полнота — текучесть, господствующий дионисийский принцип. Карл Штерн диагностирует как «карикатуру на женщину» противоречие себе невротического мужчины, «позиция которого по отношению к жизни была позицией ограждения и сдерживания с тенденцией к непродуктивному накоплению, к своего рода бесконечной беременности материального разбухания, которая никогда не закончится творчеством или „рождением“». Он называет этот синдром «безысходным накоплением»²⁶. Такова болезненная мужская беременность, застойное заплывание жиром разума, а не тела. Возможно, это — профессиональная болезнь ученого, описанная Джордж Элиот в образе разочарованного мифографа Кейсабона из «Миддлмарча».

Женское хтоническое болото Диониса населено безмолвно копошащимися беспозвоночными. Я полагаю, что наложенное на женщин табу оправдано и что позорной «нечистотой» менструация обязана не крови, но маточным сгусткам в крови. Первобытное болото, изобилующая водорослями и бактериями теплая матрица природы, засорено менструальным белком. Символизирующая болото пища: сырые устрицы в раковинах. Уже двадцать лет назад я заметила, насколько сильные чувства возбуждает этот деликатес, к которому мало кто равнодушен. Обычные реакции — от экстаза до отвращения. Почему? Моллюск —

* Пер. Б. Пастернака.

** Кворлз, Френсис (1592—1644) — английский поэт, прославившийся, в первую очередь, сборником нравственных и религиозных стихов «Эмблемы» (1635).

микрокосм женской *hygra physis*. Он так же возбуждает эстетически и физиологически, как менструальный белок. Примитивная бесформенность сырых моллюсков открывает чувственный доступ к некоторому опыту архаического болота.

Венера Боттичелли плывет к берегу на половинке раковины. Сексуальная любовь — глубоководное погружение в безвременное и стихийное. Дж. Уилсон Найт говорит: «Жизнь возникла из моря. Наши тела на три четверти состоят из воды и мыслей, спрессованных из соленых вожделений»²⁷. Тело женщины пропахло морем. Ференци говорит: «Женская генитальная секреция у высших млекопитающих и у человека... обладает определенно рыбным запахом (пахнет селедочным рассолом) согласно описаниям всех физиологов; этот запах вагины вызван тем же веществом (триметиламин), которое обуславливает запах гниющей рыбы»²⁸. Я убеждена, что потребление сырых моллюсков — латентный куннилингус, который многие считают отвратительным. Есть моллюска, только что убитого, почти живого, — варварство, любовное погружение в холодный соленый океан матери-природы.

Сортирные рисунки и надписи во всей своей неувядающей народной мудрости откровенно признают морскую сущность женщины. Сленг называет женские гениталии «бородатым моллюском». Неприличные футболки и лозунги на бамперах связывают потребление рыбы с мужественностью. Студенты старейших университетов Новой Англии в недавнем прошлом обменивались следующими выпадами, нацарапанными разными почерками на стене библиотеки: «Женщины пахнут рыбой! Мужчины пахнут калом! Нравится ли женщинам запах рыбы? Пахнет ли рыба женщиной? Нравится ли рыбе пахнуть женщиной?»

Бог жидкостей Дионис управляет сумеречной безлюдной землей, наполовину погруженной в воду. Нойманн отмечает лингвистическую связь между словами немецкого языка: *Mutter*, «мать»; *Moder*, «трясина»; *Moor*, «топь»; *Marsh*, «болото» и *Meer*, «океан»²⁹. Хтонические миазмы висят над женщиной, как изливающее чуму на Эдиповы Фивы грязное облако. Миазмы — предназначение женщины к воспроизводству, соединяющее ее с первобытностью. Бегунья Артемида вырывается из своего облака на аполлонический дневной свет. Излучение Артемиды — воинственное самовооружение, отказ от власти мужчин. Сартр говорит о слизи или тине, *le visqueux* («липкость»), о «субстанции между двумя состояниями», о влажном

и «женственном дыхании», о «жидкости, увиденной в кошмаре»³⁰. Слизь Сартра — болото Диониса, плотская грязь рожающей матки. Здесь нет зрения, потому что нет глаз. Солнечный факел Аполлона погашен; сердце творения слепо. В природном женском чреве-мире нет ни объектов, ни искусства.

Дионис — всеобъемлющая тотальность материнского культа. Ничто не вызывает у него отвращения, поскольку он содержит все сущее. Отвращение — аполлоническая реакция, эстетическое суждение. Отвращение всегда указывает на некоторое несовпадение с материнским началом или отклонение от него. Гюисманс говорит о «влажном ужасе» нечистого женского тела³¹. Я докажу, что эстетизм XIX века, видение сверкающего кристаллического мира, оказывается бегством из хтонического болота, в которое природолюбец Вордсворт ненароком завел романтизм. Эстетизм настаивает на аполлонической линии, отделяющей предметы друг от друга и от природы. Отвращение — аполлонический страх перед исчезновением границ. Эрнст Джонс говорит, что обвинение Гамлетом своей матери свидетельствует о «том почти физическом отвращении, которое является таким характерным проявлением чрезвычайно „вытесненного“ сексуального чувства»³². Да, Гамлет борется против соблазна эдипова кровосмешения. Но все мы совершаем кровосмешение с матерью-природой. Гамлет поносит разнужданную мать, готовую «целоваться среди навоза» с пухлым королем (III, 4). Растолстевший мужчина — упомянутый выше беременный неповоротливый клоун. Или же он — раздувшийся труп в саду, изысканно поджаренное мясо к королевскому свадебному столу. Гамлет, подобно всем сыновьям всех матерей, растолстел, как «грузный куль мясной». Его первый монолог — странная цепь ассоциаций со скрытой хтонической логикой: он переходит от убийственного самоуничтожения к мыслям о том, что мир — это «одичалый сад, / Где нет прохода. Низкий, грубый мусор / Глушит его»*, — и заканчивает мрачной визуализацией сексуальной жизни его матери под «простыней кровосмешенья», под потными, грязными тряпками, одновременно свивальниками и саванами — покрывалами рождения и смерти матери-природы (I, 2). Пьеса насыщена дурными запахами. Зловоние исходит не только от неотомщенного трупа, но и от женской *prima materia***, влажной основы органической жизни,

* Пер. Б. Пастернака.

** Первоматерии, первовещества (лат.). — Ред.

и Гамлет сопротивляется ей с истинно декадентским отвращением.

Другая женская уборная, еще одно болото секса и грязи: странная поэма Джонатана Свифта «Уборная леди». Другой мужчина — любовник, ненавистник, вуайерист, вторгающийся в покинутое нами убогое чрево-мир. Скользкое от отходов, яда и чудодейственных мазей. Свифт не разделяет отвращения своего главного героя: «Отверг бы я Королеву Любви, / Появись она из вонючей тины?» Венеру приносят в город сточные воды. Свифт подтверждает правильность предложенной мною идентификации моллюска и болота. Поэт с аппетитом станет вкушать моллюска, в то время как главный герой — давиться тошнотой Сартра. Будуарное болото Свифта, возможно, происходит от «Комоса» Мильтона, где леди приклеена к своему заколдованному креслу, запачканному липкими выделениями. Это дионисийская смола, рыбный женский студень, мертвящая сила тяжести парализующей Медузы. Пол определяет нам место. Из слизистого болота леди освобождает нимфа воды, возникшая из «погруженных в сон зыбей», аполлонического царства чистоты, ясности и видимости. Чистота Мильтона «надежней брони оберегает», она подобна «нимфе стрелоносной», она похожа на амазонок Спенсера³³. Целомудрие — всегда победа Аполлона над Дионисом. Это освящение объекта, изъятого из сырой липкой текучести хтонической природы. Сцилла или Харибда: скользкая женская смазка женщины — прямая дорога в ад короля Лира, где гибнут оба пола.

Дионисийское опошлено спорщиками 60-х, превратившими его в игру и протест. Косячок на линии сторожевого охранения. Секс в оживленном месте. Частичный возврат в младенчество. Но великий бог Дионис — варварство и грубость матери-природы. Сравнивая орфическое и олимпийское течения в греческой религии, Гилберт Марри говорит: «Эти вещи — боги или формы богов: не вымышленные бессмертные, но „Вещи, каковы они есть“, вещи совершенно внечеловеческие и внеэтические, дарующие человеку блаженство или разрывающие его в клочья, нисколько не потревожив свой покой»³⁴. Дионис освобождает разрушая. Дионис — не удовольствие, но — наслаждение, мучительное рабство телесной жизни. Любому дару он назначает цену. Дионисийская оргия заканчивается увечьем и расчленением. Неистовство менад омыто кровью. Настоящий дионисийский танец — разрывающее на части запредельное вращение. Резкие ударные акценты Стравинского,

Марты Грэхем* и рок-музыки — космические залпы чистой силы, контузящие человека. Дионисийской природе свойственны катаклизмы. Наше тело — языческий храм, оплот варварства против иудео-христианской души, или сознания. Про современного алкоголика, ползающего на четвереньках, стоня и непроизвольно бля, поговорка говорит, что он «поклоняется фарфоровому богу». Когда хтонические спазмы тела побеждают, в нас вторгается Дионис. Матка сокращается при менструации и родах — кулак Диониса сжимает наши внутренние органы. Рождение — взрыв, бурный каскад спазмов, выбрасывающий нас в реку крови. Мы лишь инструменты, на которых играет природа. Приглашение к дионисийскому танцу — вынужденное согласие с жизнью в рабстве у природы.

Принцип насилия дионисийского культа — *sparagmos*, по-гречески «разрывание», «раздираание», «кромсание» и также «конвульсия», «спазм». Тело бога либо его человеческого или животного заместителя разрывается на куски, которые съедаются или разбрасываются, как семя. Омофагия, ритуальное поедание сырой плоти, — ассимиляция и интериоризация божественности. Древняя мистерияльная религия основана на подражании богу в ходе богослужения. Каннибализм — перевоплощение, примитивный театр. Вы — то, что вы едите. Исида собирала разбросанные по земле части тела расчлененного Осириса, возводя на месте каждой находки алтарь. Накануне своего задержания Иисус разламывает для своих учеников пасхальный хлеб: «Примите, ядите, сие есть тело Мое» (Матф. 26:26). На каждой христианской службе облатки и вино превращаются в потребляемые паствой Тело и Кровь Христовы. В католицизме это превращение понимается не символически, а буквально. Преображение суть каннибализм. Дионисийский *sparagmos* — экстаз сексуального возбуждения и сверхчеловеческой силы. Попробуйте разорвать купленного в гастрономе цыпленка руками! — а ведь он гораздо меньше живого козла или теленка. Разбрасывание разорванного оплодотворяло землю. Поэтому проглатывание частей бога — акт физической любви. Возможно, элементы омофагии присутствуют в оральном сексе, в этом мистическом ритуале, благоговейном и садистском. *Sparagmos* — неизменное состояние природы, и это не литературная абстракция. Природа вечно расчленяет, чтобы создать

* Грэхем, Марта (1894—1991) — театральный режиссер и хореограф, реформатор современного танца.

заново: свидетель недавней авиакатастрофы, когда порыв ветра обрушил самолет на землю и прервал жизни 131 человека, рассказывал репортерам: «Казалось, будто ноги и руки оторваны и горят». Аварии и бедствия — религиозное зрелище. Желтая пресса преподносит нам истину реальности через гротеск.

Размышляя об Аполлоне и Дионисе, Плутарх говорит, что расчленение — метафора превращений Диониса «в ветры и воду, землю и звезды, в поколения растений и животных»³⁵. Подобно Протею, Дионис проходит сквозь все формы бытия, от высших к низшим. Человек, животное, растение, минерал — ничье положение не выделено перед другими. Все уравнено и освящено в континууме природной энергии. Выравнивая великую цепь бытия, Дионис отвергает иерархию. Плутарх говорит, что «загадочные и невероятные предания» о Дионисе «повествуют о разрушениях и исчезновениях, а вслед за тем — о возвращениях к жизни и перерождениях». Мистериальные религии предлагали посвященным вечную жизнь. Обетование воскресения из мертвых было и остается главной причиной успешности христианства. Олимпийский культ не имел такой приманки: очевидный сепаратизм отчетливо очерченных аполлонических богов распространялся также и на отношения с адептами. Джейн Харрисон пишет о рождении трагедии в дионисийском ритуале: «Ни у Афины, ни у Зевса, ни у Посейдона не было драмы, поскольку никто — даже в самых безумных фантазиях — не верил, что сможет стать и быть Афиной, или Зевсом, или Посейдоном»³⁶. Воплощение и театральность мистериальных религий входят в христианскую литургию, в ходе которой священник и миряне разыгрывают Тайную вечерю и кровавую жертву распятия. Подражание Христу заполняет молитву и ритуал, как, например, в четырнадцати остановках на крестном пути или в стигматах — истекающих кровью ранах Христовых, чудесно возникающих на руках и ногах благочестивого. Слово «энтузиазм» происходит от дионисийского *enthousiasmos*, обозначающего безумное состояние божественного вдохновения. Истоиво верующий был *entheos*, «наполнен богом». Человек и бог слиты; Фрэзер говорит: «Любой покойник у египтян отождествлялся с Осирисом и носил его имя»³⁷. Мистериальная религия — причастие, единение человеческого и божественного, мощным потоком всепобеждающей силы волнующее мир. Мистериальная религия — колебание, дрожь и трепет, сводящие видимое к осязаемому, приручение зверя.

Аполлоническое и дионисийское, два великих западных принципа, управляют сексуальными личинами в жизни и в искусстве. Моя теория заключается в следующем: Дионис — идентификация, Аполлон — объективация. Дионис — сопереживание, чувство сострадания, примеряющее нас к другим людям, другим местам, другим временам. Аполлон — суровая, холодная обособленность западной индивидуальности и категориальной мысли. Дионис — энергия, экстаз, истерия, промискуитет, чувственность — опасная беспорядочность идеи и переживания. Аполлон — навязчивость, вуайеризм, идолопоклонство, фашизм — холодность и сконцентрированность взгляда, увековечивание объектов. Человеческое воображение кружит по миру в поисках нагрузки. Здесь, там, повсюду оно окружает себя бренными вещами из плоти, шелка, мрамора и металла — материализованными желаниями. Сами слова Запад превращает в предметы. Полная гармония невозможна. Наш мозг разделен на участки, а в целом отделен от тела. Раздор между Аполлоном и Дионисом — раздор между высокоразвитой корой головного мозга и древним мозгом пресмыкающихся и рептилий. Искусство размышляет над извечной человеческой дилеммой: порядок или энергия? — и разрешает ее. На Западе за победу борются Аполлон и Дионис. Аполлон проводит пограничные линии, и это — цивилизация, но и условность, принуждение, подавление. Дионис — разнузданная, безумная, бессердечная, разрушительная, расточительная энергия. Аполлон — закон, история, традиция, достоинство и сохранность обычая и формы. Дионис — *новое*, бодрящее, но грубое, сметающее все прочь и начинающее с начала. Аполлон — тиран, Дионис — вандал. Всякий избыток порождает встречную реакцию. Поэтому западная культура бросается из крайности в крайность в своем замкнутом круге, внося весомый вклад в искусство, слово и действительность. Мы загромоздили мир своими грандиозными достижениями. Наша история пространна, мрачна и нескончаема.

Теперь следует применить эти принципы к сфере психологии и политики. Плутарх называет Аполлона Единым, «отрицающим Многое и отрекающимся от разнообразия»³⁸. Аполлоническое аристократично, монархично и реакционно. Изменячивый подвижный Дионис — *hoi polloi*, «многие». Дионис — сброд и свалка, неуправляемая демократическая толпа и сумбур неисчислимых объектов, с грохотом движущихся в природе. Харрисон говорит: «Аполлон представляет принцип простоты, единства и чистоты, Дионис — принцип многообразных изме-

нений и преобразений»³⁹. Греческие художники, говорит Плутарх, приписывали Аполлону «единообразие, упорядоченность и неподдельную серьезность», Дионису же — «изменчивость», «игривость, распушенность и неистовство». Дионис — притворщик и импровизатор; это демоническая энергия и многоликая индивидуальность. Доддс утверждает: «Он — Лиэй, „освободитель“, — бог, который может самыми простыми средствами (или другими, уже не столь простыми) позволить вам за короткое время *перестать быть самими собой*, и тем самым делает вас свободными... Целью его культа был экстаз — который тоже может означать нечто среднее между „выходом из себя“ и глубокими переменами в личности»⁴⁰. Экстаз, «нахождение вовне», — похожее на транс самоустранение шизофреника или шамана. Аморальность Диониса отрезает оба пути. Дионис — бог театра, маскарадов и свободной любви, но и бог анархии, банды насильников и массового убийства. Игривость и преступность роднит общее для обоих издевательство над нормой. Холодному Аполлону присуща скульптурная связность и ясность. Аполлонический «Единый», строгий, непреклонный и сдержанный, — западная индивидуальность как произведение искусства, надменная и изысканная.

Дионисийский *sparagmos* и дионисийская текучесть — аналогии. *Sparagmos* отрицает идентичность предметов. Природа разламывает и разлагает материю, получая энергию. Эрнст Кассирер говорит о «неустойчивости» и «законе метаморфоз» мифологического мира, который «гораздо более текуч и расплывчат, чем наш теоретический мир вещей и свойств»⁴¹. Дионисийская текучесть — влажное женское болото. Дионисийские метаморфозы — искры вечного двигателя природы, работающего под высоким напряжением. *Sparagmos* и метаморфозы, секс и насилие затопляют жизнь наших сновидений, в которых объекты и лица мерцают и сливаются. Сновидения — дионисийская магия в чувственно воспаленном сне. Сон — пещера, куда мы еженощно спускаемся, постель — затхлая нора первобытной зимней спячки. Оттуда мы уходим в транс, чудесный и судорожный. Дионис — автоматические рефлексy и произвольные функции нашего тела, змеевидная перистальтика архаического. Аполлон замораживает, Дионис растапливает. Аполлон говорит: «Стой!» Дионис говорит: «Двигайся!» Аполлон закрывает и задраивает люки, чтобы укрыться от шторма природы.

Дж. Уилсон Найт замечает: «Аполлоническое — сотворенный идеал, формы зримой красоты, видимые формы, вид, а не

звук, интеллектуально ясные нам»⁴². Мы созерцаем аполлониическую форму с эстетического расстояния. Дионисийская идентификация разрушает космос. Глаз не может зафиксировать точку зрения. Дионис не способен увидеть лес за деревьями. Струящийся сон с его дионисийской текучестью сглаживает острые углы предметов. Объекты и идеи неопределенны, туманны — такую туманность в любви воспевал Джонни Мэтис*. Дионисийская эмпатия — дионисийское растворение. *Sparagmos* — *разделение*, совместное преломление хлеба или тела. Дионисийская индетификация — групповое чувство, напряженная или преувеличенная идентичность. Она по наследству досталась христианству, стремившемуся отделить дионисийскую любовь от дионисийской природы. Но я уже говорила, что не бывает *агапе* или *caritas* без эроса. Неразрывность эмпатии и эмоции приводит к сексу. Неспособность понять это — ошибка христианства. Всепоглощающий секс ведет к садомазохизму. Неспособность понять это — ошибка дионисийских 60-х. Дионис расширяет идентичность, но сокрушает индивидов. Дионисийство не признает либерального чувства собственного достоинства личности. Бог дает широту, но не гражданские права. В природе мы приговорены без права обжалования.

- 1 Harrison J. Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge, 1912. P. 462.
- 2 Fraenkel E. Rome and Greek Culture. Oxford, 1935. P. 25.
- 3 Nietzsche F. The Birth of Tragedy / Trl.: Golffing F. Garden City, N. Y., 1956. P. 22, 56. [Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Сочинения. Т. 8. М., 1902. С. 25, 76.]
- 4 Guthrie W. K. C. The Greeks and Their Gods. Boston, 1955. P. 189.
- 5 Hinks R. Myth and Allegory in Ancient Art. London, 1939. P. 22.
- 6 Harrison J. Themis. P. 502.
- 7 Otto W. The Homeric Gods / Trl.: Hadas M. N. Y., 1954. P. 62—63.
- 8 Clark K. The Nude. A Study in Ideal Form. Garden City, N. Y., 1956. P. 104.
- 9 Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 187. [Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. Новосибирск, 1993. С. 263.]
- 10 Murray G. Five Stages of Greek Religion. Garden City, N. Y., 1951. P. 71.
- 11 Otto W. The Homeric Gods. P. 55.
- 12 Homer. Iliad / Trl.: Rieu E. V. Baltimore, 1950. P. 28. По-гречески (I. 200): δειῦδάδ' οἴδσσε φάαυθεν. [Пер. Н. Гнедича цит. по: Гомер. Илиада. М., 1982. С. 8.]

* Мэтис, Джонни (Джон Ройс) (р. 1935) — американский эстрадный певец.

- 13 Zilboorg G. Masculine and Feminine. Some Biological and Cultural Aspects // Psychiatry. 1944. Vol. 7. P. 290.
- 14 Freud S. Sexuality. P. 212—213.
- 15 Herington C. J. Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens. Manchester, 1955. P. 47.
- 16 Harrison J. Prolegomena. P. 302—303.
- 17 Ibid. P. 648.
- 18 Homer. Odyssey. P. 40. [Пер. В. Жуковского цит. по: Гомер. Одиссея. М., 1982. С. 17.]
- 19 Ibid. P. 209—210. Там же. С. 165.
- 20 Knight J. Vergil. P. 237.
- 21 Otto W. Homeric Gods. P. 104, 124.
- 22 Neumann E. Great Mother. P. 30; Jung K. G. Collected Works / Trl.: Hull R. F. C. Princeton, 1967. Vol. 13. P. 79.
- 23 Harrison J. Ancient Art and Ritual. N. Y., 1913. P. 104; *Idem*. Themis. P. 36.
- 24 Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 3. P. 190n.
- 25 Plutarch. Moralia / Trl.: Babbitt F. C. Cambridge, 1936. Vol. 5. P. 82, 86; Farnell L. The Cults... Vol. 5. P. 123.
- 26 Stern K. The Flight from Woman. N. Y., 1965. P. 28.
- 27 Knight G. W. Atlantic Crossing. P. 103.
- 28 Ferenczi S. Thalassa. A Theory of Genitality / Trl.: Bunker H. A. N. Y., 1938. P. 57n.
- 29 Neumann E. Great Mother. P. 260.
- 30 Sartre J.-P. Being and Nothingness / Trl.: Barnes H. E. N.Y., 1966. P. 774, 776—777. [Пер. В. И. Колядко цит. по: Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. М., 2000. С. 606, 609—611.]
- 31 Huysmans G. C. Certains. P., 1889. P. 27.
- 32 Jones E. Hamlet and Oedipus. Garden City, N. Y., 1949. P. 98.
- 33 Milton J. Comus. P. 917, 861, 421—422. [Мильтон Дж. Комос. С. 423, 436.]
- 34 Murray G. A History of Ancient Greek Literature. N. Y., 1897. P. 272.
- 35 Plutarch. Moralia. Vol. 5. P. 223.
- 36 Harrison J. Prolegomena... P. 568.
- 37 Frazer J. G. Golden Bough. Vol. 6. P. 16. [Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 480.]
- 38 Plutarch. Moralia. Vol. 5. P. 247.
- 39 Harrison J. Prolegomena... P. 439.
- 40 Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. P. 76—77. [Пер. цит. по: Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. С. 118—119.]
- 41 Cassirer E. An Essay on Man. New Haven, 1944. P. 81, 76. [Пер. Ю. А. Муравьева цит. по: Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 535, 529.]
- 42 Knight G. W. Poets of Action. L., 1967. P. 268.

Языческая красота

Конкурирующие аполлонический и дионисийский элементы в греческой культуре не примирились. Только Египет сумел объединить пронизанную солнцем ясность формы с демоническим культом земли: он чтил как взгляд, так и биологический лабиринт. Египетская государственная религия с ее мистическим мракобесием, достигшая тем не менее сфер ясной геометрии, объединила классы в единую систему веры. Возможно, в Греции произошел раскол: аристократия следовала олимпийскому культу неба, тогда как земледельцы, номинально почитая олимпийцев, предусмотрительно сохраняли веру в первобытных духов земли. Афинская культура V века до н. э. была в высшей степени аполлонической. Действительно, классический стиль — всегда победа Аполлона над Дионисом. Это форма, спасенная от растворения в океане матери-земли.

Моменты такой высокой классики, как классика эпохи Возрождения, долго не длятся. Художник говорит со своим народом и поддержан приливом общественного доверия. Таким художником был Шекспир елизаветинских 1590-х и Микеланджело периода «Давида» или «Сотворения человека». Но политика выходит из-под контроля. Давид превращается в Голиафа. Идеалиста на троне сменяет циник. Из трясины предательской дворцовой политики выходят яacobинский «Гамлет» и проблемные пьесы Шекспира и маньеристский грозный

«Страшный суд» Микеланджело и его обнаженные из капеллы Медичи. Искусство высокой классики — простое, безмятежное, уравновешенное. Искусство позднего периода — совершенно, но тревожно. Композиция перегружена или избыточна, цвет — зловещий. Эллинистический «Лаокоон» показывает театральную извращенность позднего стиля: напряженно вырывающиеся из тисков змей-душителниц тела атлетов-мужчин. Прекрасное и причудливое в единстве. Искусство позднего периода оскверняет форму высокой классики сексом и насилием матери-природы. Скованный Аполлоном Дионис всегда освобождается и мстит.

Движение от Диониса к Аполлону и обратно иллюстрируют две этапные греческие драмы, «Орестея» Эсхила (458 год до н. э.) и «Вакханки» Еврипида (407 год до н. э.), обозначившие начало и конец периода классических Афин. Вдохновленное победой над персидскими захватчиками поколение Эсхила создало формальное совершенство классического искусства и архитектуры — красоту и свободу мужской скульптуры, величественные, но гуманистические пропорции Парфенона. «Орестея» прославляет триумф Аполлона над хтонической природой. Спустя пятьдесят лет, после упадка и разрушения Афин, Еврипид возражает на каждое аполлоническое притязание Эсхила. «Вакханки» — последовательное опровержение «Орестей». Построенный Афинами аполлонический дом разрушен волной хтонической сверхсилы. Пришелец с Востока Дионис победил там, где потерпели неудачу персы. Культ неба рухнул, сменившись культом земли.

Эсхил делает античную легенду рода Атридов метафорой рождения цивилизации из варварства. С его точки зрения, история — прогресс, в этом отношении он первый либерал. К несчастью для женщин, прославленному «Орестеей» идеалу афинской демократии необходимо было поражение женской власти. Современные читатели, возможно, не уловят дерзости провинциального патриотизма Эсхила: он превращает свой родной город (во времена «Илиады» — обыкновенная деревушка) в центр гомеровской саги подобно тому, как американский поэт заставил рыцарей Круглого стола эмигрировать в Нью-Йорк. Но Эсхил прав. Наступающим десятилетиям суждено было стать решающим моментом мировой истории, временем творческого взрыва, сопровождающегося узаконенным женоненавистничеством. Женщины не играли никакой роли в высокой афинской культуре. Они не имели права голоса, не могли посещать

театр или, беседуя о философии, прогуливаться по стое. Но мужская ориентация классических Афин неотделима от их гения. Афины велики не вопреки, но благодаря своему женоненавистничеству. Мужская гомосексуальность играла сходную роль катализатора во Флоренции эпохи Возрождения и в елизаветинском Лондоне. В такие моменты отношения мужчин отличаются любовной напряженностью вследствие уверенности в себе и временной убежденности в победе над матерями и природой. Два с половиной тысячелетия западной культуры подпитываются грандиозными успехами гордого гомосексуализма, достижениями небольших групп мужчин, покоривших фантастические высоты в течение нескольких лет, насыщенных возбуждением и вызовом.

«Орестея» резюмирует историю: движение от природы к обществу, от хаоса к порядку, от чувства к разуму, от мести к правосудию, от женщины к мужчине. Отец убивает дочь; жена убивает мужа; сын убивает мать. Кто виноват, кто невиновен? Рассмотрев встречные иски, афинский суд проголосовал вничью. Равный счет нарушен Афиной, воительницей-андрогином, неожиданно подтвердившей мужское право на том основании, что она рождена без матери, только отцом. Покровитель Афин — вооруженная женщина, энергичное женское естество, лишенное хтонической сокровенности. Афина запечатывает чревный космос матери-природы. Она заключает «Орестею» в обоих смыслах слова, тогда как Клитемнестра открывает ее. Афина — аполлонический ответ на преследующую каждого мужчину загладку женщины.

Первые слова вождеющей мужчину Клитемнестры призывают древнюю силу плодородной «матери отрадной»* («Агамемнон» 265) — ночи. Она отстаивает женские права, главенство матери над сыном и жены над мужем. В отличие от Гомера, Эсхил превращает Эгисфа в альфонса, в супруга, подчиненного богине-царице. Мстящие Клитемнестре адские фурии — демонические духи культа земли, черные, как их мать ночь. Они безобразны. Они *оскорбляют взгляд*. Фурии — увенчанные змеями ведьмы с гноящимися глазами. Аполлон и его жрица не в силах вынести их вида: он изгоняет их обратно, в их обиталище, где «выкалывают очи, рубят головы, / Камнями поражают, четвертуют, рвут, / Скопят, увечат, с долгим воем корчатся /

* Пер. В. Иванова цит. по: Эсхил. Агамемнон // Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 83.

Посаженные на кол»* («Эвмениды» 186—190). Фурии появляются из царства дионисийского *spragmos* или ритуального расчленения. Хтоническое уничтожает форму и упраздняет взгляд. Фурии жалуются на отсутствие уважения со стороны олимпийских «богов новых», молодых богов-выскочек. История вырывается из-под власти природы. Солнечный глаз Аполлона освободился от матери-ночи.

«Орестея» дает понять, что общество — защита от природы. Все умственно постижимое — институты, предметы, индивиды, идеи — результат аполлонического прояснения, принятия решения и действия. Западная политика, наука, психология и искусство — создания высокомерного Аполлона. Из века в век с переменным успехом западный разум старался удержать природу на почтительном расстоянии. Сексистский переход от матриархата к патриархату в «Орестее» увековечивает неизбежное восстание любого воображения против природы. Без этого восстания мы как вид были бы обречены на упадок или застой. Хотя даже противостояние не позволяет нам уйти слишком далеко. Но любое соперничество с судьбой богоподобно.

Сексизм «Орестей» — первая ударная волна греческого концептуализма. В искусстве и архитектуре налицо египетский формализм медленно развивавшихся на протяжении архаической эры каменной колонны и скульптуры. Внезапно из физики досократиков возникает философия. Аполлоническая трилогия Эсхила открывает золотой век классицизма. Греческая трагедия — умозрительная клетка, в которой заключен основатель театра Дионис. В пьесе тревога вынуждает замереть варварскую протеевскую энергию Диониса. В конце «Орестей» очищенные от хтонического фурии становятся эвменидами, «благими», благосклонными стражами Афин. Греческая трагедия — аполлоническая молитва, умиряющая безнравственные природные желания. Она действительна лишь тогда, когда в обществе царит согласие. Когда же равновесие теряется, трагедия распадается. Дионис — просачивающийся сквозь щели общества туман.

После 431 года до н. э. Афины подрывают чума, неудавшаяся сицилийская экспедиция и поражение от Спарты в Пелопоннесской войне. Идеализм и миссионерские настроения уходят. Аполлоническая определенность и совершенство более невозможны. «Вакханки» Еврипида, возникая из охвативших Афины растерянности и самокритики, сатирически переиначивают

* Пер. В. Иванова цит. по: Эсхил. Эвмениды // Там же. С. 167.

«Орестею»: побежденная Эсхилом хтоническая природа воспрянула со страшной силой. Дионис вызывает оползень в Фивах, месте действия величайшей пьесы Софокла. Еврипид заново осмысливает главные утверждения своих предшественников. Тиресий, в пьесе Софокла предупреждавший Эдипа о необходимости обрести аполлоническое просветление, теперь предупреждает Пенфея о необходимости иных действий. Тиресий — сексуальный путь движения главного героя к разрушению. Двадцатичетырехчасовое преображение Эдипа из сверхмужественного героя в искаленного страдальца повторяется преобразованием Пенфея из самодовольного молодого щеголя в траншеиста и далее в растерзанный труп.

«Орестея» открывается сигнальными огнями, перелетающими от вершины к вершине, из Трои в Аргос. Придуманные Клитемнестрой, чтобы узнать о падении Трои, они — пламя неистовства, связывающее ту войну с этой. Это смертоносная цепь причинности, кровная линия трех поколений дома Атридов, подобно попираемому Агамемноном красному ковру, это поток его собственной крови. Световой сигнал — это и поэтическое пламя, переходящее от Гомера к Эсхилу, культурная смена жанров: от эпоса к трагедии. Третья пьеса «Орестей» открывается зеркальным отражением первой. Передача через время: жрица Аполлона Пифия передает право владения Дельфами от матери-земли Аполлону, от культа земли — культу неба, предвещая равновесие между фуриями и олимпийцами. Превосходные возвышенные, систематические и исторические ходы Эсхила пародируются «Вакханками». Греция снова принимает огонь из Азии, но он нужен для светопредставления, не для эволюции. История движется вспять, цивилизация возвращается в природу. Дионис ведет варварские орды мародеров: сегодня — Фивы, завтра — вся Греция. Издеваясь над Пифессой Эсхила, Тиресий пророчит, что Дионис перепрыгнет двуглавую гору Дельф. «Вакханки» — тигель разрушения, сага катастрофы. И все рушится. Дионис-захватчик — чума, огонь и потоп, освобожденный титан природы.

«Орестея» — фрейдистская психодрама. Орест (юное Я) захвачен фуриями (Оно) до тех пор, пока Аполлон (Сверх-Я) не ставит их на место. Эсхил проводит аналогию между обществом и индивидом. «Вакханки» обесмысливают аполлонические конструкции общества. Дионис — первобытный секс и насилие природы. Он — наркотики, выпивка, танцы — пляска смерти. Мое поколение 60-х, возможно, первое с античных времен

поколение, столь прямо и непосредственно пережившее опыт Диониса. «Вакханки» — наша история, панорама опьянения, заблуждения и саморазрушения. Рок-музыка — явное влияние Диониса Бромия, «бурного», «шумного». В «Вакханках» аполлонический небесный культ и политическая власть несостоятельны. Общество находится в своей поздней фазе, фазе декаданса. Правящая иерархия состоит из стариков и юнцов. Пенфей похож на неоперившихся женихов Гомера, на потерянное поколение изнеженных денди, неприученных к войнам и приключениям. Наследник, а не основатель, он задирист и хвастлив. Фивы — моральный вакуум, который заполняет Дионис. Дионис — возвращение вытесненного эсхилевскими фуриями, вырвавшееся из оков Оно.

Описывая рождение религии из краха старого, «Вакханки» странным образом предвосхищают Новый Завет. За четыреста лет до Христа Еврипид описывает конфликт между вооруженной властью и народным культом. Длинноволосый диссидент, заявляющий, что он — сын бога от земной женщины, прибывает в столичный город с толпой неопрятных учеников, дремучих провинциалов. Уж не вариантом ли дионисийских тирсов, крепких сосновых ветвей, были те пальмовые ветви, которыми встречали Иисуса, въезжающего в Иерусалим? Полубог арестован, допрошен, осмеян, заточен. Он не сопротивляется, кротко уступая своим гонителям. Его последователи, например святой Петр, бегут, волшебным образом освободившись от цепей. Символизирующую бога ритуальную жертву возносят на дерево, затем убивают, а тело ее разрывается на куски. Землетрясение стирает с лица земли царский дворец, подобно землетрясению, сопровождавшему распятие Христа и разорвавшему завесу в Храме — символ старого порядка. Оба бога любимы женщинами и восстанавливают по отношению к ним справедливость. Пьеса отождествляет трансвестита Диониса с богинями-матерями Кибелой и Деметрой. Он мстит за бесчестие матери, сводя с ума ее сестру Агаву и толкая ее к детоубийству. Бега по сцене со своим кровавым трофеем, Агава баюкает отрубленную голову Пенфея — ужасающая пародия на пьету. Против своей воли она подражает убийственной матери-природе.

Еврипид показывает то, что было исключено из предполагаемой всеобщности афинской трагедии. Жуткая улыбка Диониса, игривая и безжалостная, прибавляет ложь к высокой серьезности трагедии. Грязный вуайеризм, в который Дионис вовлекает Пенфея, — быть может, комментарий Еврипида

к отклонениям театра от нравственности, — извращенный вайеризм публики, остаток непреображенного варварства в смертях и бедствиях трагедии. Речи вестника в «Вакханках» преисполнены гротеска и чудесных подробностей. Дикие менады, опоясанные извивающимися змеями, кормят грудью волков и газелей. Вода, вино и молоко изливаются из земли. Женщины рвут скот голыми руками. Змеи слизывают забрызгавшую щеки кровь. Расчленяя Пенфея, менады играют, словно мяч, его руками, ногами и ребрами. Агава с пеной у рта насаживает его голову на свой жезл. И игривые варварские реплики непосредственно открывают демоническую фантазию, адский ночной ландшафт сна и творческого воображения. Меняющий формы Дионис — и бык, и змея, и лев — растворяет аполлонические границы между предметами и существами. Он велик, неразборчив, всепоглощающ.

«Вакханки» разрушают западную личность. Принесенный на сцену по частям на носилках Пенфей распался на куски. Он сокрушен. Он потерял голову. Мы говорим о распаде, о крушении, о приближении к совершенству вещей, о всеохватывающем понимании. Только на Западе встречается такая убежденность в аполлоническом единстве личности, иерархически упорядоченной и целеустремленной. Превращая Пенфея из требующего свое оружие воина в прихорашивающегося трансвестита, Дионис расплавляет вооруженное эго Запада в моральной и сексуальной амбивалентности. «Вакханки» возвращают драму к жестоким ритуальным истокам. То, что Эсхил закрепил за Аполлоном, Еврипид, окунув в кровь, возвращает Дионису.

Трагедия проистекает из столкновения Аполлона и Диониса. Аполлонический порядок, гармония и свет создали в природе ясный космос, в котором мог быть услышан индивидуальный голос. Аполлон — законодатель, Дионис же — вне закона. Когда индивид становится важнее государства, трагедия блекнет и вырождается в мелодраму. Лирика, изобретенная греками раньше, чем трагедия, — жанр частных переживаний. Когда лирика вторгается в трагедию, в общественный жанр, трагедии приходит конец. Трагедия создает *линии видимости*, математику социального пространства. Греческий театр формализует зримые отношения группы или полиса: он пленяет и отдаляет Диониса, сковывая природу так, чтобы она *просматривалась* и тем самым очищалась. Исключительно хорошо видный элегантный Парфенон, балансирующий на вершине Акрополя, парит над ритуальными очевидностями театра Диониса, высе-

ченного в скале у его подножия. Парфенон и «Орестея» рождены одновременно, и рождены как аполлонические идеи. Смотреть и завоевывать взглядом. Изображенные в «Вакханках» обряды Диониса предусматривали соучастие и свободу выражения на грани хаоса. Превращение вакханалии в литургию осуществлено в Афинах. Стремление греков к аполлонической концептуализации создало программу и структуру из весеннего дионисийского праздника плодородия. Греческий театр — *упражнение для глаз*. Сидящая и глядящая публика усиливала культурное подавление хтонической природы. Напрягала взгляд и сознание, борющиеся с телом.

Аполлон — победоносный взгляд Запада. Как я уже отмечала, Дионис — органический и судорожный; он поглощение и чувство. *Sragmos* воплощает природу перемалывающую, сводящую объекты к супообразному первичному болоту. На фронте храма в Олимпии Аполлон поднимает руку, дабы сокрушить беснующихся кентавров, обративших свадьбу в разгул и насилие. Этот фашистский жест повторяет провожающий взглядом свою стрелу «Аполлон Бельведерский». Поднятая рука Аполлона — *линия горизонта* небесного культа. Рука прорывает линию видимости агрессивного западного взгляда, прямую, изобретенную Египтом для исправления сексуальных изгибов матери-природы. В Олимпии прямая рука Аполлона смиряет буйство хтонической природы. Как и в «Орестее», Аполлон представляет *Сверх-Я*, величаво подчиняющее либидозное *Оно*. Кентавры — животные побуждения мужчины, контролируемые социальной формой. Полулошади, они символизируют дионисийскую метаморфозу.

Дионис насыщает материю движением и энергией: объекты оживают, а люди звереют. Аполлон сковывает живое, сводя его к предмету искусства или созерцания. Аполлоническая объективизация — фашистская, но возвышенная, укрепляющая человеческую власть над тиранией природы. Аполлонический западный взгляд, делая нас зримыми, наделяет идентичностью. Его протянутая рука вновь появляется в дворцовом ритуале эпохи Возрождения, сохраненным классическим балетом. Неизбежное при сопровождении женщины в кринолине вытягивание руки формирует *особую осанку*. Она в буквальном смысле слова изысканна, т. е. создает зримое иерархическое социальное пространство, художественную арену, на которой до сих пор танцуют балет. Кавказская точность тела танцора — остро очерченная аполлоническая грань. Выброшенная вверх рука

зрительно представляет голову и верхнюю часть тела противостоящими хтоническому низу. Вспомните прижатые руки полнотелой Венеры из Виллендорфа. Дионис с его менадическими ночными обрядами — тело как внутреннее пространство чрева, изрытое пищеварительными путями и родовыми каналами. Надменный, строгий и здравомыслящий Аполлон создает проекцию взгляда, и по ней мы поднимаемся выше наших темных тел.

Аполлоническая форма возникла в Египте, но усовершенствована в Греции. Кольридж говорит, что «греки обожествляли завершенное», в то время как североевропейцы отличались «склонностью к бесконечному»¹. Вот так и Шпенглер отождествляет современную «фаустовскую душу» с «чистым и беспредельным пространством». Вслед за Ницше он называет аполлоническое «принципом *видимых пределов*» и применяет его к греческому городу-государству: «все, что лежит по ту сторону оптической границы этого политического атома, было чуждым, даже враждебным». Аттическая статуя «в ее чувственном существовании» символизировала классическую реальность: «материальность, видимую ограниченность, осязаемость и непосредственное наличие»². Греки были, как я сказала, материалистами-визионерами. Они видели вещи и лица строгими и сияющими, излучающими аполлоническое очарование. Мы знаем менадического Диониса большей частью из импрессионистской архаической росписи ваз. Начиная с V века до н. э., он появляется в статуе, теряя бороду и женственное одяние и превращаясь в олимпийца-эфеба. Афинская культура периода высокой классики основана на аполлонической определенности и явленности. «Целое течение греческой философии после Платона, — замечает Гилберт Марри, — удалилось из внешнего мира и направилось в мир души»³. Обращение греческой мысли от внешнего к внутреннему соответствует повороту в искусстве от мужских ню к женским, от гомосексуального вкуса к гетеросексуальному. Шпенглер говорит о греческом обществе: «что далеко, что невидимо, того *ipso facto* „и нет“»⁴. Я уже цитировала замечание Карен Хорни о том, что женщина не может видеть собственные гениталии. Греческий взгляд на мир обоснован моделью абсолютно объективно существующих мужских гениталий. Афинская культура процветала в наружностях, на открытом воздухе агоры и в наготы палестры. В главных произведениях искусства V века до н. э. не было обнаженных женщин, потому что образа женской сексуальности «и нет», она

похоронена, как превращенные в эвменид фурии. На старую жалобу, будто греки наделяли свои статуи гениталиями маленьких мальчиков, можно ответить, что обнаженный мужские фигуры представляют все тело как проецированные гениталии. Скромно наклоняющаяся «Афродита Книдская» воплощает поворот к духовному и сексуальному внутреннему миру. Конец Аполлона.

Калокагатия, «красота и/или благо», изначально была присуща греческому мировоззрению. Аполлоническая идеализация формы присутствовала уже у Гомера, когда визуальные виды искусства еще только начинали обретать свой стиль. Кинематографическая изобразительность Гомера поместила западную личность на литературную карту. Джейн Харрисон высказывает подробно не разработанное предположение об «ужасе Гомера перед бесформенностью»⁵. Я нахожу признаки такого ужаса в эпической битве Ахиллеса с рекой Скамандр в «Илиаде», странном эпизоде, сюрреалистически балансирующем на грани «ужасика» и комедии. Река пребывает в текучем состоянии незавершенной идентичности, река — расширяющееся и сокращающееся по собственному желанию олицетворение. Подобно полубогу, она думает и говорит, а затем расплескивается в необъятности превышающей человеческие пределы природной силы. Греческое архаическое искусство оживляло речными или воздушными богами углы храмовых фронтонов. Эти создания с человеческим лицом и туловищем, переходящим в голубую спираль, изгибаются в ликующей пляске. Скамандр Гомера добродушный, но легко возбудимый. Ему не по душе, что жадный Ахиллес загрязняет его потоками и сгустками крови. Две воли долго состязаются между собой. Оружие бесполезно против «пенных водопадов» и «черноголовых валов». Ахиллес похоронен массивной «стеной» воды, и земля уходит из-под его стоп⁶. Эпизод продолжается в замедленном темпе кошмара. Человеческие масштабы, человеческая сила недостаточны. Ахиллес выживает только потому, что вмешивается Гефест, обжигая реку огнем и превращая ее в пар. Это война стихий. Только природа может сражаться с природой. Место действия переносится на Олимп, и там ссорятся боги. Арес, Афина, Афродита, Артемида и Гера оскорбляют и колотят друг друга, а Зевс довольно смеется. Это место «Илиады» — живая аллегорическая картина: бесформенность противостоит форме. Она кратко пересказывает рождение объекта и личности из капризного потока природы. Идентичность подвержена опасности, но отстаивает

свой путь к различимости и свободе. Эволюция формы достигает кульминации в сияющей уникальности олимпийских богов. Острые слова, острые удары: боги жестки, закованы в броню аполлонического контура. Страх превращается в смех. Война человека и природы завершается очарованием культа неба. Гомер вычленяет форму из потока хтонической тьмы.

Я полагаю, что нравственным принципом греческого языка было почтение к целостности человеческой формы. Афина хотела наградить бессмертием своего любимца Тидея, но отказалась от своего намерения из-за его предсмертного звериного неистовства: в агонии он пробил череп своего врага Меланиппа и поглотил его мозг. Аполлонизм суть *единство и чистота формы*. Среди многочисленных масок Афины есть древняя личина, нетронутая аполлоническая клеточка самой себя, и к ней она всегда возвращается. С другой стороны, Дионис — настоящий Протей, сумма своих беспорядочных ролей. Гомеровская Афина способна действовать энергично, но в Афинах она неподвижна. Два колосса Акрополя показывали ее в состоянии царственного аполлонического покоя. Даже ее рука, на которой восседает крылатая Ника, опирается на постамент. Скульптурам периода высокой классики присуща безмятежная уравновешенность лица и позы. Их аполлоническое очертание сохраняет личность внутри, а природу — вовне.

Еврипид, трезвый картограф упадка Греции, показывает, как снова разлилась хтоническая река Гомера. Как и «Вакханки», «Медее» использует греческую легенду как символ падения аполлонических Афин. В год написания этой драмы город был разрушен бедствием, выставившим безобразие, вульгарность и пассивность человеческого тела на всеобщее обозрение. Я утверждаю, что это и был конец афинских аполлонических заблуждений. У мужской красоты эфебов была ахиллесова пята, за которую нас крепко держит рука матери-природы. Поразительный пассаж в «Медее» пророчески изображает осквернение человеческой формы силами, вытесненными за пределы греческой культуры и в ее тайники. Отвергнутая Ясоном чужеземка Медее посылает отравленные брачные дары его невесте, дочери царя Коринфа. Смерть царевны и царя — одна из самых ужасных сцен в литературе. Вестник описывает девушку, получающую и надевающую изысканные одежды и диадему. Она самодовольно поправляет волосы, улыбаясь своему отражению в зеркале, она шествует через свои апартаменты, оглядывая себя с головы до ног. Внезапно она начинает дрожать и шататься.

И два недуга враз
 На жалкую невесту ополчились:
 Венец на волосах ее златой
 Был пламенем охвачен жадным, риза ж,
 Твоих детей подарок, тело ей
 Терзало белое, несчастной... Вижу: с места
 Вдруг сорвалась и — ужас! Вся в огне,
 И силится стряхнуть она движеньем
 С волос венец, а он как бы прирос;
 И только пуще пламя от попыток
 И растет и блещет. Наконец,
 Осилена, она упала, мукой...
 Отец и тот ее бы не узнал:
 Ни места глаз, ни дивных очертаний
 Не различить уж было, только кровь
 С волос ее катилась и кипела,
 Мешаясь с пламенем, а мясо от костей,
 Напоено отравой незримой,
 Сквозь кожу выступало — на коре
 Еловой так сочатся слезы. Ужас
 Нас охватил, и не дерзнули мы
 До мертвой прикоснуться. Мы угрозе
 Судьбы внимали молча.

Вбежал царь. Плача и стеноя, он бросился на тело дочери,
 обнимая и целуя ее. Когда он старается встать,

...тело, точно плющ,
 Которым лавр опутан, прирастает
 К нетронутой одежде, — и борьба
 Тут началась ужасная: он хочет
 Подняться на колени, а мертвец
 Его к себе влечет. Усилья ж только
 У старца клочья мяса отдирают...
 Попытки все слабее, гаснет царь
 И испускает дух, не властен больше
 Сопротивляться мукe. Так они
 Там и лежат — старик и дочь, — бездушны
 И вместе, — слез желанная юдоль⁷.

Мы слушаем красноречивый официальный рассказ вестника
 с чувством, потрясающе соединяющим восхищение и физическое

отвращение. Демоническая ария, полет декадентского воображения. Царевна просто номинация. Безымянная, она так и не появилась в пьесе. Но Еврипид перечислил все ужасные, жуткие детали казни, испытывая наше сочувствие к ее виновнице — главной героине. Одаренная племянница волшебницы Цирцеи Медея — носитель хтонического беспорядка. Она может производить метаморфозы, превращая золото в угли, шутку — в ужас.

Сцена предвосхищает переход греческого искусства от высокого классицизма к эллинизму. Приросший к дочери отец напоминает умирающего вместе с задушенными сыновьями Лаокоона. Аполлонические границы тела разрушены. Эмоциональная сила отрывка исходит из грубого противопоставления самодовольного тщеславия царевны внезапному искажению ее черт до неузнаваемости. Жертвоприношение и апокалипсис. Она стоит на нулевом уровне, испепеленная далекой осквернительницей. Прихорашивающаяся царевна уподобляется наряжающемуся Пенфею, опьяненному своей красотой в грозное мгновение перед ударом молнии. Зеркало, корона, дворец: царевна — аполлоническое самолюбование и социальная иерархия. Для феминиста Еврипида, оглядывающегося, в отличие от смотревшего вперед Эсхила, назад, на Афины Фидия, греческие личины сексуальности поверхностны и условны. Как глупый Ясон, так и сегрегированная афинская публика жестко отделяли мужское от женского. Царевна-модница падает жертвой хтонического потопа. Аполлонический *principium individuationis* отца и дочери отменен. Вскидывая пылающую голову, принцесса начинает менадическую пляску смерти. Ее плоть плавится, подобно тому как «по коре еловой сочатся слезы»: она исходит дионисийской текучестью. Царскую дочь убивает ее собственное взбунтовавшееся тело, на котором ее отец распят так же, как Пенфей распят на ели. Плоть разорвана в результате *sragmos*, и вот лежат они, опаленные экстазом и смертью.

Еврипид сталкивает две плоскости реальности. В мир сверкающей аполлонической видимости прорывается растворяющий формы фонтан хтонической силы, изливающийся из первобытного хаоса. Умопостигаемое мгновенно проигрывает иррациональному, которое проявляется пылающим потоком лавы, безжалостно порожденным самим человеческим телом. Пленный своей превратившейся в смоляное чучелко дочь-царь превращается в смолистое бревно Гамлета-старшего, в покрытый коркой труп в саду. Еврипид разрушает психодраму

«Орестей»: когда Оно завладевает юным Я царевны, Аполлон не приходит на помощь. В «Медее», как и в поздних «Вакханках», хтоническое переживает свой триумф. Пьесы симметричны: в обеих гражданство отвергается во имя сексуально амбивалентного чудотворца-чужака, мстительно унижающего и уничтожающего заносчивых социальных иерархов.

Еврипид смакует сексуальный гротеск. Царь и ослепленная царевна слипаются в пародии на единство, и это — ответ кровосмесительной драме Софокла. Волевая, как мужчина, Медее убивает своих детей, расчленяет своего брата и подвигает дочерей Пелия на убийство отца и тем самым распространяет извращенность, как чуму. Как скифская ведьма, она может вторгаться в бессознательное своих жертв. В этом беспримерно сильном садомазохистском изображении Еврипид показывает духовный и физический крах греческой культуры. Шпенглер говорит: «„Душа“ для настоящего эллина была не более как формой его телесного бытия»⁸. Растворение лица и тела царевны разрушает то, что неврологи называют проприоцептивным чувством⁹, посредством которого мы ощущаем самих себя в конкретном мире. Личность, аполлоническая самопроекция, ощутима и зрима. Зеведей Барбю говорит о шизофрениках: «Распад индивидуальности, кажется, связан с распадом восприятия формы»⁹. В «Медее» телесный образ распадается по мере того, как саморазрушается общество. Форма создана аполлоническим взглядом: поэтому плач царя Креонта над своей изувеченной дочерью — элегия по афинскому высокому классицизму.

У афинского культа красоты была своя главная тема: прекрасный мальчик. Еврипид, первый художник-декадент, подменяет кровавой луной золотое аполлоническое солнце. Медее — наихудший кошмар Афин о женщинах. Месть природы, мрачный ответ Еврипида идеалу прекрасного мальчика.

Хотя гомосексуальность высокой греческой культуры совершенно очевидна со времен Винкельмана, факты либо замалчивались, либо преувеличивались в зависимости от эпохи и точки зрения. Эстетизм конца XIX века, к примеру, переполнен опрометчивыми высказываниями о «греческой любви». Уже

* Проприоцептивные чувства позволяют судить о позициях тела по информации, поступающей от мускулов, связок и суставов. Ситуация, когда человек не чувствует свою руку, ногу и т. д., называется «проприоцептивной слепотой».

гарвардские зеленые и красные переводы классической литературы библиотеки Лоеба, опубликованные в начале нашего столетия, подверглись серьезной цензуре. Сегодня маятник качнулся в сторону реализма. В «Греческой гомосексуальности» (1978) К. Дж. Довер, основываясь на росписи ваз, остроумно восстанавливает действительную технику секса. Но я отхожу от социологических объяснений греческой любви. Для меня главное — эстетика. Поворот Афин от женщин к мальчикам — замечательный акт концептуализации. Несправедливый и крайне противоречивый, он, тем не менее, стал решающим шагом в формировании западной культуры и личности.

Как я отмечала ранее, прекрасный греческий мальчик — одна из великих западных личин сексуальности. Как и Артемида, он не имеет полного эквивалента в других культурах. Его культ оживает с каждым возвращением аполлонизма, например в итальянском искусстве Возрождения. Прекрасный мальчик — андрогин, светоносно мужественный и женственный. Ему присущи и мускулистая конституция мужчины, и девическая свежесть. В Греции он жил в мире напряженной мужской деятельности. Его тело — на виду, он борется нагим в палестре*. Подобно греческому праву, греческая атлетика — театр, публичное состязание. Греки навязывали природе математику: насколько быстро? насколько далеко? насколько сильно? Прекрасный мальчик — центр аполлонического космоса. Все взгляды прикованы к нему. Его широкое в плечах и тонкое в талии тело — шедевр аполлонической членораздельности; каждая группа мускулов отточена и прорисована. Появляется даже новый сильный мускул, обвивающий бедра и гениталии. Классические Афины считали полное женское тело непривлекательным, потому что не оно было явным инструментом действия. Прекрасный мальчик — Адонис, сын-любownik Великой матери, изъятый теперь из природы и очищенный от хтонического. Как Афина, он заново рожден мужчинами и одет аполлонической броней своего собственного закаленного тела.

Великое греческое искусство начинается в конце VII века до н. э. с появления архаического *курора* («юноша») — превышающей естественные размеры статуи обнаженного атлета-победителя (рис. 12). Монументальное человеческое самоутверждение, представленное в аполлоническом спокойствии. Он стоит как

* Палестра — в Древней Греции частная гимнастическая школа для обучения мальчиков 12—16 лет. — Ред.

фараон: кулаки сжаты, одна нога выставлена вперед. Но греческим художникам хотелось, чтобы их творения жили и двигались. То, что оставалось неизменным на протяжении тысячелетий в Египте, ожило всего за одно столетие. Мускулы обозначились и напряглись, роскошные, как парик, волосы завились и легли локонами. Улыбающийся курос — первая совершенно непринужденно стоящая скульптура в искусстве. Строгая египетская симметрия закончилась в раннеклассическом «Критском мальчике», который словно бы поворачивается в одну сторону и для этого переносит вес на другую ногу (рис. 13). Во фрагментарном описании греческих артефактов «Критский мальчик» — последний курос. Это не тип, но реальный мальчик, серьезный и царственный. Его гладкому, хорошо сложенному телу присуща непорочная чувственность. Архаический курос — всегда каллипис, «прекраснозадый», его большие ягодичы подчеркиваются и ценятся больше, чем лицо. Но ягодичы «Критского мальчика» женственно утонченны и столь же эротичны, как эротична грудь в венецианской живописи. Контрапост* округляет одну ягодичу и расслабляет другую. Художник представляет их сверкающими и упругими, как спелые плоды.

На протяжении трехсот лет греческое искусство пополняет коллекцию прекрасных мальчиков, в камне и бронзе. Мы не знаем ни одного из них по имени. Старомодному родовому имени «Аполлон» присуща некоторая мудрость, так как одинокий, самостоятельный курос — аполлоническая идея, освобождение взгляда. Его нагота полемична. Архаическая кора («девушка») всегда одета и функционально нагружена, одной рукой предлагая чашу для приношений. Курос героически стоит обнаженный во всей своей аполлонической внешности и зримости. В отличие от двухмерных статуй фараонов, он открыт для всестороннего обзора и восхищения. Не царь и не бог, просто юный человек. Божественность и величие нисходят на прекрасного мальчика. Богоявление секуляризовано, а личность ритуализируется. Курос воплощает собой первый культ личности в истории Запада. Он — идол культа красоты, самопорожденная, а не династическая иерархия.

Курос принес странные плоды. Из его дерзкой ясности и цельности замысла возникла вся великая греческая скульптура,

* Контрапост — в искусстве прием изображения, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено другой, воспроизводя живую асимметричную позу реального человеческого тела. — Ред.

к IV столетию — и женская, и мужская. Эллинское искусство распространилось по всему Восточному Средиземноморью, превратившись в искусство эллинистическое. Из него выросло средневековое византийское искусство Греции, Турции и Италии с его строгими мозаичными иконами Христа, Богородицы и святых (рис. 14). Итальянское Возрождение начинается с заимствования византийского стиля. Таким образом, существует прямая художественная связь между архаическими греческими курсами и полнофигурными изображениями святых на итальянских алтарях и в витражах готических кафедральных соборов. Гомозротическая живописность проходит полный цикл в популярной итальянской теме, теме святого Себастьяна, прекрасного полуобнаженного юноши, пронзенного фаллическими стрелами (рис. 15). Стрелы — пронзительный агрессивный западный взгляд, солнечные лучи стреляющего Аполлона. Греческий курс, наследующий холодный аполлонический взгляд Египта, создал великое западное единение секса, власти и личности.

В Греции прекрасный мальчик был вечно безбородым, незрелым. Возмужав, он становился любителем таких же мальчиков. Подобно христианскому святому, греческий мальчик был мучеником, жертвой природной тирании. Его красота не должна была иссякнуть и поэтому изображалась аполлонической скульптурой в полном расцвете. До нас дошло множество горшков, черепков и надписей, прославляющих такого-то и такого-то *калос*, «прекрасного», — кокетливая публичная похвала мужчине от мужчины. Довер показывает, что критерий изображения мужских гениталий был противоположен теперешнему: маленький, невыразительный пенис оценивался как модный, большой — как вульгарный и скотский. Даже могучий Геркулес наделен гениталиями мальчика. Поэтому, несмотря на весь свой политический патриархат, Афины нельзя считать — отвратительное слово — фаллократией. Напротив, греческий пенис отредактирован: восклицательный знак заменен тире. Прекрасный мальчик желанен, но сам не вожделеет. Он обитает в досексуальном или надсексуальном измерении, в мире греческого эстетического идеала. В соответствии с нормой, его взрослый поклонник мог стремиться к оргазму, тогда как сам он не испытывал даже возбуждения.

Прекрасный мальчик — отрок, остановившийся между женским прошлым и мужским будущим. Я. Х. Ван ден Берг утверждает, что XVIII век изобрел отрочество¹⁰. Действительно, некогда дети принимали на себя взрослую ответственность

решительнее, чем сегодня. Католики, например, считают, что моральная ответственность начинается в семь лет. После первого причастия нас уже ожидает либо адская бездна, либо райские высоты. На деле кризисы становления идентичности порождены романтиками Руссо и Гете. Но Ван ден Берг не прав, считая отрочество целиком современным явлением. Его увидели и формализовали в искусстве еще греки. Греческая педерастия преклонялась перед эротической притягательностью юношей таким образом, который сегодня наверняка привлек бы внимание полиции. Дети осведомленной и извращенной, чем хотелось бы думать родителям. Я согласна с Брюсом Бендерсоном, что дети могут выбирать и, разумеется, выбирают. Юноша на пороге полового созревания — мечтательный и отстраненный, в постоянном переходе от энергичности к вялости. Он — мальчик-девочка, мужественность, мерцающая и затуманенная, словно отразившаяся в замутненном осколке старинного зеркала. Дж. З. Эглинтон ссылается на образы юношеского «расцвета» в греческой поэзии: «Юноша в расцвете представляет собой синтез мужской и женской красоты»¹¹. Чуть более зрелые эфебы приобретали серьезность, сохраняя полуженственное очарование. Таково очарование Аполлона-возничего с фронтона храма в Дельфах, бронзового Аполлона из Чатворта или сидящего перед надгробием эретрийского воина с белого лекифа. У этих юношей определенно античное греческое лицо: высокие брови, волевой прямой нос, девичьи полные щеки, пухлый капризный рот и короткая верхняя губа. Лицо Элвиса Пресли, лорда Байрона и привлекательного маньеристского голубого мальчика Бронзино. Фрейд отмечает андрогинность греческого юноши: «У греков, у которых в числе инвертированных встречаются самые мужественные мужчины, ясно, что не мужественный характер мальчика, а телесное приближение его к женскому типу, так же как и женские душевные свойства его, робость, сдержанность, потребность в посторонней помощи и наставлении, разжигали любовь в мужчине»¹². Похоже, что некоторые мужчины, особенно блондины, сохраняют юношескую красоту и в зрелости. Они формируют бессмертную категорию гомосексуальной ориентации, которую я называю топосом Билли Бада, цветущую, деятельную и эфебическую.

Прекрасный мальчик — греческий ангел, божественный гость из аполлонического царства. Его чистоту открыл, не имея такой цели, Джозеф Кэмпбелл в негативной критике Афин эпохи V века до н. э.: «Все, что мы читали о них, содержит прекрасную

юношескую атмосферу переливчатых вечных небес, атмосферу, не тронутую вульгарной серьезностью гетеросексуального обязательства вести простую жизнь. Также и искусство прелестных полнофигурных ню, при всем своем изяществе и очаровании, в конце концов нейтрально, как голос поющего мальчика». Кэмпбелл цитирует похвалу Генриха Циммера «гетеросексуальному вкусу» и йогической ментальности скульптуры хинди: «Греческое искусство произошло из визуального опыта; искусство хинди — из практики циркуляции крови»¹³. «Нейтральное» Кэмпбелла — пустота, моральное ничто. Но андрогинность прекрасного мальчика зрима и возвышенна. Возьмем сравнение самого Кэмпбелла — «голос поющего мальчика». В Серафимовской записи «Реквиема» Форе* обычное женское сопрано заменяют дисканты хора Королевского колледжа 8—13 лет. Алек Робертсон стремится в своей рецензии выразить такие чувства, для которых единственно подходящим является язык религии: голоса мальчиков «придают исполняемой ими партии незабываемое сияние и спокойствие, недостижимое для сопрано, каким бы прекрасным оно ни было»; пению солиста присуща «неописуемая эфирная красота»¹⁴. Цветущий английский или австрийский мальчик-хорист, строгий, сдержанный и божественно прекрасный, — символ духовного и сексуального просветления, по-гречески идеализированно слитых воедино. То же самое можно увидеть в изысканных длинноволосых мальчиках-ангелах на картинах Боттичелли. Сегодня, особенно в Америке, любовь к мальчикам не только скандальна и преступна, но и свидетельствует почему-то о дурном вкусе. В вечерних новостях видишь, как учителей, священников или лидеров бойскаутов в наручниках заталкивают в полицейские фургоны. Психиатры называют их дезориентированными, эмоционально незрелыми. Но у красоты свои собственные законы, не совместимые с христианской нравственностью. Будучи женщиной, я вправе заявить, что мужчин сегодня выставляют к позорному столбу за то, что было разумным и почитаемым в Греции, в период высшего развития цивилизации.

Прекрасный греческий мальчик — живой идол аполлонического взгляда. Как сексуальная личина, курор представляет ту напряженную связь взгляда и объекта, которую я обнаружила в бюсте Нефертити и которой нет в статуе Венеры из Виллендорфа с ее покойной, снисходительной, рыхлой женской пол-

* Форе, Габриэль (1845—1924) — французский композитор.

нотой. Циммер справедливо противопоставляет гетеросексуальную «циркуляцию крови» в культуре хинди греческой визуальной эстетике. Прекрасный мальчик — упрек матери-природе, побег из лабиринта тела с его мрачным чревом и кишечником. Женщина — дионисийский миазм, мир флюидов, хтоническое болото зарождения. Афины, говорит Кэмпбелл, были «незатронуты вульгарной серьезностью гетеросексуального обязательства вести простую жизнь». Да, простая жизнь и в самом деле отвергнута идеализирующим аполлоническим стилем. Сделать так, чтобы идеи стали важнее природы, — божественная привилегия человека. Мы рождаемся в мир, где нас встречает унижение тела с его внутренними движениями, каждую минуту ведущими нас к смерти. Греческий аполлонизм, удерживающий человеческую форму в виде абсолютно мужской наружности, — триумф разума над материей. Убивая Пифона в Дельфах, в центре земли, Аполлон останавливает поток времени, ибо тот, свернувшийся кольцами в нашей брюшной полости змей, — вечное волнообразное движение женской изменчивости. Прекрасный мальчик — это стремящийся к аполлоническому солнцу Икар. Он убегает из лабиринта только затем, чтобы упасть в природное море разложения.

Со времен античности и вплоть до современных парикмахерских салонов и модных салонов культа красоты устойчиво гомосексуальны. Профессионально прихорашивая женщин, гомосексуальные мужчины осуществляют тем самым систематический пересмотр грубых фактов женской природы. Как и в конце XIX века, эстет — всегда мужчина, не женщина. У греческого культа юноши нет лесбийского аналога. Великая Сапфо, возможно, влюблялась в девушек, но, судя по всему, она интериоризировала, а не экстериоризировала свою страсть. Самым известным своим стихотворением она создает враждебную отдаленность личин сексуальности друг от друга, и этой отдаленности суждена долгая жизнь в западной любовной поэзии. Наблюдая с расстояния за своей возлюбленной, сидящей рядом с мужчиной, она испытывает физическую судорогу ревности, унижения и беспомощной покорности. Это отчуждение — отнюдь не эстетическая дистанция аполлонических Афин, но пустыня эмоциональной утраты. Это брешь, которую можно закрыть, как, смеясь, предлагает Афродита в другом стихотворении Сапфо. Сладострастное удовольствие зрителя явно отсутствует в женском эротизме. Зримая идеализация — мужская форма искусства. Эстетов-лесбиянок не бывает. Но если бы

таковые существовали, им пришлось бы учиться у извращенного мужского сознания. Напрягающее взор стремление к красоте — аполлоническое исправление жизни в матерью рожденных телах.

Прекрасный невзрослеющий мальчик — физическая реальность без физиологии. Он не ест, не пьет, не размножается. Дионис все время чем-то занят — ритм, музыка, танец, пьянство, обжорство, оргия. Прекрасный мальчик, как ангел, парит над суматохой природы. И в иудаизме ангелы бросают вызов хтонической женственности. Вот почему бесполоый ангел — всегда представлен мужчиной. По двум причинам у восточных религий нет наших непорочно-чистых ангелов. «Посланник» (*angelos*), посредник между божественным и человеческим, не нужен, потому что два мира сосуществуют. Кроме того, восточная женственность символически равна мужественности и пребывает в состоянии гармонии с ней, хотя это никак не улучшает реального социального положения женщины.

Розовощекий прекрасный мальчик — эмоциональное пробуждение, непреходящая весна. Он — частное проявление реальности. Он — исключение, он — продукт аристократического вкуса. Он избегает излишеств материи, чрева женственной природы, пожирающей и изрыгающей свои творения. Мы отмечали, что Дионис — «Многие», всеприемлющее и вечно изменчивое. Целостность жизни — лето и зима, пышное цветение и опустошение. Великая мать — оба сезона, у нее две половины: благосклонная и недоброжелательная. Прекрасный мальчик — розовое и белое, а она — краснота и багровость своего чрева-пасти. Прекрасный мальчик представляет собой беспомощную попытку отделить воображение от смерти и упадка. Он — форма, отделенная от формотворчества, *natura naturata*, воображающая себя свободной от *natura naturans*. Зрительное порождение, подобное богоявлению, он, как само искусство, соединяет множество в мимолетном видении одного.

Кроме «Критского мальчика» выдающиеся примеры этой личины — бронзовый луврский «Мальчик из Беневенто» (рис. 16), скульптура усыновленного императором Адрианом Антиноя (рис. 17), «Давид» Донателло и Тадзио Томаса Манна из «Смерти в Венеции». Аполлоническое — стиль тишины, подавляющей ритм, чтобы сфокусировать взгляд. Сексуально самодостаточный прекрасный мальчик окутан тишиной, окружен стеной аристократической надменности. Юношеская мечтательность скульптурного Антиноя — не собственно погруженность

во внутренний мир, а меланхолическое предчувствие смерти. Антиной утонул, как Икар. Прекрасный мальчик мечтает, но не думает и не чувствует. Его глаза не видят ничего. Его лицо — бледный овал, лишенный выражения. Реальная личность не способна оставаться в таком состоянии и не впасть в декаданс или превратиться в мумию. Прекрасный мальчик жесток в своем безразличии, отчужденности и безмятежной самодостаточности. Мы редко замечаем подобное у девочки, но когда все-таки замечаем, как на очаровательном фотографическом портрете юной Вирджинии Вулф, ощущаем ее аутизм и кататонию. Нарциссическая красота в зрелом возрасте может означать злобу и жестокость, аморальность психопата (Марни из фильма Хичкока^{*}). Красота опасна.

Гиацинтоподобные волосы прекрасного мальчика, струящиеся или искусно разделенные на пряди, — единственная избыточность при его сдержанности. Длинные волосы у мужчины, иногда подвязанные вокруг лба, — аристократическая мода в Афинах. Густые волосы Антиной так же уложены в отдельные завитки, как и волосы нежных принцев Ван Дейка или рок-звезд 70-х. Своей искусственной небрежностью и шармом волосы приковывают взгляд зрителя. Это нимб, дохристианский ореол, мерцающий волшебными звездными искрами. Поражающий силой обаяния прекрасный мальчик — преображенная, проникнутая аполлоническим светом материя. Греческий визионерский материализм создает из нашей грубой плоти твердый кристалл. Прекрасный мальчик существует вне побуждений или деяний, и потому он — не герой. А в силу своей эмоциональной отчужденности — и не героиня. Он занимает идеальное пространство между мужским и женским, между эффектом и аффектом. Как олимпийцы, он — *objet d'art*, так же как они, он воздействует, ничего не совершая и ничему не подвергаясь. Прекрасный мальчик — случайность, судьба, подкинутая Вселенной игрушка. Я предполагаю, что он — мирской святой. Свет делает прекрасных мальчиков ослепительными. Божественность устремляется, чтобы облагородить их подобно тому, как падал орел на Ганимеда, похищенного и вознесенного на Олимп в отличие от множества любовниц-женщин, таких как Леда, небрежно брошенных Зевсом, поскольку все они представляли собой тип матери-роженицы.

* Марни — героиня одноименного фильма, снятого Альфредом Хичкоком (1899—1980) в 1964 году.

В «Федре» Платон формулирует гомосексуальную визуальную ритуализацию. Сократ говорит, что мужчина при виде «божественного лица, хорошо воспроизводящего красоту или некую идею тела», копию «красоты самой по себе», охвачен лихорадкой, «его бросает в пот и необычный жар»: «Он смотрит на него с благоговением, как на бога, и, если бы не боялся прослыть совсем неистовым, он стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно кумиру или богу»¹⁵. Красота — первая ступень восхождения к Богу. Излагая в IV веке до н. э. воспоминания о веке пятом, Платон уже постклассичен. Он с подозрением относится к искусству, изгоняет его из своего идеального государства. Визионерский материализм потерпел крах. Как бы то ни было, в «Федре» мы еще видим эстетическую дистанцию между греческими личинами. Платону дарован пыл Сапфо, но уже охлажденный властвующим и подчиняющимся западным взглядом. В Греции красоту освящали, а безобразие и уродство ненавидели. Когда Одиссей бьет дубиной хромого, горбатого простолюдина Терсита, герои Гомера смеются. Духовное служение Христа прокаженным немислимо в контексте греческой культуры. В греческом культе красоты присутствовали мистическая возвышенность и иерархическое подчинение, но, что примечательно, отсутствовал моральный долг.

Греческий принцип господства прекрасного индивида как произведения искусства подразумевается в западной культуре и становится видимым в переломные исторические моменты. Его проявления — Данте и Беатриче, Петрарка и Лаура. В таких случаях необходима дистанция, пространственная или временная. Глаз выбирает нарциссическую индивидуальность как притягательный объект и формализует отношение к нему в искусстве. Художник навязывает возлюбленной сексуальную иератическую роль, превращаясь в орган чувств (или в более женственное чувствилище) маны возлюбленной. Садомазохистская структура. Отношения западных личин сексуальности враждебны, драматически напряжены. С точки зрения натурализма расширение Беатриче до размеров гигантского небесного тела — грандиозно и даже абсурдно, но сексуально иерархизирующее западное воображение поэта делает ее исключительной. Эстетическая дистанция между личинами похожа на вакуум между полюсами, разряжающими электрическое напряжение ударом молнии. О реальной Беатриче или Лауре почти ничего неизвестно. Но, я думаю, они подобны прекрасному мальчику гомосексуальной традиции: мечтательны, отчуждены,

аутичны, затеряны в мире андрогинной самодостаточности. Кроме всего прочего, Беатриче едва исполнилось восемь лет, когда в нее, облаченную в темно-красное платье, влюбился Данте. Непроницаемость Лауры вызвала метафору «огня и льда» в сонетах Петрарки, революционизировавшую европейскую поэзию. «Огонь и лед» — алхимия Запада. Озноб и жар жуткого любовного опыта Сапфо и Платона. Тема мучительной раздвоенности тела и разума внесена в поэзию Сапфо, ей подражал Катулл, а нам эта тема передана народными балладами и песнями о неразделенной любви. Как показывает Дени де Ружмон, западная любовь несчастна или ведет к смерти. В творчестве Данте и Петрарки самоубийственная любовь — не невроз, но ритуал и концепция. Запад создает искусство и изобретает откровенную манипуляцию нашими жесткими личинами сексуальности.

Власть прекрасной личности — центр романтизма, в особенности его мрачного, созданного Кольриджем течения, ведущего к По, Бодлеру и Уайльд. Прерафаэлит Данте Габриэль Россетти, подражая своему тезке, придумал собственную Беатриче, болезненную Элизабет Сиддел, навязчиво возвращаясь к ней в каждом своем произведении. Сиддел, подобно Беатриче и Лауре, была женским вариантом прекрасного мальчика, что подтверждается тем, как легко ее лицо становилось лицом прекрасного юноши на картинах ученика Россетти, Эдварда Берн-Джонса. Нарциссическая отчужденность и скрытый аутизм прекрасного мальчика у мечтательной музы Россетти переходит в сомнамбулизм. Антиной, Беатриче, Лаура и Элизабет Сиддел легко входят в искусство потому, что в холодном неприкосновенном бесстрастии им уже свойственна абстрактная отстраненность *objet d'art*. Запредельность сексуальной идентичности делается стилеобразующей.

Бестолковый тугодум Джон Хинкли, увлеченный похожей на мальчика Джоди Фостер, воспроизводит подчиненность Данте далекой Беатриче*. Любовь Данте была такой же абсурдной, но он творил из нее поэзию. Бесталаный буквалист, не понимая уже заложенную в западном взгляде агрессию, хватается за нож, а не за перо. Сексуальная двойственность экранной личности Джоди Фостер подтверждает мое мнение о Беатриче.

* В 1981 году некий Джон Хинкли домогался любви известной американской кинозвезды Джоди Фостер (р. 1962), угрожая, в случае отказа, убить президента США Р. Рейгана.

Отсутствие морального долга в этом сексуальном фанатизме объясняет аморальность эстетизма. Оскар Уайльд верил в абсолютное право прекрасной личности на любой поступок. Вместо нравственности божественным законом становится красота. Вслед за Уайльдом Кокто говорил: «Привилегии красоты безграничны».

Взоры всех прикованы к прекрасному мальчику, но сам он смотрит себе под ноги или вдаль, либо его взгляд рассеян, потому что он не считает реальностью других людей или вещи. Завершая интеллектуальные споры «Пира» описанием очаровательного Алкивиада в состоянии сильного опьянения, Платон, забегая вперед, утверждает, что увлечение красотой причинило Афинам политический вред. Избалованному пленительному Алкивиаду суждено было предать свой город и кончить дни в позорном изгнании. Когда прекрасный мальчик оставляет сферу созерцания ради сферы действия, результат — хаос и преступление. Уайльдовский Алкивиад — Дориан Грей создает науку растления. Отказываясь принять раннюю смерть, сохранившую навсегда красоту Адониса и Антиноя, Дориан заключает соглашение с таким же произведением искусства, со своим портретом, проецируя на него свою человеческую изменчивость. Эфебический Дориан безмятежен и бессердечен, прекрасный мальчик-разрушитель. «Смерть в Венеции», дань Манна Уайльду, изображает прекрасного мальчика, разрушающего даже без всякого действия. Его ослепительный аполлонический свет — разлагающее нравственный мир излучение.

Прекрасный мальчик — типический образ Афин периода высокой классики. Чистая аполлоническая объективация, общественный сексуальный объект. Его ясное очертание и резкость идут от монументальной архитектуры Египта и мерцающего олимпийского гомеровского культа неба. Аполлонический прекрасный мальчик драматизирует особый ужас перед разлагающейся формой Афин Фидия с их страстным видением залитого солнцем человеческого тела. Единство образа и единство личности — афинская норма, высмеянная Еврипидом в описаниях хтонических расчленений, символа фрагментарности и множественности. У андрогинного прекрасного мальчика есть андрогинный покровитель, рожденная мужчиной Афродита Урания, которую Платон отождествляет с гомосексуальной любовью. В то время как архаический курос энергично мужественен, прекрасный мальчик ранней и высокой классики доводит до совершенства равновесие мужского и

женского начал. Эллинистическая склонность к женщине, предсказанная Еврипидом, приводит к тому, что прекрасный мальчик становится слишком женственным, и это — симптом декаданса.

Пракситель фиксирует это изменение в своем эфебическом «Гермесе» (350 год до н. э.), нарушающем элегантность классического контрапоста. Гермес скорее неловко отклоняется от опорной ноги, чем припадает на нее, выгибая бедра странным движением. Его увесистая рука, поддерживающая младенца Диониса, тяжело опирается на пень. Фарнелл говорит о «вялости» Праксителя: «Даже боги устают»¹⁶. Кеннет Кларк обнаруживает в греческом искусстве периода высокой классики совершенный «физический баланс силы и изящества»¹⁷. В прекрасном мальчике эпохи эллинизма изящество истощает силу. Райс Карпентер считает «Афродиту Книдскую» Праксителя сексуальным вырождением канонического «Дорифора» Поликлета, созданного в V веке до н. э., «скучным умерщвлением атлетического мужчины-победителя, превращающим его в равнозначный женский канон»¹⁸. Хаузер говорит о «Гермесе» и «Апоксиомене» Лисиппа: «Они производят впечатление настоящих танцоров, а не атлетов»¹⁹. Джейн Харрисон осуждает «Гермеса» Праксителя на том основании, что как *kourotrophos* («воспитатель мальчика») он «посягает на функцию матери»: «Мужчина, исполняющий женскую работу, перенимает всю присущую ей суетность и приобретает некое безобразное несоответствие мужчины, переодетшегося в женское платье»²⁰. И вновь Харрисон признает сексуальную двойственность, но находит ее отвратительной. Кларк обращает внимание на то, что, где бы в мировом искусстве ни появлялся контрапост, он связан с греческим влиянием, даже в Индии, куда его занес Александр. Возникая в мужской скульптуре, он проник в изображение женщин, чтобы стать «живым символом желания»²¹. Но, кажется, никто не заметил, что контрапост эротичен изначально, с облагороженного эксгибиционизма раннеклассических курсов. Эфебы эпохи эллинизма принимали более откровенную, соблазнительную позу с подвижными бедрами. Так стоят на улицах проститутки и трансвеститы, древние или современные. Мужской контрапост, с рукой на бедре, как у «Давида» Донателло, выглядит вызывающе и женоподобно.

Изображения Диониса иллюстрируют чувственную феминизацию мужских личин в греческом искусстве. Архаический трансвестит Дионис соединял в себе взрослого бородатого

мужчину и сексуально зрелую женщину. В V веке до н. э. он теряет бороду и уже неотличим от эфеба Аполлона с парфенонского фриза. Дионис эпохи эллинизма — чувственно привлекательный прекрасный мальчик. Датированную III веком до н. э. голову с Тасоса можно по ошибке принять за женскую, за кинодиву с густыми волосами до плеч и призывно приоткрытым ртом. У большинства ученых эти прекрасные объекты вызывали неприязнь своим явным гомоэротизмом. Даже Мари Делькур в своем превосходном исследовании «Гермафродит» критикует «женоподобие» Диониса эпохи эллинизма, «потворствовавшее» гомосексуальной ориентации греков²². Но именно эллинистические Дионис и Аполлон стали андрогинными моделями изысканной скульптуры Антиноя.

Долгая децентрализованная эпоха эллинизма напоминает наше время, стремительное, тревожное и чувственное. Эллинистическое искусство изобилует сексом и насилием. Греческое искусство периода высокой классики почитает идеал юности, в то время как эллинистическое искусство сосредоточено на детях, скотоподобных мужланах и пьяницах. Афинский эротизм порнографичен, когда украшает кухонную и трактирную утварь, но возвышен и строг, когда обращается к великой скульптуре. С другой стороны, эллинистическая скульптура любит полномасштабную борьбу и насилие — убийство, кулачный бой и безнравственность. Эллинистический секс столь свободен, что сомнения в гендере разбитых статуй вполне правомерны. Ошибочные идентификации стали общим местом.

Довер говорит о смене гомосексуальных пристрастий в Афинах: в V веке до н. э. прославлялась атлетическая телесность, а в IV веке до н. э. в моду вошли нежные, пассивные любовники. Именно в IV веке до н. э. в классическом искусстве впервые появляются гермафродиты. Изящное создание с женской грудью ухитряется выставить напоказ свои мужские гениталии, откинув плащ или нагло задрав в ритуальном эксгибиционизме тунику. «Спящий гермафродит» повлиял на позднейшее искусство, подобно полулежащим нагим женщинам XVIII века. С одной стороны, дремлющая фигура показывает двусмысленно гладкие ягодицы и чуть увеличенную грудь; с другой — ясно как день обнаруживают себя женская грудь и мужские гениталии. Я обнаружила, что копия на Вилла Боргезе предусмотрительно повернута к стене, чтобы воспрепятствовать осмотру! Декоративная популярность гермафродитов парадоксальна,

ибо повсюду в античности рождение реального гермафродита воспринималось с ужасом. Его причину, гипоспадию*, можно исследовать *ad stuporem*** по сотням фотографий, иллюстрирующих передовые исследования Хью Хэмптона Янга «Генитальная патология. Гермафродитизм и родственные заболевания надпочечников» (1937). В силу того что рождение гермафродита считалось дурной приметой, предвещающей войну, несчастье или чуму, ребенка обычно убивали или оставляли на произвол судьбы в ожидании смерти. Еще во времена Парацельса дети-гермафродиты считались «чудовищными знаками тайных грехов родителей»²³. Летописец римской эпохи Диодор Сицилийский сообщает о случае, когда у арабской девочки лопнула опухоль, обнажив мужские гениталии. Она изменила имя, надела мужское платье и приняла мученическую смерть²⁴.

Источник легенд о Гермафродите неизвестен. Возможно, это след сексуальной двойственности ранних малоазиатских божеств плодородия. Более поздние рассказы согласно самому имени утверждали, что он/она — дитя Гермеса и Афродиты. Овидий положил начало мифографической путанице, изложив в «Метаморфозах» свою версию, вероятно основанную на утраченном александрийском романе. Влюбленная нимфа Салмакида заманивает прекрасного мальчика Гермафродита в лесной омут, обвивая его руками и ногами до тех пор, пока боги не соглашаются внять ее молитве и соединить их в одно существо, похожее на древних андрогинов Платона. Сказка, возможно, первоначально была народным поверьем о проклятом омуте, отнимающем мужество у купающихся в нем.

Греческий андрогин эволюционировал от хтонического к аполлоническому и обратно: от жизненной энергии к богоподобной харизме и дальше к утрате мужества. Я не согласна с недооценкой позднего андрогина такими авторами, как Джейн Харрисон и Мари Делькур. Женоподобный мужчина не пользовался доброжелательностью общества. Я воспринимаю декаданс как сложный исторический стиль. В поздние периоды мужественность всегда отступает. По иронии судьбы женщины пользовались большей символической, если не практической, свободой. К примеру, именно мужская, а не женская гомосексуальность жестоко наказывалась законом. Участник диалога

* Гипоспадия — порок развития, при котором наружное отверстие мочеиспускательного канала располагается на нижней поверхности полового члена, в области мошонки и даже на промежности. — *Ред.*

** В замешательстве (*лат.*). — *Ред.*

Лукиана признается: «Намного лучше, чтобы женщина в безумии своего вожделения присвоила бы природу мужчины, нежели благородная природа мужчины деградировала бы до того, чтобы изображать женщину»²⁵. Вот и сегодня вставные лесбийские эпизоды — основа гетеросексуальной порнографии. С тех пор как человек освободился от полного подчинения природе, маскулинность была самым нестойким и проблематичным психическим состоянием.

Греческая культура дошла до нас главным образом через Рим. Греческий аполлонизм привлекал крайне ритуалистичных римлян, привыкших к торжественному формализму в религии, праве и политике. Рим возвратил аполлонизм к его египетским корням. Подобно Египту, Рим основан на культе государства; иерархия и история — смысл национальной идентичности. Аполлоническое всегда реакционно. В целях своей пропаганды Рим сделал греческий стиль монолитным. Удобный человеческий масштаб уступил место официозу, государственному преувеличению. Курios стал колоссом. Колонны расширились и возвысились. Рим воспроизводил не простую мощную дорическую колонну Парфенона, не глянцевую элегантную колонну Эрехтейона или Пропилеев, но помпезную гигантскую коринфскую колонну храма Зевса на равнине у подножия Акрополя. Холодная белая архитектура федеральных зданий — римская. Банки и правительственные здания — просторные храмы государства, надгробные памятники и крепости. Ни один из греческих храмов не похож на надгробие. Рим открыл заново иератический египетский культ мертвых, не проявившийся в греческом аполлоническом стиле. Греки не интересовались мертвыми. Но Египет и Рим самостановились через ритуалы приготовления мертвых к погребению или поминовения. Римские предки всегда находились рядом. Их портреты, *имаго*, сначала — восковые посмертные маски, затем — каменные бюсты, сохранялись в семейной гробнице и выставлялись на похоронах. Римская идентичность сведена к обособленной групповой индивидуальности, держащейся прочерченной династией и историей линии. Клановость, трайбализм, и сегодня еще так сильно влияющие на итальянскую культуру, обусловили этику и структуру общества. Западные скульптурные образы пришли из Египта, но окончательную определенность им придал аполлонический Рим. Рим перечел западные индивидуальности, выгравировав на камне их имена.

В эллинистическую эпоху средиземноморского мира, в последние столетия до Рождества Христова, Рим унаследовал греческий стиль. Но римское сознание не было ни умозрительным, ни идеалистическим. Греческий храм — монолитный, сплошь мраморный. Римский храм — обычно облицованный мрамором кирпич. Экономия и практичность важнее абстрактной эстетики. Скульптуры с фронтона Парфенона превосходно выделаны и спереди, и сзади, проработаны даже незаметные снизу мельчайшие складки ткани. А заднюю часть римской статуи в нише могли оставить и необработанной. Египетский и греческий аполлонизм — метафизика взгляда, аристократический эстетизм, создающий духовный порядок очевидного и конкретного. За исключением таких эллинофилов, как Адриан, римляне не были эстетами. Рим убрал из греческой портретной скульптуры эротизм и мечтательную неопределенность. Например, огромная статуя Августа из Главных ворот — курор, приобретающий учтивость и обходительность. Закон и обычай — самодостаточные священные цели. Римская личина — общественная конструкция: она обладает строгостью, весом, плотностью. Греки — прогуливающиеся и беседующие перипатетики. Рассуждение подвижно и полно импровизаций. Но римляне декламировали и ораторствовали. Они занимали сцену и удерживали ее. Римская личина — прочная носовая часть античного государственного корабля. В самом деле ростра и *есть* нос корабля, выставленный напоказ на форуме трофеев, превращенный в трибуну оратора.

Римская личность равна греческому эпосу, хранилищу национальной истории. Группа имеет первостепенное значение. Герои легенд раннего Рима: Марк Курций, Муций Сцевола, Гораций Коклес, Луций Брут — учили жертвовать индивидом во имя государства. Римский легион, намного превосходящий греческую фалангу, — экстраполяция политической воли Рима: стойкость, решительность, победа. Рим начал с борьбы против своих италийских соседей, а закончил обращением в рабство всего известного тогда мира. Его рост — воинственное столкновение, идентичностей, торжественно отмечаемое пышным триумфом, — еще одна процессия, подражающая линейности истории. Римское искусство документально, тогда как греческое толковало современную историю как аллегорию. Гизела Рихтер отмечает: «Это не простое воспроизведение битв при Фермопилах или Саламине, Пелопонесской войны, великой чумы, сицилийской экспедиции... Как это непохоже на римлян,

египтян или ассирийцев, запечатлевающих победы над врагами на бесконечных фризах»²⁶. Римское искусство использовало факты, чтобы превозносить реальность; греческое искусство преображало реальность, уклоняясь от фактов. Равно прагматична и римская архитектура, отличающаяся замечательной инженерией: такие колоссальные общественные сооружения, как бани, акведуки, и широко раскинувшаяся сеть мощеных дорог настолько прочны, что их можно использовать и сегодня. Греческий аполлонизм — возвышенная проекция, разум, создающий великолепную материю. Но римский аполлонизм — игра власти, провозглашение национального величия. Жесткая римская личина в конечном счете производна от самовозведения к фараонам, от идеи прямого престолонаследия Древнему Царству. Государство и личность — высеченные по аполлонической границе монументы.

Что касается соперника Аполлона, то римский Бахус не ровня Дионису. Просто грубый бог вина, пьянчуга и весельчак. Дионис был так могуществен в Греции в силу господства аполлонического концептуализма. Непрестанная борьба Аполлона и Диониса породила богатство и разнообразие греческой культуры. Древний хтонизм итальянской религии делает Диониса ненужным Риму. Воспринимая престижный эллинизм оптом, римляне волей-неволей отождествляли своих богов с олимпийцами, и все несовершенство такого приравнивания очевидно на примере приблизительного соответствия Артемиды грубой Диане. *Мань*, обожествленные покойники, занимали хтоническую сферу потустороннего. Культ предков — это и страх перед предками. Римская монументальность — отчасти прославление, отчасти умилоствление. Во время паренталий в феврале усопшие родственники чествовались на протяжении недели. Во время лемурий в мае из родового дома изгонялись блуждающие призраки. Умершие навязывали живым осознание невыполненного долга.

По сей день родственники, проживающие в деревне моей матери возле Рима, каждое воскресенье посещают кладбище, чтобы положить цветы на могилы. Это своеобразный пикник. Я вспоминаю детское чувство дрожи и трепета при виде свечи, зажженной моей бабушкой перед фотографией ее умершей дочери Леноры, — маленького круглого желтого пламени, мерцающего в затененной комнате. Чувство таинственного и жуткого пропитывало итальянскую культуру на протяжении тысячелетий, поскольку языческий иератизм снова расцвел в като-

личестве с характерными для него раскрашенными статуями святых жертв, с замурованными в алтарях костями и челюстями святых и с выставленными на всеобщее обозрение в подсвеченных витринах мумифицированными трупами. Не так давно в одной неаполитанской часовне я насчитала 112 урн из золота и стекла, наполненных заплесневелыми костями святых и заставивших собой всю стену от пола до потолка. В другой церкви я обнаружила изображение публичного потрошения терпеливого святого, при котором его кишки методично наматывались на большую машину, похожую на тестомешалку. Прибитые гвоздями к церковным стенам и похожие на косяки рыб, висят пожертвования ищущими исцеления прихожанами сотни крошечных серебряных ушей, носов, сердец, грудей, ног, ступней и других частей тела. Старомодный итальянский католицизм, от которого теперь отрешиваются потомки иммигрантов из среднего класса, стремящиеся уподобиться англосаксам (WASP), полон хтонической поэзии язычества. Итальянское воображение мрачное и архаическое. Оно слышит голоса умерших, а страсти и муки тела отождествляет с дремлющими духами матери-земли. Сохранившийся фрагмент ритуала южно-итальянского мистериального культа: «Я скрыт под подолом царицы подземного мира». Я верю, что понимаю такое всеми фибрами своей атавистической души — языческий сплав стремления, вожделения, страха, боязни, экстаза, смирения и покоя. Вот оно — демонически возвышенное.

Если и есть в Риме диалектика аполлонического и дионисийского, то ее следует искать в напряженных отношениях индивидуального и группового. Такова тема первых четырех книг «Энеиды» Вергилия, символически окрашенных в багряный и золотой цвета. Чувственный красный — эмоция, секс, телесная жизнь здесь и сейчас. Имперский золотой — будущее Рима, жестокое и славное. Исполняющий свой долг Эней обязан ожесточиться и сдерживать себя. Он несет предков и потомков на своей спине. Аполлоническое золото берет верх над дионисийским багрянцем, вспыхивающим в погребальном костре Дидоны. Вергилий, как и Гомер, считает женщину препятствием для героического поиска. Эпический поход должен избавиться от женских оков и проволочек. Троянские женщины поджигают корабли, а Дидона превращает Энея в своего консорта.

В начале поэмы говорится о том, что половина сужденного Энею — найти себе верную жену Лавинию, чтобы влиться в систему итальянских кровных отношений. Но, в отличие от Пенелопы,

Лавиния по ходу поэмы все больше отдаляется. Как ни странно, образность поэмы отражает симпатии Вергилия врагам Рима — амазонкам. Основанный финикийской царицей Карфаген прививает Риму ближневосточное самодержавие и культ богинь. Женщина в мифе занимает господствующее положение. Венера, появляющаяся перед своим сыном Энеем в облики Дианы, говорит, что ее колчан охотницы и высокие пурпурные котурны — карфагенская мода. Эней осматривает фрески, изображающие Троянскую войну, в строящемся храме свирепой Юноны. Когда он подходит к фреске «Пентесилея неистовствует», в поэму вступает Дидона. Она — амазонка первой половины «Энеиды», а Камилла — второй. Эней подчиняется ее власти, и мужская воля попадает в безвыходное положение. Он строит ее город, а не свой.

Вооруженная Венера — урок Энею. Карфаген — это и принцип наслаждения, и тот Восток, из которого ему придется вырывать себя с корнем. Восток уступает Западу. Азия — Европе. Итальянские племена считают Энея женоподобным. Турн зовет его «полумужем»:

Дай полумужа сразить, фригийца, и сорванный панцирь
Мощной рукой изломать, и в пыли ему выпачкать пряди
Влажных от мирры кудрей, завитых горячим железом!

Поклонник Дидоны Ярб говорит о нем:

Этот новый Парис с полумужеской свитой,
Митрой фригийской прикрыв умашенные кудри, владеет
Тем, что похитил у нас!²⁷

Эней должен восстановить свою мужественность, чтобы создать простоту и серьезность римской личности. Камилла, воительница вольсков, по-видимому вымышленная Вергилием, — еще одна вспышка женской ярости, которую нужно подавить, чтобы родился Рим. Знаменательна привязанность «Энеиды» к очаровательным андрогинам, к Дидоне и Камилле, затмевающим бледную Лавинию. Поэма следует за своим героем сквозь борьбу сексуальных личин. Проигрывая пристойной женственности, девиантное поведение женщин приковывает к себе внимание поэта. Близнецы-воительницы побеждают и потерпев поражение.

Вергилий творит в период перехода от республики к империи. Меньше чем за столетие выросли и размеры и амбиции

Рима. Новые космополитические сексуальные личины рвали с традицией. Аполлоническую цельность и ограниченность сменил неуправляемый, а в итоге — декадентский дионисийский плюрализм. Даруя вселенское гражданство, Рим принес в мир цивилизацию, но разрушил свои основания. Восемь веков отделяют Вергилия от Гомера. Возобновленный Вергилием жанр эпоса уже не подчиняется поэтическим требованиям. Эпический сюжет, мужская траектория истории — слабейшее место «Энеиды». Великие риторические ритмы Гомера утрачены. «Илиада» и «Одиссея» — представление на целый день, они излагались публике непосредственно профессиональным бардом, обладавшим энергией атлета. А «Энеида» — кабинетная драма. Вергилий — меланхолик, затворник, возможно, гомосексуалист. Его прозвище Парфений — «девственный мужчина» — основано на игре слов Вергилий — *virgo** и упоминании Парфенопеи, поэтического названия Неаполя, близ которого располагалась его вилла.

В отличие от Гомера, Вергилий знаком с аристократической изысканностью городской жизни, с лихорадочной суетностью придворной среды. Этот опыт, несомненно, повлиял на «Энеиду». Ее сексуальные личины подверглись тому же преображению, что и эпические достоинства. Герои Гомера обмениваются железными котлами и треножниками, весьма ценными в бронзовом веке функциональными вещами. Дары Вергилия — предметы искусства, золотые, серебряные, украшенные драгоценными камнями. Так рождается сознание посетителя александрийского музея. Беспристрастие и тонкий вкус Вергилия, наносящие ущерб мужской энергичности эпоса, усиливают эротическую ауру персонажей и вещей. Отношениям поэта со своей поэмой присуща сложная и запутанная психология, которая вовсе отсутствует у Гомера. Вергилий увлечен Дидоной. Одержимость, страдание и страстная любовь-ненависть Дидоны — грандиознейший литературный эпизод после «Медее» Еврипида. Идентификация Вергилия с Дидоной столь же очевидна, как идентификация Флобера с мадам Бовари или Толстого с Анной Карениной. Во всех трех случаях самоубийство обладающей мужской волей героини, возможно, ритуал изгнания бесов, объективирующий духовную транссексуальность мужчины-художника и полагающий ей предел. Падая на меч Энея, Дидона восклицает: «Sic, sic iuvat ire sub umbras» («В царство подземное

* Дева (лат.). — Ред.

я нисхожу величавою тенью»). Певучая латынь волнующе, гипнотически аутоэротична, как мед, как темное вино. Непонятый язык, бьющийся в наших устах, так же воспроизводит фаллическое проникновение, как и фетишистский меч.

Мало что еще в «Энеиде» поднимается до великолепия карфагенских книг. Поэт, вероятно, знал об этом, так как распорядился, чтобы незаконченная поэма была сожжена после его смерти — как приносящая себя в жертву Дидона. Вергилий — декадентский поэт, виртуоз разрушения. Его падение Трои — кинематографический апокалипсис: пламя окрашивает ночное небо, под которым в это время бушует водоворот насилия и осквернения. Его метафоры — волны, судороги, блеск, сверкание. Из всех переводов таинственный демонизм «Энеиды» улавливает только прозаическое переложение У. Ф. Джексона Найта. В этой поэме римская ритуальность подпадает под власть иррациональных сил, так долго бывших под контролем. Поклонник Августа, Вергилий показывает, какова цена политической судьбы — совсем недавнее самоубийство другой восточной царицы, Клеопатры, прообраза Дидоны. Эпический сюжет «Энеиды» лишен сдержанности, мужской схемы обуздания транссексуальных грез. Отношение Вергилия к своей поэме — извращенное. Во времена исторического кризиса сексуальных личин он обращается к эпосу, чтобы сдержать и этот кризис и самого себя. Спенсер воспроизводит эту охранительную, но чреватую конфликтами стратегию в «Королеве фей». Личины сексуальности паразитируют на сюжете «Энеиды», тот же феномен я обнаруживаю в «Кристабель» Кольриджа и называю его «психоиконичностью».

Римская республика превратила личину, деревянную маску греческого театра в юридическое лицо, обведенное четким аполлоническим контуром. Изобретательный на удовольствия и жестокости римский декаданс стал сопротивлением суровости республиканской личности и сатирическим комментарием к ней, опошлением культа предков. Республика относится к империи как высокая классика к эллинизму, как единство к множественности. Благоговение римской религии перед хтоническим обернулось дионисийской оргией, только теперь лишенной связи с порождающей природой. Менадизм — неримское явление. В римском культе отсутствовала азиатская дикость со свойственной ей жреческой иерархией в египетском, а не греческом духе. Но даже в почитании полной предзнаменований

природы присутствовала программа, формула, этикет. Римский жрец — трезвый истолкователь. Он не впадал в транс, как дельфийский оракул.

Настоящая греческая оргия вела к мистической утрате «я». Но в оргии императорского Рима сохранялась личина. Во время дионисийского кутежа римский декадент сохранял свой наблюдательный аполлонический взгляд. Это был скорее тонкий александрийский вкус, применяемый теперь в отношении модного облика. Глаз плюс оргия равно декаданс. Непристойность, бесстыдство, сладострастие — эти любопытные гиперсостояния происходят от совмещения разума с эротическим действием. Запад первым вступил на эту выжженную, багровую территорию. Без сильной личности западного типа серьезный декаданс невозможен. Грех — это своего рода кино, как нечто созерцаемое на расстоянии. Римляне, усвоившие греческие идеи прагматически, эротику и ту превратили в технологию. Греческому театру наследовал не римский театр, а римский секс. Римскому декадансу не было равных по размаху, потому что другие страны и эпохи не имели такого огромного множества классических форм, достойных осквернения. Рим извлек из дионисийского тела демоническую музыку ненасытности и вождения. Отсутствующий в римском культе менадизм был заменен, стал имперским экстазом, механизированной ненасытностью.

Сексуальные личины римской литературы находятся в возбужденном безостановочном движении. Греческий аристократический атлетизм расщепляется в Риме на две формы: вульгарные гладиаторские бои головорезов и рабов и сексуальный авантюризм праздного класса, аналогичный сегодняшнему прожиганию жизни. В конце республиканского периода Катулл запечатлел вошедший в моду изысканных кругов Рима промискуитет. Патрицианки слоняются по тупикам и перекресткам, предлагая себя прохожим. К полуодетым мужчинам пристают их матери и сестры. Женоподобные мужчины — кротки, как кролики, и «вялы, как старческий пенис». Содомит возбужден изнуренными чреслами и «губами, подобными розам», что «кажутся нынче белей зимних чистейших снегов», поскольку рот обмазан тестеобразными трофеями последней ночи. Прогуливающийся поэт видит совокупляющихся мальчика и девочку, нападает на мальчика сзади, пронзая его и помогая ему выполнить задачу. Справедливо замечено, что публичный секс — декадентский. О, счастливые времена язычества, возня на зеленых

лужайках: до сих пор встречается это сентиментальное представление, у не успевшего возмужать Китса например. Оно абсолютно ложно. Катулл, как и Бодлер, смакует образы грязи и непристойности. Его моральные принципы — принципы республиканского Рима, но он играючи оскверняет их вырождением и болезнью. Его поэзия — факел, освещающий спуск в мрачную преисподнюю разложения и гибели римских личин. Мужчины и женщины внезапно освободились, но свобода — поток избыточной энергии, порочный круг вожделения, поиска, пресыщения, истощения, скуки. Все моральные кодексы запретительные, относительны и созданы человеком. И все же они приносят величайшую пользу цивилизации. Они *суть* цивилизация. Без них мы попали бы под власть хаотического варварства секса, началась бы тирания природы, превратившая бы день в ночь, а любовь — в одержимость и похоть.

Поклонник Сапфо, Катулл заменяет ее эмоциональную раздвоенность садомазохизмом. Ее озноб и жар становятся его «*odi et amo*», «ненавижу — и люблю». Ее возлюбленные девушки, свежие, как цветы апельсина, становятся его циничной Лесбией, которая прелюбодействует и господствует, вампирически «лущит потомков Рима». Урбанизированная роковая женщина надевает примитивную маску матери-природы. Лесбия, знатная Клодия, знакомит Рим с той развращенной сексуальной личиной, которая, в соответствии с горьким пророчеством Ветхого Завета о тысячелетнем царстве Вавилона, стала общепринятой. Женская восприимчивость превращается в выгребную яму пороков, вагина — в скопище заразы, поражающей и в конце концов уничтожающей римскую аристократию.

Катулл — картограф сексуальных личин. Его элегия об умирающем боге Аттисе (№ 63) — выдающаяся импровизация на тему гендера. Кастрирующий сам себя ради Кибелы, Аттис вступает в сумеречную зону сексуальности. Грамматически поэма представляет его женщиной. «Ныне дева, был я мужем, был юнцом и мальчиком был»: в этой литании затравленной памяти Аттис — всё и ничто — проплывает сквозь шамански расширенное настоящее время гендера. Как императорский Рим, «она» брошена в иступленное свободное падение личин. Отрешение от сексуальных условностей приносит меланхолию, не радость. «Она» художественно отделена от повседневной жизни, но чувствует себя «бесплодной». Аттис —

* Пер. С. В. Шервинского цит. по: Катулл. Книга стихотворений. М., 1986.

сам поэт, входящий через гендер в странный, новый, маниакальный мир.

Первый психоаналитик секса Овидий на сорок лет моложе. Его шедевр удачно назван «Метаморфозами»: Рим изменяется, и Овидий заимствует греческие и римские легенды для чудесных превращений: человека и бога в животное и растение, мужчины — в женщину и наоборот. Идентичность неустойчива. Природа подвержена дионисийским чарам, аполлонические контуры не спасают. Мир становится материализованной душой, обуянной безнравственными прихотями сексуального желания. Энциклопедическая скрупулезность Овидия в отношении эротического извращения повторится вновь лишь в непосредственно вдохновленной его творчеством «Королеве фей» Спенсера. Его преемники — де Сад, Бальзак, Пруст, Крафт-Эбинг и Фрейд.

«Метаморфозы» — настольная книга сексуальной проблематики. В ней девочка Ифида, воспитанная как мальчик и влюбившаяся в другую девочку, избавляется от страданий превращением в мужчину. А вот Кеней, некогда девочка Кенида, отвергшая брак и изнасилованная Нептуном. В порядке компенсации она превращена в мужчину, неуязвимого ни для боевых ран, ни для сексуальных оскорблений. Согласно схолиастам — комментаторам Гомера, Кеней выставил свое копье как фаллический тотем на базарной площади, молился ему, и приносил жертвы, и приказывал людям поклоняться ему как богу, прогневив тем Зевса. В поэме Вергилия Эней в преисподней видит Кенея женщиной — и это видоизменение его тени свидетельствует о его женственности. Запутанные отношения насилия и фетишизма у Овидия — теория, а не пикантность. Его тема — наша «двойственная природа». Этот термин он использует для описания кентавров, душащих неуязвимого Кенея после ужасной оргии менадического всепоглощения. Подобно Фрейду, Овидий конструирует гипотетические модели нарциссизма и воли-к-власти. Его точка зрения — точка зрения поэта, живущего на рубеже эпох. Постоянно изменяющиеся сексуальные личины позволяют ему иметь холодный аполлонический взгляд на неупорядоченное дионисийское движение.

В своих малых работах Овидий смягчает ожесточение описанной Катуллом войны полов и сводит ее к салонной политике. В «Искусстве любви» он говорит, что соблазнитель должен быть хитрым и изменчивым, как Протей. Таков римский Дионис, преображающая греческая природа, сведенная к эротическому

авантюризму. Смена пола — хитрая игра: мудрая прелюбодейка — советует Овидий — меняет пол в своих письмах, заменяя «он» на «она». Империя направила римскую мыслетворческую энергию в русло секса. Сексуальный словарь Марциала настолько детализирован, что его влияние чувствуется в современной медицинской терминологии. Латынь, точная, но ограниченная, становится невероятно педантичной, когда речь заходит о сексуальной активности. Латинист Фрэд Николс уверяет, что у Марциала есть глагол, впервые использованный в поэзии Катуллом и изображающий возбужденные движения ягодиц пассивного содомита. В действительности у этого глагола были две формы: одна употреблялась для изображения мужских, а другая — женских ягодиц.

В классических Афинах, прославляющих мужской атлетизм, не было очевидных сексуальных садомазохистов или уличных транвеститов. Римская империя, напротив, если верить сатирикам, наводнена эпиценами. Овидий предостерегает женщин от элегантных мужчин с прическами, «лоснящимися от жидкого нарда», — возможно, они собираются украсть ваше платье! «Что делать женщине, если кожа ее любовника глаже ее собственной и у него больше мальчиков-любовников, чем у нее?»²⁸ Авсоний говорит содомиту с безволосыми ягодицами и анусом: «Ты сзади женщина, спереди мужчина». Мальчики, подобные девочкам, и длинноволосые мужчины-проститутки возникают в произведениях Горация, Петрония и Марциала. Гай Юлий Федр возлагает вину за появление гомосексуалистов обоих полов на пьяного Прометея, который, создавая человеческие тела, перепутал гениталии. Редкая в греческой литературе лесбийская любовь расцветает пышным цветом в Риме. Марциал и Гораций описывают невымысленных лесбиянок: Бальбу, Филению и Фолию из Армина с ее «маскулинной либидозностью». Есть косвенные намеки на лесбийский характер чисто женского обряда Благой богини, оскверненного проникшим на него в женском платье Публием Клодием. Участник спора у Лукиана осуждает лесбийские акты как «андрогинные страсти» и называет дилдо «позорными инструментами сладострастия, безобразной имитацией бесплодного союза»²⁹. Сексуальная дезориентация Рима — великий театр, но она привела язычество к гибели.

Погоня за удовольствием уместна на частных празднествах, а не в сердце державы. И сегодня игривость и непосредственность могут нравиться в друге, любовнике или звезде, но тем, кто притязает на профессиональный или политический авто-

ритет, нужны другие качества. Чем более размеренна, лишена воображения и скучна будничная жизнь президентов, хирургов и авиапилотов, тем лучше для нас, и мы им за это премного благодарны. Иерархическое служение и должно быть аскетичным и сосредоточенным. Оно не выигрывает от свойственных людям искусства кризисов идентичности. Рим отличала гениальная способность к упорядоченности. Административная структура Рима воспринята католической церковью, превратившей эзотерическую палестинскую секту в мировую религию. Бюрократия императорского Рима, обеспечивающая республиканский законодательный буквализм, была совершенной машиной, ниспровергающей другие нации грубой силой. Прошло два тысячелетия, но мы все еще ощущаем последствия разрушения Иудеи и рассеяния беспокойных евреев, отказавшихся сделаться римлянами. Из голливудских фильмов мы знаем, что эта машина звучала неумолимым громом походных барабанов, под который Рим шествовал через мир и через историю. Но когда хозяева этой машины погрязли в праздности и легкомыслии, моральная сила Рима сошла на нет.

Римские историки передают нам захватывающие дух подробности. Сообщается о содомии императоров Тиберия, Нерона, Гальбы, Отона, Коммода, Траяна и Элагабала. Ходили слухи о бисексуальности самого Юлия Цезаря. Адриан влюбился в прекрасного Антиноя, обожествил его после смерти и повсюду установил его изображения. Калигула любил нелепые одеяния и женские платья. Свою жену Цезонию он одевал в доспехи и выставлял перед войсками. Он любил перевоплощения, появляясь в парике и в костюме певца, танцора, возничего, гладиатора, девственной охотницы, жены. Он принимал вид всех мужских и женских божеств. В обличье Юпитера он соблазнил много женщин, включая своих сестер. Дион Кассий едко замечает: «Он стремился показать, что лучше быть чем угодно, лишь бы не человеком и не императором»³⁰.

Нерон избрал роли барда, атлета и возничего. Чтобы наблюдать за пожаром Рима, он оделся трагическим актером. На сцене он играл героев и героинь, богов и богинь. Он притворялся беглым рабом, слепцом, сумасшедшим, беременной и рожаящей женщиной. Он носил маску своей жены Пoppеи Сабины, умершей, говорят, оттого, что он пнул ее, беременную, в живот. Нерон был искусным постановщиком сексуального спектакля. Он построил публичные дома у реки и водворил туда патрицианок, наказав им зазывать его, стоя в дверях. Привязывая

жертвы — молодых мужчин и женщин — к столбам, он облачался в шкуры животных и, выпрыгивая из логова, вырывал у них гениталии. Нерон организовал две гомосексуальные пародии на свадьбу. Он кастрировал мальчика Спора, похожего на покойную Поппею, одел его в женское платье и взял его в жены в присутствии всего двора, обращаясь с ним и впоследствии как с женой и императрицей. Во втором браке с мужчиной, с юношей, которого Тацит называет Пифагор, а Светоний — Дорифор, сексуальные роли переменились, невестой был император. «Он вышел замуж, — пишет Светоний, — крича и вопя, как насилюемая девушка»³¹.

Превращая свою сексуальную жизнь в эдипову драму, Коммод назвал наложницу именем своей матери. Он появлялся в облачении Меркурия и Геркулеса-трансвестита. Его прозвали Амазонием за то, что он переодел свою наложницу Марцию в амазонку и хотел сам выступать на сцене в роли амазонки. Элагабал, двоюродный брат Каракаллы, привнес в жизнь императорского Рима причудливые сексуальные обычаи Малой Азии. Он скандализировал армию своими шелками, драгоценностями и танцами. Его короткое царствование легкомысленно кружилось в постановках, зрелищах и застольных играх. Лампридий говорит: «Он наряжался кондитером, парфюмером, поваром, лавочником или сводником и даже постоянно занимался всеми этими делами в своем собственном жилище»³². Царственная легкость исполнения плебейских ролей Элагабалом — социальная мобильность наоборот. Вслед за Нероном, он практиковал то, что Дэвид Ризмен, обсуждая увлечение джинсами в наше время, назвал «классовым трансвестизмом»³³.

Страстью всей жизни Элагабала было стремление стать женщиной. Надевая парик, он предлагал себя в самых настоящих борделях Рима. Дион Кассий сообщает:

Он снимал комнату во дворце и там предавался своим непристойностям, вечно стоя голым в дверях комнаты, как это делают проститутки, потрясая занавесом, висящим на золотых кольцах, и сладким и трогательным голосом завлекая прохожих. Конечно, это были специально обученные играть свою роль люди... Обычно он брал деньги со своих клиентов и гордился прибылью; бывало, спорил со своими коллегами по этому постыдному занятию, заявляя, что у него было больше любовников, чем у них, и что он заработал больше денег, чем они.

Изображая прелюбодейку, застигнутую и избитую своим мужем, император хранил, как воспоминания, синяки под глазами. Он звал во дворец мужчину, известного своими огромными гениталиями и приветствовал его в «восхитительно женственной позе», приговаривая: «Не зови меня господином, потому что я госпожа». Он играл роль Великой матери на колеснице, запряженной львами, и публично позировал в обличье «Венеры Целомудренной», наклоняясь к коленям и предлагая свой зад партнеру-мужчине. В конечном счете трансвестивные фантазии Элагабала привели его к желанию сменить пол. Пришлось отговаривать его от самооскопления, он неохотно, как компромисс, принял обрезание. Дион говорит: «Он просил докторов ухитриться сделать женскую вагину в его теле посредством разреза, предлагая им за это большие деньги»³⁴. Совсем недавно осуществившая эту операцию наука слишком медлительна в сравнении с сексуальным воображением.

Абсолютная власть приоткрывает дверь в мечту. Римские императоры создали живой театр своего бурного мира. Здесь уничтожалось расстояние между желанием и его осуществлением; фантазия тотчас претворялась в реальность. Римская имперская маска: фарс, пытка, грубые шутки. Императоры превратили сексуальные личины в художественный материал, пластичный, как глина. Живьем сжигая христиан на ночном пиру, Нерон играл с реальностью. Римские копии греческих статуй несколько скучноваты и грубоваты. То же самое относится и к сексуальной буквализации греческой драмы. Стремясь раздражать, мучить или возбуждать, императоры изгнали из театра поэзию и философию. Вомитории римских вилл — корыта для выблевывания поглощенных первых шести блюд, обеспечивающего переход к следующим блюдам. Вомитории — также название выходов с римских амфитеатров, извергающих толпы зрителей. Наследник широко распространившейся эллинистической культуры, императорский Рим страдал от чрезмерного изобилия, а это — признак декаданса. Слишком много рассудка, слишком много тела, слишком много людей, слишком много фактов. Сознание правителя — извращенное зеркало века. В отсутствие настоящего кино Нерон создал свое собственное кино. В Афинах прекрасный мальчик был идеализированным *objet de culte*. В Риме индивиды стали сценическими конструкциями, манекенами, декорациями. Жизнеописания императоров-вырожденцев демонстрируют всю несостоятельность современного мифа о личной свободе. На самом деле люди делились

на свободных и тех, кого этой свободой давили. Сексуальное освобождение, обманчивый мираж нашего века, завершается апатией и бездействием. Век императора — андрогинность-в-действии. Но счастливее ли император своих республиканских предков с их строгими половыми ролями? Вытеснение дает смысл и цель.

Чем нравственнее император, тем менее он склонен к театру. Дион говорит о жене императора Траяна: «Когда Плотина, его жена, впервые вступила во дворец, она обернулась так, чтобы стать лицом к лестнице и народу, и сказала: „Я вхожу сюда такой, какой хочу быть, когда уйду отсюда“». И на протяжении всего правления она вела себя так, что ее невозможно порицать»³⁵. С прямоотой первых римлян Плотина отвергает случайные метаморфозы личности. У нравственного человека — одна личина, предопределенная великой цепью бытия. Платон отвергает мифы о богах, изменяющих форму: «Но то, что находится в наилучшем состоянии, менее всего изменяется и сдвигается под действием другого... Всякий бог, будучи в высшей степени прекрасным и превосходным — насколько лишь это возможно, — пребывает попросту всегда в своей собственной форме»³⁶. Добродетель и божественность — единые, однородные, аполлонические. Поэтому императрица Плотина сопротивляется мирской практике самоделения. Множественность личины — анархия. Гермес — вор. Поэтому неоклассический XVIII век, в отличие от Возрождения, андрогина: Поуп высмеивает эпицена лорда Гарви, отвергает презревшего великий закон природы, сравнивая его с мальчиком Спором, бывшем на содержании у педераста Нерона. Спор отказался ограничивать себя одной социальной либо сексуальной ролью, нарушая границы между мужским и женским, млекопитающим и рептилией, даже между органикой и неорганикой³⁷. По мнению Поупа, человек знает свое место и свое лицо. Нет никаких масок.

Театрализованное перевоплощение, искушение нашего времени, никоим образом не может быть согласовано с нравственностью. С античных времен профессиональный театр не одобряется моралистами. Самодержец, художник, актер: свобода маски волшебна, но неустойчива. Появление императора на сцене шокировало, так как актеры были деклассированной группой, исключенной из римского гражданства. Блаженный Августин осуждает «утонченное безумие сценических игр» и «душевную язву и заразу» — театр³⁸. Тертуллиан сетует на то, что театр аморален, что его часто посещают проститутки, порой они даже

забираются на сцену, чтобы предложить себя. Первые английские актрисы конца XVII века известны неразборчивостью связей. В 1969 году нью-йоркский светский календарь не публикует имени мужчины, вступающего в брак с кинозвездой. Пуритане, ухитрившиеся закрыть театры на восемнадцать лет, приравнивали вымысел к обману. Они были правы. Искусство открывает путь ухода от морали. Актеры живут в мире иллюзий, они — пародийные шаманы, наполненные бытием. Ловкие производители настроения и жеста, они скользят по краю общепринятого. Актер и художник первыми улавливают исторические изменения. Они пишут сивилловы листы западных личин сексуальности.

Римский декаданс стал последним столкновением аполлонических и дионисийских элементов языческой культуры. Устойчивость и мощь римской республики исходили из синтеза аполлонического культа государства с архаическими и хтоническими ритуалами. Главные раннеримские боги были мужчинами, а богини плодородия были им подчинены. Хотя отправление культа Великой матери было введено в 204 году до н. э. и всегда оставляло выбор аристократам, ее популярность в период империи стала значительным отступлением от первоначал Рима. Она приходит из Восточного Средиземноморья, из стран не столь благодатной и куда более самовластной природы. Каково значение этого поворота к женскому божеству: культурный прогресс или отступление? Тогда и теперь принятие культа Великой матери в урбанистическую эпоху — симптом декаданса. Римляне эпохи империи уже не жили в природных циклах и в соответствии с природными циклами. Великая мать меняет свою порождающую жизненную силу на садомазохистскую личину сексуальности. Она — абсолютная госпожа. В позднем Риме отношение к истории было пассивным. Декаданс — соприкосновение примитивизма и утонченности, возвращение истории к своему началу. Римская Великая мать с ее многочисленными именами и символами обременена прошлым. Ее беременность — хранилище, еще один Александрийский музей.

Великая мать стала средоточием новых страхов и духовных исканий, удовлетворенных лишь по упрочении христианства. Отцы церкви признали в Великой матери врага Христа. Блаженный Августин, писавший в поворотный для западной культуры момент (ок. 415 года н. э.), называет обряды Кибелы «гнуснейшими», «святотатственными», «нечестивыми», а ее посвященных — «забывшими о всякой стыдливости мужчинами

и женщинами, женоподобными людьми»: «Что после этого назовем святотатством, если это — священнослужение, или что будет осквернением, если это — омовение?.. Великая мать победила всех сыновей-богов величием не божественности, а преступления». Кибела — «чудовище», навязывающее «безобразие, соединенное с жестокостью» своим оскопленным жрецам. Даже Юпитер так не грешил: «Среди любовных связей с женщинами он опозорил небо связью с одним лишь Ганимедом; а эта столькими женоподобными людьми, публично признанными, и землю осквернила, и оскорбила небо»³⁹. Подобно самому Риму, Великая мать — блудница вавилонская.

Христианство и не могло терпимо отнестись к языческому соединению секса, жестокости и божественности. Оно оттеснило хтоническую природу в преисподнюю, кишашую средневековыми ведьмами. Даймонизм стал демонизмом, заговором против Бога. Качества палестинского мученика, подчеркивающие его кротость, — любовь, нежность, милосердие, — стали новыми добродетелями. Языческое поклонение силе превратило политику в кровавую баню. Поздний Рим впадал то в истощение, то в зверство. Бичевание и оскпление в материнских культах — жертвенные символы человеческой зависимости от природы. Но в империи побои стали извращением, а кастраты — профессионалами. Масса скопцов в париках, гриме и ярких женских одеждах странствовала по городам и большим дорогам, била в цимбалы и просила милостыню. Апулей описывает таких «возликовавших нестройным хором ломающихся, хриплых, пискливых голосов»⁴⁰. Статус евнухов в империи высок. Церковные лидеры презирали их. Христианская строгость по отношению к сексуальным ролям ведет исчисление от этой поры крайних, вычурных личин. Оскопленные приверженцы Великой матери, превращающие ритуальную оргию в бульварный маскарад, навсегда испортили репутацию женоподобным или гомосексуальным мужчинам. Когда женщина занимает место в христианском пантеоне, она становится кроткой Девой, лишенной даже намека на животность. Изгнанная Августином Великая мать исчезает более чем на тысячелетие. Но она возвращается во всем блеске славы в искусстве романтизма, на волне интереса ко всему архетипическому.

Хотя христианство разрушило внешние формы язычества, оно так и не прервало языческой преемственности личин сексуальности, скрытой в языке, идеях и образах. Христианство унаследовало от иудаизма подозрительность к идолотворчеству,

но в период распространения пришло к использованию изображений в качестве дидактического инструмента. Ранние христиане происходили из неграмотного низшего класса. Христианская изобразительность — первые рудиментарные каракули, новое пещерное искусство римских катакомб; позднее они воспарили под византийские своды, восприняли греческую каноническую позу и твердо очерченный аполлонический стиль. Христианские святые — возрожденные языческие личины. Мартин Лютер верно диагностировал утрату итальянской церковью первоначального христианства. Романизм в католицизме — роскошное и последовательное язычество, начавшее широко распространяться с периода Возрождения и Контрреформации.

Язычество — живописность плюс воля-к-власти. Обрядность, грандиозность, гиперболизм, сенсационность. Любый театр — языческая эффектность, бесстыдная пышность личин сексуальности. Борьба иудаизма за незримость божества так и не достигла своей цели. Ускользая от контроля нравственности, образы создают выдающуюся традицию западного искусства. Идолопоклонство — фашизм взгляда. Западный взгляд будет насыщаться — в согласии ли с совестью или против нее. Образы — архаическая проекция, более ранняя, чем речь и мораль. Греко-римская личность — сама визуальный образ, определенный и конкретный. Сексуальная и психологическая недостаточность иудео-христианства в наше время не вызывает сомнений. Поп-культура — новый Вавилон, привлекающий сегодня многих художников и интеллектуалов. Это наш имперский сексуальный театр, верховное святилище западного взгляда. Мы живем в век идолов. Языческое прошлое, никогда не умиравшее, по-прежнему сияет в мистических иерархиях современных звезд.

- 1 Coleridge S.-T. Lectures and Notes on Shakespeare / Ed.: Ashe T. L., 1908. P. 194; *Idem*. Miscellanies / Ed.: Ashe T. L., 1892. P. 93.
- 2 Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 183, 83, 259, 176. [Пер. цит. по: Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. Т. 1. С. 249, 145, 344, 253.]
- 3 Murray G. Five Stages of Greek Religion. P. 154.
- 4 Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 83. [Пер. цит. по: Шпенглер О. Закат Европы. С. 145.]
- 5 Harrison J. Prolegomena... P. 224.
- 6 Homer. Iliad. P. 383 ff. [Гомер. Илиада. С. 340.]

- 7 *Euripides. Ten Plays* / Trl.: Hades M., McLean J. N. Y., 1960. P. 57—58. [Пер. цит. по: *Еврипид. Трагедии. Т. 1. М., 1980. С. 11—12.*]
- 8 *Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 259.* [Пер. цит. по: *Шпенглер О. Закат Европы. С. 344.*]
- 9 *Barbu Z. Problems of Historical Psychology. N. Y., 1960. P. 30n.*
- 10 *Van den Berg J. H. The Changing Nature of Man* / Trl.: Croes H. F. N. Y., 1961. P. 71—72.
- 11 *Eglinton J. Z. Greek Love. L., 1971. P. 147, 255.* Джон Эддингтон Саймондс говорит: «В расцвете юности элементы женственной грации... соединены с мужественностью, создавая совершенство, отсутствующее в зрелом и взрослом превосходном состоянии того и другого пола» (Symonds J. E. *A Problem of Greek Ethics. L., 1901. P. 68—69.*).
- 12 *Freud S. Three Contributions to the Theory of Sex* / Trl.: Brill A. A. N. Y., 1962. P. 10. [Пер. цит. по: *Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989. С. 129.*]
- 13 *Campbell J. The Masks of God. Occidental Mythology. N. Y., 1964. P. 228—229; Zimmer H. The Art of Indian Asia, 1955. Vol. 1. P. 131.*
- 14 *Robertson A. // The Gramophone. 1968. March. P. 495.*
- 15 *Plato. Phaedrus* / Trl.: Helmbold W. C., Rabinowitz W. G. N. Y., 1956. P. 34. [Пер. А. Н. Егунова цит. по: *Платон. Собр. соч. Т. 2. М., 1993. С. 160.*]
- 16 *Farnell L. Cults... Vol. 4. P. 351—352.*
- 17 *Clark K. The Nude. P. 74.*
- 18 *Carpenter R. Greek Sculpture. Chicago, 1960. P. 174.*
- 19 *Hauser A. The Social History of Art. Vol. 1. P. 92.*
- 20 *Harrison J. Themis. P. 495.*
- 21 *Clark K. The Nude. P. 126.*
- 22 *Delcourt M. Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity* / Trl.: Nicholson J. L., 1961. P. 24, 27.
- 23 *Paracelsus. Hermetic and Aichemical Writings* / Ed.: White A. E. New Hyde Park, N. Y., 1967. Vol. 1. P. 173.
- 24 *Diodorus Siculus* / Trl.: Walton F. R. L., 1957. Vol. 11. P. 447—453; См. также: Vol. 2. P. 361.
- 25 *Lucian. Amores. Athens, 1895. P. 190.*
- 26 *Richter G. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. N. Haven, 1930. P. 33.*
- 27 *Vergil. Aeneid* / Trl.: Knight W. F. J. Baltimore, 1956. P. 312, 103—104. [Пер. цит. по: *Вергилий. Энеида. М., 1971. С. 349, 185.*]
- 28 *Ovid. The Art of Love and other Poems* / Trl.: Mozley J. H. Cambridge, 1962. P. 433.
- 29 «'ανδρογύνους ἑρωτάς». (*Amores. 28*). *Lucian. P. 190.*
- 30 *Dio's Roman History* / Trl.: Cary E. L., 1927. Vol. 7. P. 347.

- 31 *Suetonius*. The Twelve Caesars / Trl.: Graves R. Harmondsworth, 1957. P. 224. [Пер. М. Л. Гаспарова цит. по: Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1990. С. 162.]
- 32 *Lampridius*. Scriptores Historiae Augustae / Trl.: Magie D. L., 1924. Vol. 2. P. 165.
- 33 *Reisman D.* Rev. of Bruno Bettelheim's *Symbolic Wounds* // *Psychiatry*. 1954. Vol. 17. P. 302.
- 34 *Dio*. Vol. 9. P. 463, 469, 471.
- 35 *Ibid*. Vol. 8. P. 369. Я изменяю перевод, с тем чтобы лучше передать значение греческого τοῖαύτη «такой».
- 36 *Plato*. The Republic / Trl.: Lee H. D. P. Harmondsworth, 1955. P. 119. [Пер. А. Н. Егунова цит. по: Платон. Государство // Платон. Собр. соч. Т. 3. М., 1994. С. 144—145.]
- 37 См. мою выпускную работу: *Paglia C.* Lord Harvey and Pope // *Eighteenth Century Studies*. Vol. 6. Spring 1973. P. 348—371. Комментарии к ней см. в аннотации: *Times Literary Supplement*. 1973. November, 2. *Pope A.* Epistle to Arbuthnot, 305—334.
- 38 *St. Augustine*. The City of the God / Trl.: Dods M. N. Y., 1950. P. 37, 53. [Пер. цит. по: Бл. Августин. Творения. Т. 3: О граде Божиим. СПб.; Киев, 1998. С. 49—50, 70.]
- 39 *Ibid*. P. 43, 232—233. Там же. С. 56—57, 309—310.
- 40 *Apuleius*. The Golden Ass / Trl.: Lindsay J. Bloomington, 1962. P. 180—181. [Пер. цит. по: Апулей. Метаморфозы. М., 1993. С. 241.]

Ренессансная форма

■ Итальянское искусство

Ренессанс — возрождение языческого образа и формы — принес бурный рост личин сексуальности. Академические исследования недавнего времени продолжали христианскую традицию, сглаживая острые углы Возрождения и придавая ему анахроничные моральные черты. Специалисты на свой лад переосмысливали гуманизм эпохи Возрождения, приписывая ему снисходительный и рассудительный характер. Однако ученики непорочного Рафаэля запросто могли замыслить уличное убийство художника-конкурента. Внезапное интеллектуальное и географическое распространение культуры положило начало трехсотлетнему психологическому буйству. Стиль Возрождения — зрелище и демонстрация, языческая похвальба. Возрождение освобождает ограниченный христианским Средневековьем западный взгляд. В этом взгляде секс аморально сливается с агрессией:

Великая цепь бытия, основной принцип западной культуры от классической Античности до Просвещения, представляет Вселенную в виде иерархии: минерал, растение, животное, человек, ангел, Бог. Возрождение было политически неустойчиво. Улисс Шекспира обосновывает политику великой цепью бытия: неуважение к власти подобно сошедшим с орбиты пла-

нетам, вызывающим землетрясение и бури («Троил и Крессида» I, 3). Причиной небывалой продуктивности литературы и искусства Возрождения стали напряженные отношения между сексуальными личинами и общественным порядком. Прославление красоты и необходимости порядка — реакция на близость беспорядка.

Средневековая великая цепь бытия пережила серьезнейшую травму: черная смерть 1348 года — бубонная чума — унесла почти 40 процентов населения Европы. Боккаччо описывает крушение закона и порядка, когда родители бросали детей, жены — мужей. Заболевшая знатная дама выхожена слугой-мужчиной: «Благородные дамы, заболев, не стеснялись прибегать к услугам мужчин, хотя бы и молодых, и не стыдились, если того требовало лечение, заголять при них, как при женщинах, любую часть тела... каковое обстоятельство, может статься, явилось причиной тому, что, выздоровев, они были уже менее целомудренны»¹. Черная смерть ослабила общественный контроль. На разных людей это повлияло совершенно противоположным образом, подтолкнув одних к невоздержанности, а других (например, флагеллантов) к религиозности.

Я упоминала о том, что афинская чума положила конец высокой классике. Черная смерть, наоборот, разрушила Средневековье и породила Возрождение. Как выражается Филипп Циглер: «Современный человек выплавлен в тигле черной смерти»². Неспособность христианства защитить добро разрушила авторитет Церкви и открыла дорогу Реформации. Я полагаю, что величие чумы и запустение, виновницей которого она стала, разрушили христианское табу на демонстрацию тела. Языческая нагота вновь возникает в эллинистической композиции пытки, резни и разрушения. Чума свела человека к телу, и тем самым ограничила личность чисто физическим или мирским аспектом. Я считаю началом искусства Возрождения потрясение от черной смерти. Выставленное напоказ безобразие и эксгибиционизм вывели тело за пределы морали и подготовили его новую идеализацию в живописи и скульптуре. Структурированный чумой «Декамерон» Боккаччо, первое творение литературы Возрождения, — это эпос разложения и обновления культуры.

В эпоху Возрождения, утверждает Якоб Буркхардт, произошло «пробуждение личности»³. Искусство Возрождения переполнено личностями — самонадеянными, соблазнительными, живыми. Италия восстанавливает языческую театральность западной идентичности. Помешательство на косметике, прическах, нарядах.

Публичный язык личин показался бы Средневековью суетным и сибаритским. Архитектура становится яркой. Белый мрамор флорентийского *Диото* (завершенного в период раннего Возрождения) призрачно играет красным и зеленым в лучах итальянского солнца. Эта многокрасочная вспышка — словно переход от Цезаря и Цицерона к Вергилию. Новая художественная палитра «Энеиды» — розовый, фиолетовый, пурпурный — говорит о безумном распространении имперских масок. То же самое происходит и в эпоху Возрождения, и в психоделические 60-е. Цвет и личины динамически соотнесены. К периоду позднего Возрождения архитектура растворилась в цвете или скрылась под орнаментом. Бернини для капеллы Корнаро использует мрамор двадцати цветов. Барокко Бернини, взрыв языческого секса и насилия, наконец-то позволило освобожденному взгляду окунуться в море чувственного возбуждения.

Ренессансная увлеченность личинами сексуальности отражена в «Книге придворного» (1528) Кастильоне, оказавшей огромное влияние на всю Европу. Эта книга — программа театрализации. Человеку с талантом, говорит Кастильоне, следует «активно искать случая показать товар лицом»⁴. Социальная жизнь — сцена, где каждый — драматург. Кастильоне установил высокие стандарты вкуса на одежду и манеры. Придворный — артефакт, вылепивший сам себя. К тому же он — андрогин: ему присущи «особенная приятность», «изящество» и «красота». Два главных качества придворного — *sprezzatura* и *disinvoltura* («сдержанность» и «раскованность») — превращают его в гермафродита. Придворные прячут или изживают мужскую активность естественной непринужденностью речей и движений. Женщина — в центре «Книги придворного» (диалог происходит в покоях герцогини Мантуанской, пока герцог спит, и последнее слово буквально остается за женщиной). Женщина Кастильоне безупречно феминна. Кастильоне противостоит обоеполой модели женственности в духе Петрарки, с ее гордым, убийственным холодом. Своей приятностью и изяществом придворный обязан контакту с женщиной. Тема мужского воспитания также занимает Кастильоне, как когда-то Платона, но теперь высокое символическое обоснование духовных ценностей стало женским делом. Все женщины в книге Кастильоне — Диотимы.

Придворный ищет личину сексуальности, совершенно уравновешивающую мужское и женское начало. Кастильоне предостерегает против женоподобия, излишней феминизации. Лицу придворного надлежало бы иметь в себе «нечто мужское»:

Я хотела бы, чтоб лицо нашего Придворного было не слишком нежным и женственным, как у иных, не только завивающих волосы и выщипывающих брови, но и прихорашивающихся всеми теми способами, которые выбирают самые распутные и легкомысленные женщины в мире; представляющих в походке, в позах и в каждом движении такую расслабленность и томность, что кажется, будто их конечности вот-вот отвалятся; и говорящих с такой вялостью, словно находятся при смерти; и чем дольше пребывают они в компании обычных мужчин, тем усерднее демонстрируют такие манеры. С такими, коль скоро природа не создала их женщинами, которыми они определено желают казаться или быть, следует обходиться не как с порядочными женщинами, но как с уличными девками и прогонять их не только от дворов больших господ, но и из общества благородных мужчин⁵.

Просто нападки на откровенную гомосексуальность? Кастильоне имеет в виду, что женоподобие отчасти вызвано общением с властью имущими. Оно проистекает из нравственного состояния двора и правителя.

Здесь мы подходим к самому отвратительному андрогину в истории человечества, совершенно незамеченному феминистскими защитниками андрогинности. Я называю его «придворным гермафродитом». Высокая культура Возрождения была сосредоточена вокруг дворов герцогов и королей, от коих художники и интеллектуалы зависели как от своих финансовых покровителей. Соперничающие в щегольстве правители превращали искусство в средство поддержания своего престижа. Власть всегда порождает низкопоклонство. Энид Уэлсфорд говорит: «Нечестивое восхваление князей, столь неприятно характеризующее литературу и пиршества эпохи Возрождения, было не просто риторической модой, но признаком превращения государства в самоцель»⁶. Князь, стоявший чуть ниже Бога, — воспроизводил великую цепь бытия в своей дворцовой иерархии. Лесть — мирская молитва, культ священного порядка. Но неискренний льстец — вымогатель и пройдоха, осквернитель языка. Отвращение Кастильоне к этому типу открывает уязвимую в моральном отношении сторону театральности Возрождения.

Повсюду, где богатство, власть и слава, — придворный гермафродит. Он — в правительствах, корпорациях, на университетских факультетах, в мире книг и искусства. Мы узнаем

профессионального подхалима в образе голливудского агента или подпевалы. Прославленный парикмахер, будучи наперсником, завсегда сатой салонов и блестящий наемный кавалер. Ава Гарднер сказала об одном вкрадчивом репортере отдела светской хроники: «То он у ваших ног, то у горла». Лесть и злоба ссылаются с одного и того же раздвоенного языка. В силу податливости и подобострастия подхалим становится андрогином. Обезображивание придворного Кастильоне: лепящий сам себя, он приобретает рабскую пластичность по прихоти правителя. Идентичность самоустраилась. Лестец выворачивается наружу, как перчатка для королевской руки. Описанные Кастильоне мужчины-«шлюхи» — гомосексуалисты или кажутся таковыми, поскольку низкопоклонство — политическая содомия. Мы называем лъстеца пройдохой, лизоблюдом, подлизой, говорим, что он прогибается, пресмыкается. Его позорное самоунижение недостойно мужчины, его зад — выше головы. Ллойд Джордж говорил, что лорд Дурби — «подушка, всегда хранящая отпечаток последнего сидевшего на ней». Подобно мильтоновскому «льстивому» Сатане, вкрадчивый лъстец ползает на брюхе, извиваясь и меняясь в соответствии с меняющимися обстоятельствами. Он — пародия на женственность — абсолютно подражателен, каждым словом и действием надоедливо копируя правителя. Возможно, этот феномен — извращение союза мужчин, социальное представление на тему господства и подчинения.

Шекспировского Ричарда II его лорды упрекают за то, что он принимает решения несамостоятельно: «Кишат лъстецы в зубцах твоей короны»^{*}. Лесть, отравляющая придворный мир «Гамлета», — одно из обстоятельств, вызывающих стойкое отвращение героя. Полоний и молодой придворный Озрик, как надоедливое эхо, соглашаются с любым бессмысленным утверждением раздраженного Гамлета. Придворный гермафродит лишен гендера, потому что у него нет настоящей индивидуальности или моральной опоры. Болезненное всего для Гамлета — предательство друзей детства, Розенкранца и Гильденстерна, превратившихся в шпионов короля. Гамлет называет Розенкранца «губкою, живущей соками царских милостей, наград и попущений»^{**}. Вильгельм Мейстер Гете отвергает предложение соединить Розенкранца и Гильденстерна в одного человека: «То, что собой представляют и делают эти двое, не может быть изо-

* Пер. М. Донского.

** Пер. Б. Пастернака.

бражено одним... на это потребовалась бы целая дюжина», так как «они и есть общество»⁷. Драматургическое удвоение Шекспиром Розенкранца и Гильденстерна — стерильное самоклонирование придворного гермафродита. Неразлучные и неразличимые, они пассивно плывут по течению. Честолюбивые тупицы Поупа ныряют в нечистоты Лондона: низкопоклонство — грязный побочный продукт ренессансного секуляризма. Джон Донн упоминает «придворных стайку попутаев» и «странных гермафродитов» («Эпиталама, сочиненная в Линкольнз-Инне»). В «Вольпоне» Бена Джонсона «паразит» Моска — лукавый придворный сикофант^{**} дворянина, которого окружают также евнух Кастроне и гермафродит Андрогино. Довольный услугами Моски Вольпоне восклицает: «Мой остроумный озорник, / Позволь обнять тебя. О, если бы я мог сейчас / Превратить тебя в Венеру!» (V, 1). Лесть есть *сексуальное подчинение*. Иерархия — концептуализированная эротика, вот почему, как заметил наш Генри Киссинджер, власть — сильнейшее возбуждающее средство. Придворная эстетика Возрождения все еще процветает в XVIII веке, когда Поуп обличает лорда Гарвея как циничного придворного гермафродита, а Мирабо называет Марию-Антуанетту «единственным мужчиной во дворце». Два придворных гермафродита в кино — нервный секретарь неопределенного пола Джеральд в фильме «Женщина года» с Кэтрин Хепберн и гнусный евнух Фотин, распорядитель двора фараона в «Клеопатре» с Элизабет Тейлор^{***}.

Яркая кульминация «Автобиографии» (1562) Бенвенуто Челлини драматизирует иерархии Возрождения. Художник — одна из великих личин сексуальности эпохи Возрождения, культурный герой и чудотворец. Ранее скульптора и художника, работавших руками, всегда ставили ниже поэта. Они повсеместно, за исключением Греции, считались такими же обыкновенными ремесленниками, как плотники и водопроводчики в наши дни. Бронзовый «Персей» Челлини выковывается с поистине вагнеровским неистовством западной воли. Художник обрушивается землей, воздухом, водой и огнем. Он громоздит дерево, кирпич, железо, медь; он роет яму; он протягивает канаты. Он

* Пер. Г. М. Кружкова. Цит. по: Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 114. Вторая цитата в этот перевод отсутствует.

** Сикофант — в Древней Греции профессиональный доносчик, клеветник. — Ред.

*** Фильм Дж. Стивенса «Женщина года» появился на экранах в 1942 году, знаменитая «Клеопатра» Дж. Манкевича — в 1963-м.

формует своего героя из глины и воска. Он напрягает сверхчеловеческие силы, пока его не сражает лихорадка. Челлини падает в постель в ритуальной *куваде*, в то время как «Персей» вот-вот увидит свет. Металл застывает, и его приходится оживлять. В конце концов кричащий, сыплющий проклятиями художник, преображенный творческими муками, преодолевает все препятствия и производит «Персея» на свет при громоподобном грохоте и «с превеликим сиянием огня». Челлини творил «чудеса», побеждая при помощи богоподобной смеси мужской и женской силы*.

И вот «Персей» — на заполненной народом площади Флоренции (рис. 18). При его открытии толпа издает «непомерный крик в похвалу». К нему прикреплены десятки сонетов, панегириков университетских эрудитов. Герцог часами сидит у окна дворца и слушает бурные приветствия статуе от горожан. Этот волнующий эпизод показывает, насколько велик потенциал коллективности в некоторые исключительные моменты истории. Возрождение создало социальное искусство, объединившее общественные классы в едином чувстве. Статуя на пьедестале, смешение знати, интеллектуалов, плебеев: вспоминается широкая аудитория шекспировского театра «Глобус». Невозможно вообразить произведение современного искусства, способное вызывать возгласы восторга социально разнородной толпы. С этим может сравниться только кино, например премьеры «Унесенных ветром» в Атланте. Челлини показывает, что в ренессансной форме присутствует национальное своеобразие: в Италии — *objet d'art*, в Англии — драма.

Неважно, лжет Челлини или преувеличивает. Его продиктованная писцу автобиография со своим иерархическим мировидением остается откровенно западной. Мало что на Востоке соответствует этой богоявленной театральности предмета искусства, этому сосредоточению страсти в единой точке, на вершине пирамиды восприятия. «Персей» — аполлонический идол агрессивного западного взгляда. Отчасти это — победоносное *Сверх-Я* Челлини, отчасти — гомоэротическое прославление прекрасного подростка, возрожденная Ренессансом греко-римская тема. Западная личность поставлена на пьедестал — во Флоренции так же, как и в Нюрнберге. Лени Рифеншталь сделала для Гитлера то же, что неоклассицист Давид сделал для Наполеона. Личность ритуализирована фашизмом запад-

* Цит. по: Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1987. С. 397—400.

ного взгляда. Божественной силой гения Челлини поднимает своего «Персея» на вершину, занятую невидимым богоподобным Герцогом. Агон и откровение: западная религия, искусство и политика используют одну и ту же драматургию формы, потому что все это — эманации холодного иерархического сознания.

«Персей» — ответ Челлини героическому мраморному «Давиду», созданному Микеланджело сорока годами ранее для той же самой площади. Обе статуи восходят к бронзовому «Давиду» Донателло, к первому прекрасному ню и первой со времен падения Рима стоящей скульптурной фигуре, чья поза исполнена подлинной непринужденности. Вдохновленная явно гомосексуальными чувствами, она показывает, как победитель Давид стоит над отрубленной головой Голиафа, попирая ее ногами (рис. 19). Истории Давида и Голиафа вместе с историей Юдифи и Олоферна суждено было стать политическим символом флорентийского сопротивления тирании. Давид Донателло удивительно молод, даже моложе «Критского мальчика». Контрапост «Давида» — томно эллинистичен. Рука на бедре и приподнятое колено создают впечатление сексуального домогательства. Посмотрев сбоку, поражаешься прелестным ягодицам, костлявым лопаткам и бесстыдно выпяченному мальчишескому животику. Извращенное и педерастическое соединение детской физиологии с языком женского тела. Микеланджело воспринял эту эротическую формулу для своих атлетических ню, где она приняла открыто садомазохистский характер.

По мнению Дженсона, «Давид» Донателло «странно андрогинен», это «*le beau garçon sans merci*», внимающий лишь своей собственной чувственной красоте». Возможно, здесь прослеживается связь с поэтическим собранием Беккаделли «Гермафродиты»⁸. У Давида длинные женские локоны, переплетенные лентами, и роскошная, вульгарная, помятая шляпа, своего рода дорожная шляпа Гермеса Психопомпа. Но у него нет плаща путешественника, только изысканно украшенные кожаные поножи. Порнографический прием: полуодетый эротичнее абсолютно голого. Как ускользающая мысль, оперение шлема Голиафа игриво взбирается по внутренней стороне бедра Давида, указывая на гениталии. Римские путти часто показывают гениталии или шаловливо мочатся, и этот мотив использован в фонтанах эпохи Возрождения. Донателло поэтизирует *ostentatio*

* Безжалостный красавец (фр.). — Ред.

*genitalium**, языческое выставление напоказ. Убеленная глава побежденного монстра — знакомая иконографическая деталь, но здесь она извергает обтекающий статую поток крови, подобный венку. Этот поток — собственное желание и гиганта, и художника. Давид, вонзивший массивный меч в середину, завладел взрослым пенисом, подобно тому, как похищал сердца. Льющаяся кровь, увенчанная перьями — облачение чувственности, Зевс в образе искалеченного орла, уносящего Ганимеда.

Я думаю, что «Давид» Донателло, а не античная *Venus Pudica***, стал подлинным прообразом «Венеры» Боттичелли. Соединивший в себе Венеру и Марса, Давид выходит из пены водоворота грезящей фантазии художника то ли в судороге освобождения, то ли со вздохом облегчения. Мерцающая, скользкая бронза «Давида» — холодная влажная мечта, аполлоническое оцепенение. Это еще и портрет художника, отпечаток его лица, вроде подписи под картиной. Этот гомоэротический мотив тоже занимствовал Микеланджело. Вооруженный мальчик, подобно Афине, вырывается из темницы мозга художника.

Чарующий аполлонизм искусства итальянского Возрождения начинается с Донателло, освобождающего скульптуру от средневековой власти архитектуры. От его «Святого Георгия» (1417), выступающего из ниши, — к «Давиду»; от каменного рыцаря — к бронзовому куросу. Средневековые доспехи — языческий каркас западной личности. Тяжелые, блестящие, абсолютистские, они — продукт того сияющего аполлонического производства вещей, что переходит из Египта в Грецию и Рим и вновь появляется в период Высокого Средневековья в военном конструировании. Бронзовый «Давид» — это доспехи «Святого Георгия», вывернутые наизнанку. Бесстыдная нагота Давида — непроницаемость западной личности. Его изящное телосложение сверхуплотнено агрессивным западным взглядом. Он — личность, поскольку в нем — секс и власть.

Прекрасный мальчик — величайший вклад гомосексуальности в западную культуру. Нехристианин и антихристианин, он становится формализацией связи между видимым и реальностью в образе. Повторенный тысячью форм в итальянской живописи и скульптуре, он превращается в основной символ искусства Возрождения. Он — святой Себастьян, пронзенный стрелами христианский Адонис, или эфебический святой

* Демонстрацию гениталий (лат.). — Ред.

** Венера Стыдливая (Целомудренная) (лат.). — Ред.

Михаил, освобожденный Возрождением от византийской туники и облаченный в серебряные доспехи. Североевропейское Возрождение создало образы нескольких прекрасных мальчиков, но без аполлонического величия. Фигуры (исключая портреты) редко заполняют собой всю плоскость изображения. Они благопристойны, исполнены трепета и кажутся моему, средиземноморскому, глазу сухими и безвкусными. Они позволяют пространству давить на себя. Итальянское искусство фашистским аполлоническим способом придает личности и жесту цвет и театральность. «Давид» Донателло стоит особняком, потому что отверг северную готику ради южного язычества. Его твердость и господство над пространством исходят из повторного открытия художником подлинно западной воли, непреклонной и безнравственной. Искусство вновь вооружилось языческим прославлением материи.

Юноши Донателло всегда сексуально двусмысленны. У его мраморного, одетого «Давида» (1409) изящная женственная рука и по-девичьи нежное лицо с маленьким милым ртом. Прообразом статуи, по-видимому, стала этруская богиня из коллекции Медичи⁹. У неоконченного мраморного «Давида» из Вашингтона толстые щеки в классическом греческом стиле. Бюст юноши из Флоренции являет чувственное лицо, приятную улыбку и возбуждающе пухлые шею и грудь. Длинные волосы делают его похожим на женщину. В мучительный поздний период Донателло отказывается от эфебических мечтаний и изгоняет языческую эротику из своего искусства. Истощенные деревянные «Иоанн Креститель» и «Мария Магдалина» иссушены виной и искуплением. Блестящая аполлоническая поверхность «Давида» покрыта рубцами и трещинами, плоть уже источена червями. Такое самоистязание типично для средиземноморского католицизма, эстетически умерщвляющего свое языческое наследство.

Морально и сексуально двусмысленная улыбка «Давида» Донателло впоследствии имела долгую жизнь. Она достается «Победе» Микеланджело, переходит от Верроккьо к Леонардо, воплощаясь в его «Моне Лизе». В конечном итоге мы встречаем ее у андрогинного ангела Бернини, проказливо пронзающего святую Терезу. Улыбка Давида — улыбка мечтателя и солипсита. Прекрасный мальчик-разрушитель торжествует над своими обожателями. Облаченное в доспехи западное эго как сексуальный объект, обособленный и потому непринужденный. Несмотря на обманчивую беззаботность, аполлоническая твердость

Давида, духовная и материальная, очевидна в сравнении с прекрасными мальчиками Караваджо. У тех ярко выписанный масляными красками дионисийский рот навязывает себя аполлоническому глазу. Основная метафора фруктов у Караваджо говорит о притягательной наготы его уличных мальчишек. Безотчетно, независимо от самого себя зритель облизывается. В отличие от бесстыдных мальчишек Караваджо, исполненный достоинства высокой классики «Давид» Донателло не открывается навстречу нашему глазу. Его меч удерживает нас на расстоянии. Ему присуща истинно аполлоническая иконичность. Завороженные его эротичностью, мы смотрим на него снизу *вверх* и оставляем его в *теменосе* неприкосновенной красоты. Как и Нефертити, он — иерарх западного взгляда.

В моей истории личин сексуальности Боттичелли — наследник Донателло. В каждом лице Боттичелли я вижу андрогинного «Давида» Донателло. Точно такое же превращение одного лица в целую вселенную сексуальной амбивалентности и измененных цветовых тонов под влиянием Россетти появилось в творчестве Бёрн-Джонса. Волнообразное изящество и высоту готики Боттичелли превращает в утонченную аполлоническую линейность. Вместе с Поллайоло и Мантеней он использует отчетливый византийский контур, благодаря Донателло оказавшийся долговечнее затененных контуров Мазаччо. Фигуры Поллайоло заняты делом и напряжены, но в лучших работах Боттичелли царят единство и покой высокой классики. Даже во фрагментированной «Весне» личность присутствует на переднем плане в буквальном и фигуральном смысле. Боттичелли мыслит в контексте личин сексуальности, наделенных врожденной властью. Я говорила о происхождении византийских икон, с их резкими контурами и неподвижной фронтальностью, от греческих курсов. Боттичелли воскрешает язычество византийской традиции. Вдохновленный непринужденно стоящим «Давидом» Донателло, он восстанавливает аполлоническую изобразительность в живописном образе. Ясность контура Боттичелли — тот же самый панцирь западной личности, который мы впервые наблюдали на примере сидящего на троне фараона Хефрена. Рискну предположить, что жесткость телесного контура в творчестве Боттичелли — подсознательный гомосексуальный мотив, подобный заключенной в греческой скульптуре женской сокровенности. Она обернется *Panzerhaft*'ом, блестящей броней маньеристских изображений Понтормо и Бронзино. Отсюда следует, что маньеристская жесткость —

окончательный результат важнейшего перехода Донателло от мрамора к бронзе, от каменной брони к бронированной наготе.

В «Рождении Венеры» Боттичелли заново представляет хтоническую богиню аполлонической личностью (рис. 20). Она скользит к берегу на металлической зубчатой раковине, на геральдическом щите, свидетельствующем о происхождении женщины из моря. На ее лице блуждает задумчивая улыбка мечтательного «Давида» Донателло, а изгибы ее тела обволакивают тяжелые жгуты медных волос — красные струи крови донателловского Голиафа. «Рождение Венеры» (ширина 13 футов*) — языческий алтарь. Скульптурная монументальность и гордая обособленность богини. В этом культовом прославлении Венера овладевает взглядом так же, как овладела плоскостью картины. Она восстает из сияющей раковины (застывшая форма породившей ее пены) навстречу лучам аполлонического света. Она — пол и любовь, полностью очищенные от тайны и страха. Свежие ветерки веют на сцене, влажная пена летит с губ чувственного зефира в развевающийся в руках служанки плащ. Лишенная глубины композиция — такая же византийская, как и резкость контуров. Венера Боттичелли — кристальная Афродита Кеннета Кларка. Она — богиня весны, осыпанная цветами, выписанными с математической правильностью. В такой природе нет ни хтонического хаоса, ни тучности созревания. Каждому завитку и каждой травинке присуща совершенная аполлоническая идентичность. Даже в море нет мрачных глубин. Увиденная по-новому Венера Боттичелли — аполлоническая идея. Женская сокрытость и обманчивость упразднены ее откровенной и тем не менее пристойной наготой, ее совершенной очевидностью. Овеваемая воздухом, или воздушная, женственность: Рафаэль заимствует ее у Боттичелли для своей гениальной «Галатеи». И вновь я встречаю ее у современной Галатеи, на фотографии Риты Хейворт в журнале *Life*.

«Рождение Венеры» — кинематографическое разрешение тревожной сексуальной запутанности другого грандиозного и впечатляющего полотна Боттичелли — его «Весны» (рис. 21). «Весна» — разбитое «Рождением Венеры» черное яйцо. Перенос композиции гобелена в живопись вызвал не замеченную учеными зловещую клаустрофобию «Весны». Замкнутое пространство и разобщенное расположение фигур делает картину в моих глазах декадентской — последним вздохом готики.

* Около 4 метров.

Раскинувшая свои ветви сосна — любимый Боттичелли символ обступающей всесильной природы, довлеющей над человеческой мыслью. В «Весне» темная роща — эманация раздувшегося чрева Весны, помещенного в самый центр картины. Почему нас не радует обещаемое плодородие? Мы как будто в элегии, а не в пасторали. Тщедушные тела, блеклые листья и металлические фрукты словно взяты у Данте. Бездонное пасмурное небо. Призрачный частокол деревьев. Фигуры разделены невидимыми барьерами. Каждый помещен в незаметную другим аллегорическую ячейку. Даже три танцующие грации отводят друг от друга глаза. С величественным безразличием показывает свою спину всей сцене Меркурий. Он срывает свой собственный плод особого рода. Этот прекрасный мальчик — донателловский Давид, повзрослевший на два года. Его тело возмужало и созрело. И его шляпа, и его поза стали и надменнее, и воинственней. Подобно непроницаемому извне женскому кружку граций, андрогинный Меркурий нарциссичен и самодостаточен.

Напротив него Флора разбрасывает лепестки из своего переполненного подола. Не должно ввести в заблуждение ее странное лицо, обрамленное коротко, по-мужски подстриженными волосами. Поломав голову в течение нескольких лет над репродукцией картины из галереи Уффици, я осознала, что Боттичелли соединил два лица, как это происходит в эпизоде сновидения в «Персоне» Бергмана. Половина взята от холодной, целомудренной и сдержанной аристократки. Другая — от вульгарной уличной девки, шаловливой и бесстыдной. Продажная любовь. Боттичелли сгустил крайности секса и касты в невиданном сплаве ренессансных личин. Так же, как и Меркурий, Флора занимается любовью с собой. Энергия «Весны» изолирована или, используя язык английской поэзии, укрыта (*embowered*). Свободно летящий в «Рождении Венеры» зефир здесь запутался в деревьях, его крылья зацепились за ветви, а надутые щеки лопаются от напряжения. Его нечистые мысли стекают потоком листьев с уст перепуганной нимфы. Но как ни разрабатывай аллгорию «Весны», не сможешь вполне объяснить пугающие особенности картины, декадентскую правильность холодности и элегантности.

В картинах Боттичелли присутствует *настроение*. Это было новаторством в живописи. Я утверждаю, что оно начинается с сексуальной ауры «Давида» Донателло, аполлоническое сияние которой повелевает нам держаться на почтительном рас-

стоянии. Хаузер говорит о «женственной меланхолии» Боттичелли¹⁰. Боттичелли наделяет эротизированной меланхолией всех: ангелов, мадонн, святых, мальчиков и нимф. Она выступает на поверхность нежными оттенками розового, сепии, серого, бледно-голубого. Сходные цветовые соотношения у Пьеро делла Франчески не оказывают такого же развращающего действия. Почему? Потому что Боттичелли, в отличие от Пьеро, — поэт личин сексуальности. На картинах Боттичелли личность приобретает устойчивость и мечтательную обособленность. Персонажи открываются нашему взору и в то же время уклоняются от сближения с нами. Внутри своих четких нервных линий они обретают тяжесть, или плотность, сознания. Их бесстрастные лица в их натренированной замкнутости подобны закрытому заднему плану «Весны».

Повторное открытие аполлонической изобразительности западной личности, осуществленное Донателло и Боттичелли, приходит к ним, как и в эпоху высокой классики античной Греции, в виде гомосексуальной концептуализации. Я говорила уже, что аполлоническая граница — запрет и преграда. Отчетливая линия Боттичелли — часть самоопределения личности эпохи Возрождения, символ отхода от средневекового христианства и новой ориентации на мирское пространство. Единство тона Боттичелли произведено уже пробужденным, но еще погруженным в транс взглядом его персонажей. Его личины, недостижимые, созерцательные, парят в сновидении. Им свойственна материальность языческой изобразительности. Их бледная спокойная плоть сияет аристократизмом аполлонической красоты, аристократизмом художественной традиции, берущей начало в Древнем Египте.

Такое театральное соединение сексуальных масок с унылым окружением, трезвое и аскетичное в творчестве Боттичелли, воспроизводится и погружается во мрак Леонардо да Винчи. Неуловимые атмосферные токи Боттичелли так прозрачны, что их легко и не заметить. Но на картинах Леонардо собирается грозовая туча светотени. Растворяя аполлоническую линию в тени, Леонардо связан с Боттичелли мотивом навязчиво повторяющегося лица, использующегося для изображения персонажей того и другого пола. Леонардо и Микеланджело, одинокие и тоскующие, создали личину художника как духовного искателя, такого же одержимого идеями человека, как и философ. Для них искусство, наука и изобретательство были интеллектуальными заменителями секса — не сублимацией, но

неприкрытой агрессией, враждебным овладением природой. Их безбрачие и тяжелый характер — взаимосвязанные, разумные ответы на нашу возмутительную зависимость от тирании тела, заклеянного матерью-природой при помощи гендера. Леонардо стремился раскрыть женские тайны тела, рассекал и анатомировал его, раздвигая мускулы, разъединяя кости, даже вскрывая чрево и извлекая свернувшегося калачиком зародыша. В его изобретениях — от летательных машин до военных орудий — законы динамики схвачены мужским математическим умом. Посредством титанического мужского атлетизма Микеланджело старался поработить материю. Они превратили неудовлетворенность, вызванную распадом упорядоченного средневекового космоса, в манию величия, в фанатичную экспансию воли. Но Леонардо написал не так много картин. Даже законченные работы Леонардо включали в себя такие компоненты саморазрушения, как экспериментальная техника «Тайной вечери», сделавшая краску настолько нестойкой, что она почти сразу начала сходить со стены трапезной.

«Мона Лиза» Леонардо — премьера личины сексуальности западного искусства (рис. 22). Вечно наблюдающая Нефертити эпохи Возрождения. Она расслабленно безмятежна. Прекраснейшая женщина, воплощающая совершенную тишину, всегда превращается в Горгону. Я говорила, что «Мона Лиза» была оберегом Леонардо, его домашним талисманом, предотвращающим беды. Посланица первоначальных времен, когда для мужчины земля была негостеприимной пустыней. Она царит над страной девственных скал и вод. Змеиный извив отдаленной реки — уклончивость ее холодного демонического сердца. Ее образ — постоянная дельта женственности, увенчанная мистическим глазом пирамида восприятия. Но задний фон обманчив и неоднороден. Редко замечают с первого раза, как подсознательно дезориентируют не совпадающие друг с другом линии горизонта. Неуравновешенные масштабы архетипического мира без закона или справедливости. Знаменитая улыбка Моны Лизы — поджатые тонкие губы. Выражение лица, как и выражение припухших глаз, смазано. Яйцеобразная голова с ужасными выщипанными бровями словно бы покоится на избыточной самодостаточности итальянской груди. О чем думает Мона Лиза? Да ни о чем. Пустота — ее угроза, наш страх. Зевс, Леда и яйцо, слившиеся воедино, очередное божество-гермафродит, наслаждающееся обыкновенным существованием. Уолтеру Патеру пришлось назвать ее «вампиром», плывущим сквозь

историю по своим тайным делам. Несмотря на массу пародий, «Мона Лиза» остается самой знаменитой картиной мира. Такие величайшие произведения западного искусства, как «Царь Эдип» и «Гамлет», во всех толкованиях сохраняют неопределенность. Они недостижимы для нравственности. Даже «Венера Милосская» выиграла, потеряв руки. Мона Лиза безразлично смотрит сквозь нас, как должное принимая изъявления нашего восхищения. Говорят, она беременна. Если так, она излучает солипсизм женщины, восхищенной своим собственным сотворением. Картина соединяет пышность плоти, эмоциональную извращенность и опустошение земли. Леонардо перенес на картину самую мать-природу.

В основных своих картинах, изображающих женщин, Леонардо вновь закрывает яркое открытое пространство «Рождения Венеры», завершая короткую передышку, отыгранную аполлонической метрикой Боттичелли у лабиринтов порождающей природы. *Sfumato*, или дымчатость, Леонардо — просачивание хтонического, распространение миазмов. В «Мадонне в гроте» (1483—1490) фон — неясные очертания пещеры и лес древних сталагмитов, напоминающих то ли грубые зиккураты, то ли фаллические тотемы. Женщины «Мадонны с младенцем и святой Анной» балансируют на краю выщербленной и бесплодной каменной скалы (рис. 23). Вдали различим призрачный лунный ландшафт, похожий на разрушенные готические соборы. В этих мирных изображениях матери с ребенком присутствует хтонический противоток, угрожающий вернуть нас обратно, к культу земли. Двусмысленная улыбка Моны Лизы — иероглиф, символизирующий связь между личинами сексуальности Леонардо и обволакивающим их окружением, странным отсветом, пробивающимся из взбаламученного внутреннего мира. Та же самая улыбка появляется и в «Леде», и на лицах обеих женщин «Мадонны со святой Анной», и даже на лицах мужских персонажей в «Иоанне Крестителе» и его двойнике «Бахусе», улыбка и указующий жест которого становятся и обольстительными, и безнравственными. Итак, леонардовская улыбка — андрогинный, сексуальный ведьмовской знак. Он расцветает на губах жестикулирующего ангела «Мадонны в гроте» — столь женственного мужчины, что, впервые увидев картину, студенты настаивают: это женщина.

Фрейд возводит таинственную улыбку к глубинной памяти Леонардо об утраченной матери, предшественнице мачехи (две женщины «Мадонны со святой Анной»). Фрейд связывает

живопись с мечтой детства Леонардо о хищной птице, о египетской богине-стервятнице гермафродите Мут. Мейер Шапиро отвергает толкование Фрейда и утверждает, что источник улыбки Леонардо следует искать у его учителя Верроккьо. Соединение двух женщин традиционно, говорит Шапиро, а их странно близкий возраст означает «теологическую идеализацию Анны, представленной двойником собственной дочери Марии»¹¹. Но в мягком Верроккьо нет ничего зловещего или разрушительного. Я прошла по следу улыбки через Боттичелли к Донателло и считаю: она аморальная, солипсическая и с самого начала нарушающая границы гендера. Леонардо заражает Верроккьо своей собственной извращенностью: одна из самых ранних ученических его работ — андрогинный ангел, написанный для картины Верроккьо «Крещение Христа» (1472).

Прав Фрейд, чувствуя нечто жуткое в удвоении святой Анны и Мадонны на картине Леонардо. Кажется, будто Мария не сидит на коленях Анны, но соскальзывает с них. Фигуры подобны фотографическим наложениям; мы одновременно видим два страшных и иллюзорных лица. Да, эти женщины — двойники, как Деметра и Персефона. И Фарнелл, и Фрезер объясняют греческие изображения божественной матери и дочери в виде «сестер-близнецов» «тождественностью субстанции», символизирующей стадии цикла растительного роста¹². В этюде углем (1499) и на законченной картине Леонардо завораживающее внимание святой Анны к своей спутнице выглядит не то угрозой, не то сладострастной ревностью. Жест массивного кулака Анны на этюде превращается на картине в мужеподобную руку, по-разбойничьи лежащую на бедре. Любовь у Леонардо всегда за пределами нормы. Мистическое удвоение Анны и Марии, их неопределенное положение в пространстве, блеклый ландшафт и двусмысленные улыбки придают картине архетипическую силу, не встречающуюся более ни у кого из художников Возрождения, кроме Микеланджело. Святая Анна и Мадонна соединены самодержавным природным правом. Эти божественные сестры-двойняшки — единая архаическая личность, партеногенетически клонировавшая сама себя. Жизнь — бесконечный ряд самовоспроизводящихся женщин. В пухлом инфантильном Иисусе, наследующем женственность и подчиненном ей, Леонардо отменяет книгу Бытия с ее маскулинностью. Но мы, как показывает гротескный ландшафт, присутствуем не на празднике женской силы. Как и Микеланджело, Леонардо считает порабощение мужчин невыносимым состоянием, и он прав.

Удвоение Мадонны святой Анной я называю «аллегорической избыточностью». Термин описывает излишнее дублирование гомологичных индивидов по матрице сексуальной двусмысленности. Аллегорическая избыточность присутствует в финальном эпизоде брака «Как вам это понравится» Шекспира; в инцестуозном отражении характеров и семейных имен в «Грозовом перевале» Эмилии Бронте; в двух сюрреалистических картинах Россетти «Сирийская Астарта» и «Беседка на лугу», содержащих угрожающе многочисленные варианты одного меланхолического женского лица. Удушливое удвоение образов в «Мадонне со святой Анной» Леонардо — иной вариант бесстрастного самодостаточного гермафродитизма «Моны Лизы». Теперь мы знаем, кого вынашивает беременная Мона Лиза: зародыш своего двойника. У двух картин Леонардо одна и та же тема: мужской взгляд и сознание, утонувшие в силе женщин. Самая сложная композиция Леонардо — «Тайная вечеря» (1495—1498). Может быть, исключительно мужское общество, собравшееся отпраздновать Пасху, предопределило рациональность, геометрическую правильность вида комнаты, оптические линии которой сходятся за головой Христа? В творчестве Леонардо мужское пространство осмыслено. Но женское пространство переполнено, мрачно, странно, неустойчиво. Возможно, картины Леонардо так немногочисленны, потому что путь от идеи к прямоугольной плоскости картины окружен женскими демонами. Наука и инженерия, тогда и теперь, — аполлоническое убежище от головокружения гендера.

И Леонардо, и Микеланджело обычно считаются гомосексуалистами, но любые сексуальные отношения, в которые могли вступать тот и другой, вне всякого сомнения, были редкими и ненормальными. В итальянском темпераменте глубоко заложена склонность к монашеской жизни. Фрейд замечает, что сексуальная ориентация проявляется именно в эмоциональной привязанности, а не в физических контактах. В своей частной жизни Леонардо и Микеланджело интересовались только мужской красотой. Конечно, их подлинная частная жизнь немыслима вне искусства и интеллекта. Они — полубезумные визионеры, такие же мизантропы, как и святые отшельники. Склонность к неумеренной ритуальности у Леонардо и Микеланджело — естественный расцвет средиземноморского язычества: экстремистский, воинственный и иератический настрой всегда был свойственен итальянскому католицизму. Гомосексуализм Леонардо и Микеланджело — часть яростного поиска

независимости воображения от всего и вся — от родителей, учителей, друзей, соперников, общества, природы, религии, Бога. Западная динамика борьбы и боя кристально ясна. Никакого христианского милосердия, никакого великодушия, одна лишь языческая жажда покорять, превосходить, подавлять силой. Мы тоже находимся под их воздействием. Их власть требует от нас подчинения. Два гения Высокого Возрождения преобразуют искусство, создавая искусство агрессивное. Гомосексуализм Леонардо и Микеланджело интеллектуален и эротичен — в западном смысле. Это — сопротивление самой страшной зависимости человека, сопротивление нашему порабощению природой.

Почему Микеланджело был так плодовит, а Леонардо настолько не верил в свои силы? Достижения Микеланджело ошеломляют, его виртуозное владение языками скульптуры, живописи и архитектуры не знает равного в истории искусства. Бодрость и жизненность Возрождения вливались в него, как и в Шекспира. Почему у Леонардо так мало законченных картин? Мой ответ: техника и тема вступали во взаимное противоречие. Стиль и личины сексуальности вредили друг другу. Задымленность *sfumato* — дионисийская туманность, туман над хтоническим болотом. Мы видели, как декадент Еврипид использовал дионисийскую текучесть для уничтожения аполлонического Эсхила. Но Леонардо — высокий классик, архонт математического разума. Он хочет подчинить мать-природу, но, изображая ее, позволяет ей диктовать стиль. *Sfumato* — ее игра. Чем дольше он играет, тем труднее ему писать. Даже саморазрушающаяся «Тайная вечеря» заражена этой игрой.

С другой стороны, мускулистый камнерез Микеланджело начал со скульптуры и перенес ее аполлонические закономерности в роспись Сикстинской капеллы, навязанную ему папой. Масляная живопись и цвет, говорил Микеланджело, нужны «женщинам и лентяям». Его четко очерченный аполлонический стиль — единственный способ превзойти мать-природу. Это иератический почерк западной воли. Вот почему так многочисленны наброски и частные записные книжки Леонардо, написанные пером — четкой аполлонической линией. Но окончательная победа в борьбе с природой невозможна. Микеланджело не в силах избавиться от бесконечно возникающей неудовлетворенности. Снова, и снова, и снова. До самого конца своей долгой жизни Микеланджело бросается от одной работы к другой, наращивая человеческую массу своих поразительных достижений. Обливающийся потом, превративший день в ночь,

он сделал поиск свободы разновидностью рабства. Его наследие — самые замечательные серии аполлонических образов со времен афинского возрождения царской роскоши Египта.

Гигантский «Давид» Микеланджело (1501—1504) соседствует с «Моной Лизой» на звездной карте личин сексуальности эпохи Возрождения. Оригинал, в 1873 году укрытый от воздействия погоды, хранится в простом храме языческого стиля. Подлинный курор, «Давид» Донателло — атлет-подросток, а этот — мускулистый мальчик-мужчина. Мы видим его перед подвигом, а не после. Проецируя агрессивный западный взгляд, он пристально смотрит в сторону Голиафа. Его тело и готово к действию, и пребывает в нерешительности, левая нога отставлена чуть назад, но ее энергия передается зажатому в руке камню, который вскоре будет вложен в пращу. Монументальный и жесткий «Давид» — апофеоз мужского тела как аполлонического совершенства. Напряженная мужская воля подбирает торс, отчего голова и руки кажутся чрезмерно увеличенными. Такое сжатие — сгущенная сексуальность, гомоэротический удар мрачной глубинной женственности. «Давид» подавляет зрителя-паломника сверкающим солнечным излучением, своим вызывающим господством над пространством. Даже воздух вокруг него кажется таким же непроницаемым, как само тело. Давид, как и Микеланджело, не подпускает нас к себе. Грезивший наяву донателловский прелестник исчез. «Давид» Микеланджело — пробужденное западное сознание, изучающее врага в холодном враждебном свете аполлонического дня.

Навязчивая тема Микеланджело — прославление мужественности. «Моисей» (1513—1515) эллинизирует еще одну библейскую личину. Удивительная импровизация на тему языческих образов. Задрапированный торс Аполлона Бельведерского усилен выпуклыми бицепсами Моисея. По длинной бороде, в которой запутался указательный палец Моисея и которая сковывает его порыв к движению, протекают змеиные волнообразные движения, повторяющие динамику незадолго перед тем раскопанного «Лаокоона». Тяжелая греческая ткань плащом окутывает мощную ногу. Каменные скрижали свободно выскальзывают из рук еврейского законодателя, разбивающего записанные им заповеди. Как и Давид, он в ярости смотрит влево. Его взгляд устремлен на золотого идола своего непостоянного народа. Но, как новый идол Зевс-Яхве, как театральный сплав интеллектуальной и физической силы, вздымается возвышенный художником Моисей. Моисей создает Бога по

своему образу. И Микеланджело творит в чарующем образе отца более мужественную, чем он сам, личину сексуальности.

Мужественность «Моисея» абсолютна. Он изгоняет женственность из жизни. В этом космосе нет матерей. Только монументальные ассирийские рельефы обладают такой нарочитой мужественностью. Мы приближаемся к пределу сексуальной репрезентации. Женское тело никогда не обретет такой убедительной силы утверждения. «Моисей» — идеализация, но все его преувеличения не выходят за рамки нормальных физических размеров, достижимых для мужчин под действием мужских гормонов. Такой четкой прорисованности и массивности мускулов и суставов женщина достигнет, только если напищкает себя стероидами. Джон Эддингтон Саймондс говорит, что «превосходство мужской красоты» состоит в «полном превращении тела в высшее средство жизненной энергии»¹³. Я согласна с этим. Удивляясь упругому телу женщины-атлета, я вижу андрогинность, не женственность. Я уважаю ее за удачное воплощение мужского типа. В своей мужественности «Моисей» специфичен для Запада. Ничто в искусстве других культур не похоже на него ни станом, ни изобилием волос на лице. Написанная Микеланджело притягательная икона еврейского иконоборца — расистская парадигма греческой физической культуры. Как я уже говорила, аполлоническая эстетика — дорическая и потому — арийская. «Моисей» во всем оспаривает современное либеральное благочестие. Красота как сила — по ту сторону этики.

Микеланджело прославляет мужественность, и потому изображения женщин в его произведениях искажены. Подобно многим другим художникам эпохи Возрождения, он использовал мужские модели для написания женских образов, поскольку позирующая нагой женщина считалась опозоренной. Но из уцелевших рисунков Микеланджело ясно, что он вообще никогда не рисовал реальных женщин — ни одетых, ни обнаженных. Более того, происхождение его женских образов от противоположного пола оставило ясно видимый след. Лучшие примеры — сивиллы с потолка Сикстинской капеллы. Эскиз для Ливийской сивиллы — очевидно мужская модель, атлетическое телосложение которой сохранил заверченный образ. У Дельфийской и Эритрейской сивилл поразительно тяжелые мужские руки. Старая Кумская сивилла — одна из самых фантастических личин сексуальности в искусстве (рис. 25). У нее суровые высохшие черты, но цветущие, тяжелые, как тыквы, груди.

Неуклюжие плечи и руки мускулисты сверх всякой доступной человеку мужественности. Колдунья, ведьма, кормилица. Она — «Мона Лиза» Микеланджело, мать-природа во плоти, старая, как мир, но сочащаяся непристойной плодовитостью.

Полулежащие женские ню капеллы Медичи (1520—1534), творения позднего маньеристского периода в творчестве Микеланджело, — двоюродные сестры сивилл. Никому не известно ни значение, ни хотя бы подлинное название этих фигур. Встревоженное «Утро», подымая вялую руку, напрягает мужской бицепс. «Ночь», изгибаясь в беспокойном полусне, обнажает чеканное бедро, а ее живот сморщен, как стиральная доска (рис. 24). Груды женщин — шишковидные выпуклости, приставленные к мужскому туловищу. Кларк называет их «оскорбительными придатками»¹⁴. Торчащие соски «Ночи» воспалены и раздражены. Кому захочется отведать этих кислых яблок? Среди ренессансных личин массивные женщины Микеланджело, включая «Леду» и мужеподобную «Мадонну Дони», организуют тайный сексуальный заговор. Я отношу их к разряду мегер, к уникальной смеси мужского и женского. Используя «Ночь» в качестве модели, я определяю мегеру как соединение богини-матери с амазонкой, но без плодовитости первой или без свободы движений второй. Как у Артемиды, у амазонки — тело мальчика-подростка. Но у мегеры большие груди, она — сексуально зрелая женщина с тяжелым и малоподвижным телом. Она духовно поработана и отравлена. Бисексуальная шлюха Жанна Дюваль, муза Бодлера, была как раз такой бесплодной мегерой, праздною и самопротиворечивой. Бодлер, и правда, писал стихи о «Ночи» Микеланджело («Идеал»). Мегера — один из самых мрачных андрогинов. Ню из капеллы Медичи, неудобно теснящиеся на своих скользких, малюсеньких надгробиях, ничего не делают и ничего не рожают. «Ночь» — это горгона «Мона Лиза», поглотившая свой скалистый ландшафт. Мегера замкнута в себе, обессилена, у нее болит живот.

В искусстве монументальность или абстракция обезличивает и потому маскулинизирует женщин. Этот принцип приложим к Микеланджело, к бюсту Нефертити и к ассирийскому рельефу с его крепкими, чрезмерно мускулистыми богинями. Не все женщины Микеланджело — андрогины. Вот веселая Ева, выглядывающая из-под мышки Бога в «Сотворении человека». А вот — чистая, спокойная Мадонна римской «Пьеты». Но и в том, и в другом случае женское тело по большей части скрыто. Микеланджело смог изобразить привлекательную женственность

Евы и Марии, утаив их тела. Более того, женщины появляются рядом с двумя из самых прекрасных мужских ню, захватывающих его воображение. Ева и Мария — служанки возвышенной, но расслабленной мужественности, не будь которой, Микеланджело никогда и не подумал бы произвести их на свет. Адриан Стокс называет широкий, скрывающий творение плащ Бога Сикстинской капеллы «утробным покровом»¹⁵. Итак, Ева — просто частица, отделенная от мужского божества-гермафродита. Средневековая Мадонна Милосердная, покрывающая человечество своими крылами, лишена своего покрова агрессивным Богом Сикстинской капеллы.

Дело жизни Микеланджело — эпос, в котором женственности отведена второстепенная роль. Его лирическая поэзия похожа на сонеты Шекспира двойственным источником вдохновения: прекрасный мальчик Томмазо Кавальери и сильная женщина Виттория Колонна, объединившая в себе оба пола. Рассуждая о Дельфийском оракуле, я, между прочим, процитировала приветствие Микеланджело Виттории Колонна, называющее ее «мужчиной, даже Богом, в женщине». Теперь мифологически понятно, почему он изображал сивилл мегерами-полумужчинами. Запоздалое восхищение Микеланджело благочестивой Витторией, ушедшей в монастырь после смерти мужа, неверно истолковано многими комментаторами как любовный роман. Она стала одной из личин сексуальности Микеланджело, но не она вдохновляла его эротику. Она была музой-гермафродитом, голосом рассудка, вызывающим к его восхищению иерархической силой. Как тело, она не существовала. Паря, как сивиллы Сикстинской капеллы, на полпути между небом и землей, она была незримым отцом-матерью.

Как мы видели, Микеланджело вкладывал энергию воображения почти исключительно в мужественность. Но тайное правило его искусства — мужскому началу постоянно угрожает опасность растворения в женском. Рассмотрим в качестве сексуальной личины идеализированный портрет Джулиано Медичи, герцога Немурского (рис. 26), из капеллы Медичи. Статуя повторяет позу грозного «Моисея», но она заточена в узкой, поманьеристски закрытой нише, в тюремной камере позднего периода искусства. Микеланджело возвращает освобожденную Донателло мужскую статую обратно в готический загон. Несмотря на энергичный атлетизм, «Джулиано» присуще удивительное полуженское очарование. Поддерживающая голову Аполлона Бельведерского шея — гибкая, лебединая и женственная.

Торс неприлично детализирован. Во-первых, груди развиты чрезмерно для мужчины. Во-вторых, этот торс — превосходная фантазия на тему *cuirasse esthetique*^{*}, римской кожаной или бронзовой нагрудной пластины, выделанной по индивидуальному очертанию груди. Вазари говорит о «Джулиано»: «Сами поножи и кираса — словно бы не от мира сего»¹⁶. Грудь и мускулы живота упруги, осязаемы и чувственны. Микеланджело так убедительно воспроизводит складки человеческой кожи на кирасе, прозрачностью напоминающей сорочку, что кажется, будто металлические наплечные скрепы вонзаются в живую плоть. Мне всегда вспоминаются булавки для пирсинга сосков из садомазохистских секс-шопов. Несомненно, этот зловещий мотив перешел к Микеланджело от капитолийского бюста императора Коммода, облаченного в львиную кожу Геркулеса, разинутая пасть которой надета на его голову, а лапы покоятся на груди. Но Микеланджело извращенно сексуализирует это изображение. В отличие от своего задумчивого брата Лоренцо, восседающего напротив него в капелле в самой обычной кирасе, Джулиано изысканно аутоэротичен.

Микеланджело любит подчеркивать мужскую грудь. Рассматривая примеры, напоминающие могучего Христа «Страшного суда», Кларк говорит о «странном принуждении, вынудившем его уплотнить тело, пока оно не стало почти квадратным... почти уродством»¹⁷. Грудь Джулиано эротически утончена, а в чертах лица обыкновенно ищут интеллект и чувствительность. Джон Поп-Хеннесси замечает, что Микеланджело «была глубоко безразлична» портретная живопись¹⁸. Единственный портрет Микеланджело, восклицает Вазари, — портрет прекрасного Томмазо Кавальери. Я полагаю, что роскошная грудь Джулиано Медичи — второй гомосексуальный портрет Микеланджело. Она подобна глянцевым ягодицам «Критского мальчика», исполненным такой художественной энергии, какой явно не хватает его спокойному, сдержанному, классическому лицу. Пронзающие плоть украшения «Джулиано» — подсознательное выражение содомии. Железное перо непринужденно превращает чистую страницу торса в эротический текст. Мужское тело — ландшафт Микеланджело, широкая сцена человеческого переживания и действия. Холмы груди «Джулиано» — запретные Города Равнины.

«Джулиано Медичи» относится к категории андрогинов эпохи Возрождения, отличающейся от категории прекрасных мальчиков.

* Декоративная броня (фр.). — Ред.

Перефразируя название трансвестийной пьесы Бена Джонсона «Эпицен, или Молчаливая женщина», я называю его «Эпицен, или Прекрасный муж». «Прекрасный муж» обладает деятельной, атлетической и зрелой мужественностью. Но высокомерный нарциссизм вынуждает его сохранять транссексуализм эфеба, что и выражает женственная алебастровая кожа, в данном случае объяснимая ослепительной белизной мрамора. Три других примера категории эпицена — Джордж Вильерс (первый герцог Бэкингем), лорд Байрон и Элвис Пресли — были опасными мужчинами, бесспорно обладавшими харизмой.

Гендер «Джулиано» выдержан с трудом, и то лишь при помощи мужских военных регалий. Квадратной мужской груди, выражающей непоколебимую западную волю, противопоставлен манящий и непринужденный изгиб шеи. Женственный мазохизм прочитывается в мягком изогнутом запястье и проколотой груди статуи. Тема мазохистской чувственности уже проигрывалась в так называемом «Умиравшем рабе» из серии «Пленники», выполненной для неоконченного надгробия Юлия II (рис. 27). Огромная статуя (высотой 7 футов 6,5 дюйма*) обычно интерпретируется в контексте неоплатонизма как символ борьбы души против тела. Но теории не по зубам избыток эмоций. Измученный «Умиравший раб» с подогнутыми ногами принимает позу гомосексуалиста, сладострастно переживающего оргазм. Отчасти в появлении здесь стихии противоположного пола виноваты греческие модели статуи, причем обе модели — женские: раненая Ниобида и «Умиравшая амазонка» с поднятой рукой. «Умиравший раб» — сексуальный антипод напружиненного мужественного «Давида» Микеланджело, положение ног которого он пародирует. Призрачная ткань жгутами обматывается вокруг эротичной груди, тонкие пальцы с онанистической нежностью прикасаются к ней — и этот жест заимствован у раннего мраморного «Давида» Донателло. Атлетическое мужское телосложение причудливо соединяется с женственным настроением и языком тела. Легкое щегольство бронзового «Давида» Донателло превращено в сексуальный декадентский культ, в экстаз садомазохистской зависимости. «Умиравший раб», отступивший к затаенным животным инстинктам, — это языческое распятие. Это удовлетворенный святой Себастьян, вынесший уколы стрел своих мучителей. Он весь во власти своей совершенной фантазии. Когда в юности я уви-

* Около 2,3 метра.

дела изображение этой статуи, меня поразила ее самоочевидная эротичность, которую академические ученые в своих поспешных аллегорических истолкованиях старательно обходят.

«Победа» (1532—1534) — еще одно вызывающее произведение пронизанного сексуальными значениями театра Микеланджело: прекрасный юноша с жестоким, пустым лицом героя Донателло попирает коленом связанного по рукам и ногам старика, бородатое лицо которого напоминает лицо Микеланджело. Кто он, поверженный старец, древний Адам познания? Скучища. Сексуальные личины — огненная страсть ренессансного воображения. «Победа» выражает почтение к «Давиду» Донателло, топчущему седую голову Голиафа. В психическом силовом поле агрессивного западного взгляда красота властвует над зрителем. Всевластный Микеланджело погублен и унижен своим собственным гомосексуальным взглядом. Прекрасный мальчик с манящей женственной рукой — ангел-вампир, вырывающийся вместе с вытесненной энергией Микеланджело, вместе с бременем его заточенного Я. Меня не убедишь в том, что великие художники — моралисты. Искусство — прежде всего видимое, и только затем — смысл. «Умиравший раб» и «Победа» вместе с двадцатью эксгибиционистски копирующими друг друга *ignudi*, или нагими юношами, выписанными на потолке Сикстинской капеллы, представляют собой неоднородные сексуальные языческие объекты. Эти произведения похожи на «Королеву фей» Спенсера тем, как нравственная аллегория сбивается с пути, превращаясь в похотливый сексуальный натурализм.

Первоначало Микеланджело — поиск аполлонической формы. Чтобы удержать форму, созданные им фигуры вынуждены выносить громадное напряжение. Глаз художника и зрителя поневоле остается настороженным и агрессивным. Дialeктика жесткой формы и распада очевидна уже в раннем «Бахусе» (1497). «Андрогинный и обольстительный», по определению Роберта Либерта, ребячливый бог вина Микеланджело неустойчиво клонится набок, предлагая нам поднятый им вверх кубок¹⁹. Но соблазн более чем сексуальный. Как я уже говорила, важнейшие произведения западной скульптуры — аполлонические. Поэтому пошатывающийся «Бахус» — аполлоническая форма, обольщенная хтоническим, растворяющим началом. Мать-земля зовет. Микеланджело более не нужно было открыто обращаться к образу Бахуса, поскольку его образы художественно поглотили дионисийскую тему. Кларк говорит о «подавляющем

предощущении бури», вызываемом торсами Микеланджело. Стокс видит в скульптуре и живописи «состояние неловкой пассивности, известное нам как гнетущая тяжесть»²⁰. Что же гнетет фигуры Микеланджело? Его *terribilità* («трепет» или «робость») — пагубное притяжение матери-природы, разъедающей все формы в цикле изменений и воссоздания. Аполлоническая линия утверждает тождество объектов. Именно страх женственно отдаться во власть природы вызывает особую выразительность скульптурного контура произведений Микеланджело.

Равнодушный, как и греческие художники, к ландшафту, Микеланджело превращает мужскую фигуру в поле битвы. Он сопротивляется природе, так же как и Уильям Блейк: оба они одержимы мечтой о мире, порожденном и управляемом одной лишь мужественностью. Материализовать такой мир можно только титаническими усилиями, и с беспощадным атлетизмом холерический Микеланджело гнал себя к этой материализации. Но целиком мужественный космос непригоден для обитания. Даже если он воздвигнут гением, такой мир не может существовать долго. Соответственно, мужские образы Микеланджело истощены своими усилиями и безнадежно заражены женственностью, прорывающейся наверх из древнего мрачного центра притяжения. Порнографическое свечение «Умиравшего раба» исходит из его безволия, из его чувственно-пресыщенного отказа. Чтобы побороть соблазн транссексуального смирения, сурово-мужественному, как Эрнест Хемингуэй, Микеланджело нужны были ритуалы преувеличенного подчеркивания мужского начала. Мать-природа всех нас превращает в евнухов.

Почти повсюду в творчестве Микеланджело присутствует то или иное сексуально разрушительное подводное течение. Подобно бежавшему от христианского контроля языческому желанию, скачут позади Святого семейства в «Мадонне Дони» женоподобные существа. *Ignudi* Сикстинской капеллы выглядят как кастраты, как претерпевшие ритуальные пытки адепты неизвестного культа. Даже великая «Пьета», вне всякого сомнения, отчасти вдохновленная «Венерой и Марсом» Боттичелли, — живая картина женского бессмертия и мужской бренности. Исходя из архетипического контекста, разве не Богоматерь истощила своего сына? *Morbidezza*, то есть мягкость или изысканность, с которым выполнена «Пьета», по-итальянски означает также «женоподобие». Возможно, обнаженные из капеллы Медичи не столько маскулинизированные женщины, сколько мужчины, преобразившиеся, как в страшном сне, в женщин.

Сексуальные двусмысленности Микеланджело — отводящие беду формулы, воспроизводящие страх, чтобы прогнать его.

Непреклонный Микеланджело — лучший пример западной эстетики контроля над чувствами. Предмет искусства в своем аполлоническом единстве и ясности — протест против чрезмерности природы. Позже в творчестве Микеланджело множественность предметов возвращается в полотно маньеристского «Страшного суда» (1536—1541), наполняя его трепещущей массой крутящихся тел. Но к этому времени аполлоническая решимость художника ослабевает. Обратившись вслед за Донателло и Боттичелли к церкви, он изображает самого себя бесформенной содранной кожей в руке святого Варфоломея и оставляет гигантские фигуры наполовину скрытыми в камне. Аполлоническая форма опустошается или становится бесплодной. Материя победила.

Аполлонизм эпохи Возрождения возник во Флоренции и распространился в Риме. Выразительная четкая грань, воспринятая через византийский стиль от греческого курса, — изначально гомосексуальная идея, линия, проведенная вопреки женственной природе. Затем она вошла в общехудожественное употребление и утратила свою скрытую полемичность. Флорентийский интеллектуализм и флорентийский гомосексуализм — явления взаимосвязанные. Повсюду присутствующие во флорентийском искусстве прекрасные мальчики редко встречаются в венецианской живописи, создавшей множество слащавых женских ню. В отличие от Флоренции, меркантильная Венеция не изобиловала философами и фантазерами. На полотнах пышнотелые венецианки, полувосточные одалиски, отдыхают на фоне уютного пейзажа, так не похожего на заброшенные каменоломни Леонардо. Венецианские личины и венецианский пейзаж одинаково гетеросексуальны. Признание Венецией женской красоты позволяет согласиться с природой, а не сопротивляться ей. Не было ли это следствием уникального природного положения города? Пронизанная водой, Венеция состоит в безмятежной связи с морской стихией. Народ и художники Венеции силой воображения интериоризировали женскую текучесть — главный хтонический принцип. Ренессансный Город искусства, триумф архитектурной изобретательности, Венеция своим существованием воплощала равновесие аполлонического и дионисийского и не нуждалась в художественном осмыслении этих идей. Равновесие в итоге разрушено вездесущей

и всемогущей венецианской водой. Город гнил, затоплялся и шел к своей гибели. «Смерть в Венеции» Манна описывает современное вырождение города.

Четкие формы юношеского тела внутренне присущи флорентийской эстетике. Несомненно, они оказали влияние на такое флорентийское женское ню, как «Венера» Боттичелли с ее маленькой грудью и высоким грациозным станом. Деторождение не было ценностью ни для Флоренции, ни для Афин. Венеция же в изгибах женских тел смаковала изобилие, и оно спроецировано флорентийскими художниками на струящиеся волосы мужчин, превратившиеся в один из самых завораживающих предметов искусства эпохи Возрождения. Подобно здоровенному «Моисею» Микеланджело, это — исконно западная традиция. Только у кавказской расы, невообразимой смеси этнических типов, мы найдем такое разнообразие цвета и структуры волос. Портретное искусство сделало волосы европейца ярким выразительным средством создания сексуальных личин. В эпоху Возрождения, как, впрочем, и сегодня, смазливый мальчик с шапкой длинных красивых волос обладает сражающим насмерть андрогинным очарованием. Все франтоватые ангелы итальянского Возрождения носят корону языческой телесности.

Рафаэль из Урбино, самый младший из трех гениев Высокого Возрождения, вернул гомоэротическое очарование Флоренции обратно в русло плодovitой женственности. Он создал словно предназначенный для рождественской открытки задушевный образ Мадонны, простой крестьянской девушки с открытыми лицом и объятиями. Рафаэль испытал сильное влияние Леонардо и Микеланджело, способствовавших отходу от его учителя Перуджино и от умеренного, мягкого, малофигурного североевропейского стиля. Но Рафаэль отвергает присущие Леонардо и Микеланджело сексуальную двусмысленность и психологический конфликт. Он поступит с ними так, как позднее Китс с Кольриджем, — подсластив и очистив от демонизма, превратит материнство из проклятия в благословение. Рафаэль искусно исправляет своих учителей. Непревзойденное сияние и полупризрачная оболочка женственной эмоции проясняет пасмурную атмосферу Леонардо. Если верить сохранившимся портретам и автопортретам, из всех трех художников Рафаэль обладает самыми женственными манерами и наружностью. Его поворот к женщине предваряет смещение сексуальных акцентов в искусстве позднего Возрождения.

В искусстве маньеризма и барокко, так же как и в эллинистическом искусстве, происходит повторная поляризация полов. «Персей» Челлини, с которого мы начали, держит свой ятаган на уровне гениталий, подчеркивая свою победу над роковой женщиной, чью истекающую кровью голову он выставляет напоказ. Автопортретный «Давид» Бернини отличается открытой мужественностью и безумством движений. Андрогинность и аполлоническая обособленность первых «Давидов» Возрождения заново определена в контексте поздней фазы. «Аполлон» Бернини преследует нимфу, превращающуюся в колючее дерево. Метаморфоза — дионисийский принцип фантастичности эпохи барокко. Бернини даже устанавливает балдахин над главным алтарем христианского мира на основании из четырех гигантских извивающихся бронзовых языческих змеев. Величайшее произведение барокко, его «Экстаз святой Терезы», — сексуальная пародия на бесчисленные «Благовещения» эпохи Возрождения, превращающая вооруженного андрогина в обыкновенного приятно возбуждающего будуарного соблазнителя. Сраженную оргазмом жертву несет безудержно дионисийское облако. Женщина со всем своим трепещущим внутренним миром — в центре композиции.

- 1 Боккаччо Дж. Декамерон. М., 2000. С. 34.
- 2 Ziegler P. The Black Death. N. Y., 1969. P. 278.
- 3 Буркхардт Я. К. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 122.
- 4 Castiglione B. The Book of the Courtier. N. Y., 1959. P. 139.
- 5 Ibid. P. 29, 344—345, 36.
- 6 Welsford E. The Court Masque. Cambridge, 1927. P. 398—399.
- 7 Геме И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Геме И. В. Собр. соч. М., 1978. Т. 7. С. 245.
- 8 Janson H. W. The Sculpture of Donatello. Princeton, 1957. Vol. 2. P. 85.
- 9 Trachtenberg M. An Antique Model for Donatello's Marble *David* // Art Bulletin. 1968. Vol. 50. P. 268. Я благодарю Кристен Липпинкот за то, что она обратила мое внимание на эту публикацию.
- 10 Hauser A. Social History of Art. Vol. 2. P. 37.
- 11 Shapiro M. Leonardo and Freud. An Art-Historical Study // Renaissance Essays. N. Y., 1968. P. 319.
- 12 Farnell L. The Cults... Vol. 3. P. 259; Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 7. P. 67—68.
- 13 Symonds J. A. A Problem of Greek Ethics. P. 68.

- 14** *Clark K.* The Nude. P. 332.
- 15** *Stokes A.* Michelangelo. A Study in the Nature of Art. L., 1955. P. 89.
- 16** *Vasari G.* Lives of Artists. N. Y., 1946. P. 273.
- 17** *Clark K.* The Nude. P. 102, 99.
- 18** *Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963. N. Y., 1966. P. 300.
- 19** *Liebert R.* Michelangelo. A Psychoanalytic Study of His Life and Images. New Haven, 1983. P. 65.
- 20** *Clark K.* The Nude. P. 325; *Stokes A.* Michelangelo. P. 87.

Спенсер и Аполлон

■ «Королева фей»

Английская литература — одна из величайших конструкций в истории искусств. Это — музыка и философия, чувственный поток мысли, питавший поколения писателей, начиная со Средних веков и кончая эпохой модернизма. Оригинальность английской литературы проявляется в эпоху Возрождения, и это заслуга одного человека — Эдмунда Спенсера. Его эпическая поэма «Королева фей» (1590, 1596) значит для английского Возрождения то же, что для итальянского — живопись и скульптура. Спенсер — наследник Боттичелли. Спенсер интуитивно постиг твердо проведенную аполлоническую линию и тем самым приобщил английскую литературу к древней династии западных сексуальных личин. Изобразительное искусство, за исключением портрета, было слабо развито в эпоху английского Возрождения, отчасти из-за кампании по уничтожению католических икон при Генрихе VIII. Спенсер воссоздает английскую живописность в поэтической форме. Влияние Спенсера на последующих писателей, начиная с Шекспира, поистине безмерно. Через внутреннюю противоречивость Спенсера английская литература обрела поразительную сложность. Например, хтонический демонизм романтической поэзии пестрит тайными вытеснениями «Королевы фей». И мы увидим, как этот демонизм

перейдет от Кольриджа к Э. По, Бодлеру и дальше. Спенсер избрал художественный словарь английской поэзии и этим избранием превратил ее в медитацию на темы природы и общества, на темы секса, искусства и власти.

В наше время «Королева фей» — огромный выброшенный на берег кит, покинутый на пустынном побережье факультетов английского языка. Спенсер — заложник критиков, вырастивших вокруг него заросли скучных комментариев. Изучение Возрождения прискорбно специализировано; бурная эпоха сведена к несистематизированным многоязычным примечаниям. Попытки вписать разные виды искусства или разные нации в одну систему координат встречают упорное сопротивление. Даже совместное исследование Спенсера и Шекспира сегодня редкость. «Королева фей» прошла мимо многих студентов только из-за остужающе нравоучительной ее подачи. Спенсер говорил с другими поэтами как бард, а не как проповедник. А взывающие к музе барды сами не всегда знают, что говорят.

Ученые начинают рассмотрение английской литературы с Чосера и упоминают Спенсера в списке его учеников. Но последуй английская литература за Чосером, она осталась бы просто национальным явлением. Я покажу, что Спенсер вывел английскую литературу на мировой уровень как раз тем, что отверг Чосера и искоренил его влияние. При переходе от принесшего известность Спенсеру «Календаря пастуха» (1579) к начатой в том же году «Королеве фей» происходит поразительная смена стиля. Хотя пасторальная эклога — усвоенный подмастерьем Вергилия языческий жанр, «Календарь пастуха» по тону и деталям остается произведением христианского Средневековья.

Благодаря дружбе с сэром Филиппом Сидни, защитником аристократических идеалов Кастильоне, а также благодаря преданности королеве, которой он посвятил «Королеву фей», Спенсер вновь пробудил иератическую мистическую власть западных сексуальных личин. Широкое прославление Елизаветы I возродило законы сияющей аполлонической красоты. Ее портреты — византийские иконы, чопорно церемониальные и инкрустированные драгоценными камнями. Я упоминала, что истоки четко очерченной линии Боттичелли — византийское искусство и скульптура Донателло. Известно, что Спенсер был знаком с некоторыми произведениями Боттичелли: одним из самых ранних наблюдений критиков Спенсера стало замечание, что моделью главной сексуальной сцены «Королевы фей»

послужила картина Боттичелли «Венера и Марс». Копии итальянского искусства приходили в Англию в основном в форме гравюр; эта новая техника делала аполлонический контур отчетливым и даже привносила его туда, где он отсутствовал в оригинале. Ничего подобного аполлоническому основанию «Королевы фей» не найдешь в ее средневековых и ренессансных источниках, в том числе и у Ариосто, которому не хватает резкости и иконичности, сосредоточенности и четкой линии Спенсера.

«Королева фей» обращается к языческому стилю, чтобы победить христианина Чосера. В соответствии с моей теорией комедии Оскару Уайльду отведено место в той же высокой аполлонической линии, что и Спенсеру. Комическая личина Чосера напоминает личину «маленького бродяги» Чарли Чаплина, которого, похоже, считаю отвратительным только я одна. Гуманизм Чосера основывается на простом человеке, на наших общих слабостях и недостатках, на нашем ежедневном сумбуре. Он освобождает своих читателей от чувства вины. В его теологии нет места страху и трепету. Веселость Чосера — сплошные подмигивания, хихиканье и тычки локтем в бок. Сердечное тепло всех этих действий заставляет каждую клеточку моего тела содрогаться от отвращения. Популисту Чосеру противостоит поклонник иерархии Спенсер. И по форме и по содержанию «Королева фей» Спенсера так же аристократична, как и комедия «Как важно быть серьезным» Уайльда. Чосер — и именно в этом его неувядающее очарование — *приемлет плоть*. Но аполлоническое сопротивляется природе своей враждебной, проводимой взглядом линией. Читать Чосера для меня — что продирается сквозь кишасшие комарами заросли рогоза на болоте. Слишком много слов, готических условностей и завитушек. Грубая, энергичная детализация портретов в «Кентерберийских рассказах» пришла сюда, как и в живопись Северной Европы, из цветных рисунков, украшавших рукописи. В контексте греко-римской живописи такой стиль называется жеманным, вымученным. Подрумянивший щеки средневекового аскетизма мудрый Чосер противостоит абсолютизму и экстремизму во всем и всегда. Но с самых первых египетских архитектурных сверхконструкций эпохи Древнего царства идеализирующий аполлонизм был абсолютистским и экстремистским. Величие Запада неразумно, импульсивно, негуманно.

Революционер Спенсер вводит в английскую поэзию визуальность. В эпоху Возрождения широко обсуждалась теория

Горация о необходимом сходстве стихотворения с картиной. Но Спенсер идет еще дальше. Как справедливо замечает А. С. Гамильтон, образ столь же важен для него, как аллегория¹. В агрессивном взгляде — вся концептуальная сила «Королевы фей» и ее важнейшие идеи. Спенсер — первый в истории теоретик агрессии, опередивший Гоббса, Сада, Дарвина, Ницше и Фрейда. До него только Леонардо и Микеланджело боролись с нравственными проблемами пробудившегося глаза. Языческий глаз Спенсера попросту выжиг из английской поэзии уютного Чосера. Со времен Гомера не было такого кинематографичного поэта. Длинные сверкающие зрительные ряды Спенсера предвосхищают эпическое скольжение кинофильма и ошупывающий луч проектора. Масштабность просторов в «Королеве фей» сопоставима с открытым итальянской живописью через перспективу мирским пространством. Типичный для Спенсера момент — созерцание света, отражающегося от доспехов далекого рыцаря. Кто или что это? Мы узнаем имя только почти в конце эпизода. Как и Донателло, Спенсер понимает, что предназначение средневековых доспехов — быть носителем западной языческой идентичности. Спенсер — аполлонический создатель вещей в традиции, связывающей каменного фараона Хефрена с современными металлическими консервными банками и автомобилями.

Личность у Спенсера покрывает себя броней, превращаясь в артефакт агрессивной закалки. Тему «Королевы фей» я обнаружила в творчестве Микеланджело: конфликт между самозавершенностью и саморазложением. В эпоху Возрождения секс обретает опасную свободу. Языческая сила, в Средние века ввергнутая в адскую бездну, возвращается на прежнее место в природе и поджидает теперь отовсюду. Соблазнительная сила чувственной красоты принуждала к безволию создателя четких границ самости, западный угол зрения. Стремясь сохранить независимость, взгляд Спенсера погружается в вуайеризм — и эта тактика защиты становится извращением. Иудаизм избежал этой дилеммы, развивая слово и запрещая видимость. Но христианство, впитавшее языческое искусство, внутренне противоречиво с самого своего прощания с Палестиной. Спенсер досконально исследовал безнравственную динамику западного взгляда, что и сделало «Королеву фей» самым значительным произведением литературы Возрождения после «Гамлета», воспроизводящего спенсеровский вуайеризм буквально в каждой сцене.

Аполлоническая линия «Королевы фей» начинается в Египте и Греции и через Донателло, Боттичелли, Микеланджело, Блейка и Шелли продолжается вплоть до прерафаэлитов и Оскара Уайльда. Позднее она вновь появляется в кинематографе, изначально скрыто присутствовавшем в западном искусстве и мысли. «Королева фей» создает фильм, исходя из первопринципа Запада: видеть — значит знать; знать — значит владеть. Спенсеровский взгляд режет, ранит, насилует. Со времен Вазари художников делят на рисовальщиков и живописцев, практиков колористического стиля, по Вёльфлину. Это рассуждение стало популярным в XIX веке, когда Блейк отверг светотень как мазию и когда чистой линии Энгра противостояла грубая кисть Делакруа. Спенсер использует острое перо рисовальщика. Невозможности в непосредственном контакте с Боттичелли не было, поскольку аполлонический стиль подразумевается средневековыми доспехами, в которые Спенсер и облачил большую часть своих героев. Броня Спенсера — западная личность, представленная обособленной и неразложимой, внутренне цельной и сияющей.

Секс и очарование увлеченно обряжающейся в доспехи «Королевы фей» отличает ее от более протестантских произведений, таких, как ее наследник, «Путь паломника» (1678). Вверх, вниз: бытовой Спенсер Беньяна возвращает аллгорию к доходчивой средневековой форме моралитэ. «Путь паломника» чарующе прямо ведет от простого образа к простому сообщению, декодировать которое позволяет нам Библия. Но в каверзной «Королеве фей» на протестантский индивидуализм посягает языческая эстетика. Нигде в творчестве Беньяна не созерцаем мы ту ритуальную видимость выдуманной личности, которую повсеместно находим у Спенсера, а эта видимость — греко-римская идея. Доспехи — спенсерианский язык нравственной красоты, означающей аполлоническую окончательность и самообладание.

Странствующие рыцари Спенсера, изолированные на фоне пустынных горизонтов, заново разыгрывают драму враждебности Аполлона и природы. Запад всегда превращал доспехи в произведения аполлонического искусства (рис. 30). Бронзовый щит героев Гомера — мужской наружный скелет, твердость западной воли, и к этой теме я еще вернусь при обсуждении американского футбола в моей следующей книге. На одиссеевской Итаке оружие вывешивали на всеобщее обозрение в пиршественной зале. В Средние века щит, повешенный на стену,

подобно тому как в эпоху Возрождения будут вешать картину, был символом клановой идентичности. Геральдическое навершие щита — разновидность египетского картуша — привилегированное священное пространство.

Западная культура всегда была одержима идеей тщательно отполированных поверхностей. Например, элегантный коринфский военный шлем с плоскими защитными пластинами по бокам и с прорезями для глаз — ужасное *Сверх-Я*, гладкое, как зияющий провалами череп (рис. 29). Напротив, восточные доспехи — короткие и широкие, изогнутые, с пушистыми хвостами или перьями. В основе азиатского искусства — женская кривая, а не строгая мужская линия. Восточные доспехи используют органические формы, тогда как западное оружие подчеркивает технологическое обособление от природы. Западный солдат — марширующая стальная машина. Силуэт японского самурая ошетилившийся и округленный; кажется, что его доспехи отягощены, раздуты вегетативным размножением. Возвращаясь в женскую природу, он наполовину замаскирован, как попавший в духовно невосстановимое положение рыцарь Артегалл из «Королевы фей».

Сравните императорские гробницы Египта и Китая. Гранитные саркофаги фараонов в форме мумии и подогнанный по фигуре золотой гроб Тутанхамона — все они тяжелы и тверды, монолитны. А блестящие нефритовые погребальные уборы принцев династии Хань отшлифованы и напластованы, как чешуя рыбы. Западный аполлонизм — неподдающееся, непроницаемое, несокрушимое. Эстетика завершенности. Дональд Кин говорит, что японские предложения «стелются в прозрачном дыму»², в тумане свободных причастий. Другими словами, японские предложения избегают завершенности. Даже лезвием меча, строгому фаллическому тотему Запада, японские любители оружия придают внутренний мир, проецируя поэтические пейзажи на сотни его напластований. Западные доспехи — сепаратистские, они отделяют *Я* от других *Я* и *Я* от природы. Доспехи Спенсера — символ аполлонического внешнего мира, борьбы и незаходящего солнца. Они обеспечивают постоянную видимость, необходимую ожесточенным против собственных сексуальных порывов личинам. В «Королеве фей» повсюду таится природа, соблазняя уступить и отдохнуть — и разрушить себя.

Оружие и доспехи «Королевы фей» символизируют мужскую стойкость и самоуверенность. Как правило, мы ожидаем

этих качеств от героев. Но Спенсер распространяет их на героинь, прямо обращаясь к нам сегодняшним. Вооруженные амазонки Бельфег и Бритомарт — одни из самых сильных героинь мировой литературы. Спенсер отказывается от обычного архетипического основания женской силы, от демонического начала, представляя своих героинь аполлоническими ангелами. Со времен греческой Артемиды такого не случалось. Спенсер создает новый ренессансный культ любви в браке. К. С. Льюис замечает, что «роман о браке» Спенсера сменяет «роман о прелюбодеянии» средневековой куртуазной любви³. До эпохи Возрождения поэты воспевали своих любовниц, но не жен. Брак был прагматичен и не имел ничего общего с искусством. Королеву-девственницу Елизавету на протяжении всего периода ее правления принуждали выйти замуж ради мирной преемственности власти. «Королева фей» устремлена к свадьбе, но так и не достигает ее (поэма — только фрагмент грандиозного плана Спенсера). Женщина-рыцарь Бритомарт должна выйти замуж за Артегалла и положить начало династии, ведущей к Елизавете и величию Англии.

Материнская судьба Бритомарт вводит чужеродный для всей эпохи Возрождения образ доброжелательной Великой матери, которую Спенсер зовет Великой Госпожой Природой. Мы видели, что итальянское искусство обычно представляло андрогинов красивыми мальчиками и что властительницы, подобные «Моне Лизе» Леонардо или «Ночи» Микеланджело, изображались зловещими или бесплодными. Вот и среди потрясающе разнообразных сексуальных личин Шекспира редки креативные хтонические женщины. Тяготение Спенсера к Великой матери ненормально. Он возносит ее, тогда как, украшая пьедестал Персея Артемидой Эфесской, Челлини ее унижает. Бритомарт обращает эволюцию Артемиды: сначала она — взрослый аполлонический андрогин, а в конце становится первобытным материнским божеством. Великая мать Спенсера — двуполоя, как и ее древние предшественницы. В храме Венеры идол, обвиненный змеей, как римские статуи Атаргатис или сирийской Деи, демонстрировал гениталии обоих полов. «И мужчина, и женщина», «отец и мать», самопроизводящая и самозачинающая (IV, x, 41)⁴.

Переработка сексуальной мифологии Спенсером — шаг смелый, оригинальный и, возможно, невыполнимый. Из всех эпических поисков «Королевы фей» поиск самого Спенсера — величайший. Он хотел очистить рождение, запятнанное демоническим.

Ренессансный идеал брака вписывается в жанровую систему двух известных эпиталам Спенсера. Но вот в эпосе, с его более агрессивными сексуальными личинами, сдержанность природы не так легко. «Королева фей» стремится возместить разрывы воображения самого Спенсера. Пытается превратить нечистую чашу блудницы вавилонской в Святой Грааль.

Самый воинственный инструмент аполлонического определения по Спенсеру — целомудрие, облачение личности в доспехи. Святой Августин называет воздержание поддержанием «единства души»⁵. Добродетель в «Королеве фей» означает верность одной видимой форме. Бесформенность или беспричинная метаморфоза в мире людей безнравственна. Форму меняют только злые персонажи (Арчимого, Дуэсса, Гюль, Протей). Легендарный принц Артур может изменять другие вещи, но никогда не меняется сам. Все гибридные существа (полусобака, лиса, дракон, ведьма) — злы. Я думаю, именно поэтому Спенсера беспокоили пять «Гермафродитических строф», таинственным образом выпавшие из поэмы после первого издания. Аморет и сэр Скудамор, обнявшись, сливаются, превращаясь в римскую статую гермафродита. Возможно, Спенсер убрал из поэмы эти строфы, потому что, нарушая границы формы, они нарушали его собственные аполлонические законы. В «Королеве фей» увечье — ужас. Такие слова, как «уродливый» и «обезображенный», повторяются снова и снова. Человеческая форма — парадигматична, что и проявляется в анатомической архитектуре Дома Воздержания (II, ix). Бельфеб и Бритомарт, олицетворенное целомудрие, выражают радикальную независимость сиянием исходящего от них света, того самого света, который шел от олимпийцев, покровителей аристократического порядка. С точки зрения Спенсера, тело — социальное целое. Аполлоническое озарение и целостность формы — искусство, политика и мораль в своей нераздельности. Ясность взгляда — чистота бытия.

Елизавета вдохновила Спенсера на создание образов amazонок Бельфеб и Бритомарт, и они стали величайшими сексуальными личинами «Королевы фей». Они наполняют стихи странным золотистым светом. Святой Фома Аквинский считает «яркость и ясность» главным качеством красоты⁶. Элиаде говорит о боге Вишну: «Мистически совершенные существа сияют»⁷. Буркхардт замечает, что идеалом итальянского Возрождения были светлые волосы. Но для Спенсера белокурые волосы — нравственный, а не эстетический принцип. Геральдические свет-

лые волосы Бельфёб и Бритомарт — аналог их великосветского гермафродитизма. Как я уже говорила, Дориан и авторитарный Аполлон были ослепительными блондинами. Белокурые волосы аполлонической Бельфёб — прозрачность, строгая и ясная. Вся «Королева фей» — «мир стекла», конструкт визионерского материализма (III, ii, 19).

Кажется, будто свет пронизывает блондинов, так что они становятся чем-то средним между материей и духом. Святой Григорий Великий, увидев в Риме юных светловолосых рабов из Британии, воскликнул: «Они — не англы, но ангелы» («Non Angli sed angeli»). По типу своего тела Бельфёб и Бритомарт, подобно Венере Боттичелли, — Кристальные Афродиты. Все ангелы эктоморфны. Женщины-ангелы Спенсера, скрадывая материнские очертания, добиваются сексуальной неопределенности. Белокурые волосы его героинь — призма, усиливающая и проецирующая свет. Сияние олимпийских богов как *objets d'art* тождественно очарованию голливудских знаменитостей, в котором Кеннет Берк усматривает «иерархический мотив»⁸. Кинозвездам 30-х и 40-х, снятым в ореоле мерцающего света, присуще спенсеровское очарование. Аристократы мрачных времен экономического хаоса и войны. Идеализирующий глаз камеры придает им аполлоническую властность и совершенство. Амазонки «Королевы фей» излучают свет, потому что они тоже порождены влечением к иерархии. Подобно большей части английской литературы Возрождения, эта поэма вдохновлена почтением к общественному порядку.

Спенсер и Шекспир включают красивых андрогинных женщин в свое созвездие личин. В этом английское Возрождение значительно отличается от итальянского: правда, и в Италии были такие волевые образованные женщины, как Катерина Сфорца и Изабелла д'Эсте, но не на них сосредоточивалось итальянское воображение. Рассматривая великолепные итальянские портреты, переполняющие музеи и палаццо, поражаешься неравноценности изображения мужчин и женщин. Итальянские мальчики и мужчины — жизнерадостные, обаятельные, а женщины кажутся безмятежными, бесстрастными, даже бестолковыми. Тут не спасает даже манера женщин сбрасывать брови и тем самым подчеркивать лоб. Расхождение особенно очевидно при рассмотрении двойных, обращенных друг к другу портретов, например герцога и герцогини Урбинских кисти Пьеро делла Франческо или Анджело и Маддалены Дони кисти Рафаэля: мужчины производят впечатление вполне развитых

личностей, тогда как их жены выглядят застывшими и слабыми. Дело не в том только, что знатных дам не принято было изображать в часы досуга, здесь присутствует эффект Плотины: порядочная женщина ограничена одной личиной. Приличное невыразительно.

Спенсер и Шекспир просто игнорируют все это. Им по сердцу властные и капризные женщины. Англией правит харизматическая старая дева, бьющая своих вельмож в ухо и разбивающая бутылки эля о стол. Ее премьер-министр лорд Берле говорил, что королева «больше чем мужчина и (по правде говоря) время от времени меньше чем женщина». Лишь в маньеризме реальные агрессивные женщины наконец вошли в итальянское искусство. Кисть Бронзино, например, схватывает мужественный профиль поэтессы Лауры Баттифьери, которую он, играя смыслами ее имени, называет: «внутри — железная, снаружи — ледяная». В Англии же подъем пуританизма положил конец преклонению перед сильными женщинами, характерному для эпохи Возрождения. Портреты аристократок XVIII века так же бесстрастны и стереотипны, как и портреты итальянского Возрождения. Но как мы знаем по «Похищению локона» А. Поупа, амазонкам суждено было вновь явиться в неоклассическом салоне.

Итак, символ итальянского Возрождения — красивый мальчик, а английского — освобожденная женщина. В «Королеве фей» мы видим ее в свободном движении. Я конечно говорю о художественной проекции, а не о жизни реальных англичанок. Но ведь искусство преступает границы и переживает века. Оно правдивее самой правды. Подобно являющейся богине, врывается Бельфег в «Королеву фей». Спенсер дарит ей один из самых ослепительных театральных выходов в истории искусства. Все действие останавливается, пока десять длинных строф описывают ее появление минута за минутой. Аполлонический взгляд застывает. Особый миг священного покоя и молчания, как бы остановившийся кадр фильма.

Охотница и лесная отшельница Бельфег напоминает Венеру из «Энеиды» в облики Дианы. Она похожа на Пентесилею, «царицу амазонок». Она носит «острое копье на кабана» и лук с колчаном, «наполненным стрелами со стальными наконечниками». Ее лицо — «божественный портрет» «светлого ангела», пунцовое и лилейное. Лоб цвета слоновой кости. Глаза пронзают «огненными стрелами», исполненными «грозного величия», подавляющего вожделение. Длинные распущенные светлые

волосы, «вьющиеся, как золотая проволока», играют на ветру и осыпаны облетающими цветами, — наводящими на мысль, что Спенсер видел копию «Весны» или «Рождения Венеры» Боттичелли либо обе. Бельфёб одета в собранную в складки тунику белого шелка, искрящуюся золотым орнаментом, словно мерцающими звездами. По подолу идет золотая бахрома. Обувь украшена золотом, эмалью и драгоценностями. Ноги подобны «мраморным колоннам», поддерживающим «храм Богов» (II, iii, 21—31).

Бельфёб кажется вставленной в текст скульптурой. Щедрому описанию Спенсера, длиннее любого описания Боярдо, Ариосто или Тассо, присуща стилизация и особая конкретность византийской иконы. Бельфёб — византийская Елизавета. Но она также обладает симметрией и массой, т. е. математической мерой высокой классики. В своем белом и золотом великолепии амазонки она подобна колоссальной парфенонской Афине из позолоченной слоновой кости. Каждая деталь и грань глубоко вырезаны, поскольку спенсеровской личности суждено выделяться из косной природы путем насилия и защищаться от эрозии и апатии, рожденных усталостью или гедонизмом. Запутанность золотых волос Бельфёб и ее костюма соотносится с категориями и подмножествами великой цепи бытия, восходящего аполлонического порядка. Сверхвидимость Бельфёб — наше собственное аполлоническое сознание, наш агрессивный языческий взгляд. Она шедевр западной объективации, выходящий из сознания и исключающий любое прикосновение сексуальный объект.

Бельфёб появляется и исчезает, как сновидение. Закончится эта книга, закончится и следующая, и лишь затем Спенсер расскажет о ее происхождении и воспитании. Во второй книге она формальна и абстрактна, этакое внезапное проявление иерархической власти. Со своим изяществом, достоинством, *arete** она могла бы стать живым воплощением золотой середины, иллюстрацией притчи о Медине и ее сестрах из предыдущей песни. Бельфёб — связующее звено между крайностями искусства и природы, между маскулинностью и феминностью. Ее имя означает «прекрасная Диана». Она вооружена «смертельными орудиями», мужским оружием (II, iii, 37). Обычно мы видим, как, охваченная жаждой крови, она спешит по кровавому следу убегающей жертвы. Женщина «героического духа», она страшится

* Добродетель (греч.). — Ред.

своей мономании, своего уклонения от физического контакта и отсутствия обычных, простых переживаний. Обнаружив раненого Тимиаса, она впервые испытывает жалость, «нежную страсть и непривычную боль» (III, v, 55, 30). Но даже перевязывая его раны, она остается суровой и холодной. Она непроницаема, как холодная, непостижимая Гарбо, в которой Ролан Барт усматривает архетипическую бесстрастность.

Целомудрие Бельфев — форма иерархической изоляции. Прокл пишет: «Собственные же признаки чистоты — обособление лучшего от более скудного»⁹. Аполлонический мир господства и подчинения не допускает эмоциональной путаницы. Холодный и самодостаточный аполлонический андрогин удаляется за стену молчания или немоты. Я обнаружила, что этот нарциссический феномен присущ прекрасному греческому юноше, загадочному Тадзио Томаса Манна и заикающемуся Билли Бадду Мелвилла. Сравните со странной привычкой Бельфев сбиваться в середине фразы. Возвеличивание в «Королеве фей» аполлонического модуса приводит к тому, что добродетельные персонажи становятся слегка туповатыми! В уста Бельфев, например, вложены сравнительно глупые речи. Красноречие же дано таким злым персонажам, как пленительно музыкальное Отчаяние (I, ix, 38—47). Спенсер изобрел слово «blatant» («крикливый», «вопиющий»), чтобы передать оглушительную болтовню разговора. В первой песне живописная «Королева фей» изрыгает свои собственные слова. Позднейшие приключения Бельфев с Тимиасом изображают ее натуралистично: в сравнении с великолепием ее первого появления власть ее явно уменьшилась. Спенсер уже более не живописует исходящее от нее аполлоническое сияние, потому что, впустив в свое сердце жалость, Бельфев лишилась свободы амазонки. Из пустынной сферы олимпийского духа она спускается в область человеческих ран.

Самоуединившаяся Бельфев стоит в стороне от основного сюжета «Королевы фей». Но ее аполлоническая соратница Бритомарт — одна из главных героинь, поскольку ей посвящена вся книга, и даже больше чем книга. Она — целомудрие с волшебным копьем и единственный непобедимый рыцарь в поэме. Впервые мы видим ее враждебными глазами принца Артура и Гайона, полагающих, что перед ними мужчина. Они видят в ней свое зеркальное отражение, т. е. воина в полном вооружении. Описывая ход последовавшей за этим схватки, Спенсер называет Бритомарт «он», вводя таким образом в заблуждение

и нас. Но затем он в ремарке раскрывает нам ее пол и уже до конца поединка, за которым мы теперь следим с удвоенным вниманием, пишет «она» (III, i). Еще дважды он транссексуально обыгрывает ее вид издалека: когда Бритомарт входит в дом Малбекко и когда она бросает вызов Артегаллу и побеждает его (III, ix, 12; IV, iv, 43). Кажется, будто ловкое обращение Спенсера с грамматическим родом и утаивание имен персонажей — провидческое проникновение в загадочную природу восприятия и идентичности.

Побеждая главных героев поэмы, Бритомарт становится образцом рыцарской доблести. Спенсер подводит итог ее двойственной сексуальной природе: «Ибо она исполнена милой грации, / И по-мужски жестокая притом» (III, iii, 46). Она вдохновляет и на любовь и на страх, привлекая взор, но подавляя дух. Таков языческий синтез. Как и Бельфег, Бритомарт излучает ослепительный ангельский свет. Мы видим ее, только когда она снимает доспехи; открытие тем более ошеломляюще, что внезапно. «Ее золотые локоны», ниспадающие до пят, подобны «солнечным лучам», прорвавшимся сквозь тучу, «золотым бликам», пускающим в воздух «лазурные струи» (III, ix, 20). Позже, сбрасывая «блестящий шлем», она, как «шелковую вуаль», выпускает золотые волосы вокруг тела. Это напоминает «сверкающее летней ночью небо», когда днем «обжигавший зной» уже «все украсил линиями того огненного света, / Что удивительным кажется обычным людям» (IV, i, 13). Бритомарт — аполлоническая сверхприрода, луна и солнце, холод и жара. Она — Дева и Лев, рассыпающие дожди сверкающих метеоритов летние созвездия. Люди поднимают глаза и дивятся. Но они видят не христианских, а вавилонских богов.

Такая сверкающая женская красота в поэме Спенсера всегда отчасти маскулинна. Амазонка Тассо, воительница Клоринда, совсем не излучает аполлонического света «Королевы фей», но отрывки, похожие на вышеприведенные, встречаются в поэме Ариосто. Спенсер же добавляет к Ариосто признак *чуждости*, сверхъестественного иерархического возбуждения. Спенсер чувствует концептуализм и иератичность агрессивного западного взгляда. Он познает взором запретное небесное пространство. Серафический свет ослабляет и парализует смертного наблюдателя. Похотливая Малекаста, подкрадываясь к спящей Бритомарт, вскрикивает от страха. Придворные находят ее в обмороке у ног разъяренного рыцаря:

Они увидели воительницу-деву
 До пят в белоснежной сорочке и с распущенными локонами,
 Касающимися острия ее карающего клинка.

С ним-то, взбешенная, она свирепо налетела на них,
 Размахивая перед собою полыхающим мечом.

(III, i, 63, 66)

Само оскорбленное целомудрие, Бритомарт — огненный столп, архангел во вратах Эдема, изгоняющий грех из своего священного изолированного Я, из девственного круга. Так и Бельфеб отвергает с омерзением похотливые притязания Брагадокио, тупицы в духе Чосера: «С этим она отклоняется назад, сверкание ее копья / Направлено на него, и она угрожает свирепо» (II, iii, 42). Женские андрогины Спенсера с их аполлоническим сиянием утверждают свою маскулинную волю к самосохранению, вооружаясь фаллическими снарядами. Эти копья, мечи, дротики наполняют западный свет. Они — солнечные лучи, убийственные взгляды нашего всемогущего глаза.

Как у Афины, Аталанты и Камиллы, у Бритомарт нет матери. Мы слышим только о царственном отце и старой кормилице Глаусе. Единственная в своем роде сцена телесного контакта происходит между Бритомарт и кормилицей, исцеляющей от любовной горячки Бритомарт, увидевшую в хрустальном шаре свое будущее обручение. Глауса растирает все тело питомицы, целует ее в глаза и в «алебастровую грудь» (III, ii, 34, 42). Материнская интимность и нечто большее. По привычке Спенсер осложняет даже невинные прикосновения эротическими прилагательными, обычно описывающими соблазнительную белую плоть. Отношения Бритомарт с Глаусой соответствуют детской дружбе Розалинды и Силии в шекспировской комедии «Как вам это понравится» — та же протолесбийская связь, женская матрица допубертатного периода, из которой сексуально двойственная героиня выходит в гетеросексуальность.

Лесбийская многозначительность иного рода появляется в предшествующей песне, когда в Замке Радостном Малекаста, считая Бритомарт мужчиной, сгорает от желания. «Вздыхая нежно и трепеща всем своим существом», она слоняется взад-вперед по коридорам, как одержимая лесбиянка-настоятельница из романа Дидро, и наконец принимает на себя мужскую инициативу и залезает в постель Бритомарт (i, 60). Малекаста через открытое забрало видела только лицо Бритомарт — как известно,

вполне женское; следовательно, ее влечение к Бритомарт — утонченная гомоэротика. Что вполне очевидно при сравнении этого эпизода с эпизодом из Ариосто, повествующим о том, как принцесса Фиордиспина влюбляется в воительницу Брадаманту. Тональность двух эпизодов прямо противоположна. Невыносимое состояние Фиордиспины трогательно возбужденное; в нем нет ничего декадентского. Малекаста — утонченная дама и владелица замка, а не инженерю. Ее сексуальная агрессивность все делает причудливым — и это наиболее удачная характеристика стиля Спенсера, но ни в коем случае не Ариосто. Причуда — выверт ума, визуальное слежение за сверхкрученым мячом. «Распутные глаза» Малекасты, «слишком быстрые», — враждебное западное восприятие, выпущенное на свободу (41).

Хотя, почувствовав под своим пологом незваного гостя, Бритомарт вскакивает, разъяренная, Спенсер продолжает помещать ее в компрометирующие квазилесбийские ситуации. Позднее она целует и обнимает Аморет, сестру Бельфеб, и спит с ней. Отказываясь признать Лже-Флоримель любовницей Аморет, Бритомарт говорит о «своей собственной Аморет», как если бы в действительности она была завоевавшим любовь Аморет женщиной (IV, v, 20). В самом деле, чтобы не позволить Аморет узнать, кто же она такая, встревоженная Бритомарт без крайней необходимости упорно разыгрывает мужскую роль. Аморет пугается «сомнительного» поведения Бритомарт, ухаживания и «похотливости», превышающей «всякую меру» (IV, i, 7).

Эти гомосексуальные контакты — часть грандиозного плана, разработанного Спенсером для Бритомарт. Амплитуда ее характера невероятна, в ней сосредоточен весь человеческий опыт — от мужского подвига до материнства и родов. Бритомарт — один из самых сексуально сложных женских характеров в истории литературы. Ослепительный, как и Бельфеб, аполлонический андрогин, сложенный как юноша-подросток. Но отвергающий, в отличие от Бельфеб, атлетизм и воинственность во имя материнства. Даже ее вдохновенное имя — одно из критских титулов Великой матери (Бритомартис), а отнюдь не выдуманное Спенсером, как может показаться поначалу, соединение слов «британский» и «воинский» (martial). Одно из предназначений Бритомарт — странное для предположительно христианской поэмы паломничество к храму Изиды. Там ее посещает «чудесное видение», в котором ее обряжают и венчают митрой, как мужчину-жреца, превращающегося затем в беременную богиню (V, vii). Эта перекликающаяся с финалом «Как

вам это понравится» перемена пола — модель жизни Бритомарт. Она пересекает безбрежное пространство личин сексуальности, развиваясь от одинокого странствующего рыцаря до покорной жены и матери.

Турниры Бритомарт с ее будущим супругом исполнены веселой иронии. Того самого Артегалла, ради которого ей предстоит в замужестве отказаться от независимости, она неоднократно побеждает в единоборстве. «Королева фей» последовательно описывает воспитание и обучение Артегалла. Он должен стать достойным своей жены. Пока он прискорбно не оправдывает мечтаний Бритомарт, видящей его «мудрым, воинственным, представительным, сдержанным и добрым» (III, iv, 5). Он вступает в поэму во всей неопрятности грубой силы, в покрытых мхом и травой доспехах. Сбруя его коня украшена дубовыми листьями. Девиз на иссеченном щите гласит: «*Salvagesse sans finesse*» — «Дикость без изысканности» (IV, iv, 39). Артегаллу предстоит смягчить эту крайне грубую маскулинность, чтобы стать более андрогинным. В письме к сэру Уолтеру Рэли Спенсер пишет по поводу принца Артура, что поэма «наставит джентльмена или аристократа в добродетели и благородстве». Спенсер прославляет своего сэра Калидора, героя «Книги Учивости», за его «душевную кротость и мягкие манеры» (VI, i, 2). Вспомним, что Кастильоне наделяет идеального придворного «особой приятностью» и «изяществом». Совершенного джентльмена отличает чисто женская чувствительность к социальному моменту. Хорошие манеры — нерешительность и приспособленчество. Переходя с поля боя ко двору, мужчина неизбежно феминизируется.

Но, путешествуя к женскому полюсу, Артегалл заходит слишком далеко. Попадая под влияние царицы амазонок Радигунды, он становится женоподобным. С появлением Радигунды в поэму возвращается отсутствовавший на протяжении полутора книг странный сверкающий свет. Это и есть сияние спенсеровских андрогинов. Под свою кольчугу Радигунда поддевает пурпурную шелковую тунику, вышитую серебром и подбитую белоснежным сатином. Ее высокие разрисованные ботинки «украшены зигзагами золотого шнура». С расшитого ремня свисает кривой меч, а украшенный драгоценностями щит светится, будто луна (V, v, 2—3). Описание умышленно отсылает к Бельфеб. Но «полумужчина» Радигунда — разбойница. Одинокая, предоставленная самой себе Бельфеб не оскорбляет свободу других. Радигунда — новая Омфала, обряжающая пленных

рыцарей в женские одежды и заставляющая их шить и стирать, чтобы они отработали свой ужин (V, iv, 36, 31).

Артегалл дважды ошибается в рассуждениях. Во-первых, он обещает в случае поражения подчиниться закону Радигунды (позже Бритомарт не примет эти условия). Во-вторых, сразив своим ударом Радигунду наповал, он, будучи потрясен ее красотой, как Ахиллес над телом Пентесилеи, опрометчиво отбрасывает меч. Так он лишает себя силы: «Так был он побежден, непобежденный, / Но подчинившийся ей по собственному согласию» (V, v, 17). Производя символическое оскотление, Радигунда ломает меч Артегалла, а его самого переодевает в женское платье. «Сколь тяжело быть рабом женщины», замечает Спенсер, предупреждая, что все женщины, за исключением царствующих особ, рождены повиноваться мужчинам (V, v, 23, 25). Великая цепь бытия регулирует спенсеровское определение сексуального порядка, достигающего совершенства в браке. В «Книге Справедливости» Артегалл грешит против этого принципа, нарушая баланс власти среди полов. В эпоху Возрождения полагали, что политическое верховенство мужчин над женщинами обосновано законом природы.

Бритомарт скачет на выручку. Она должна возвратить Артегаллу мужественность, для того чтобы, как это ни парадоксально, ему сдаться. Рыцарские сексуальные роли перевернуты. Бритомарт — белый рыцарь, а Артегалл — дева в опасности. Увидев своего суженого в женском платье, Бритомарт смущенно отворачивается. Вызывая Радигунду на поединок, она испытывает потрясение. Первый и единственный раз на протяжении всей поэмы она теряется. Чтобы одолеть одного гермафродита, нужен другой. Мы следим за схваткой двух женщин-андрогинов, словно за доказательством того, какой тип истиннее или выше. Бритомарт, неслучайно только что вернувшаяся из храма Изиды, где она увидела свое будущее материнство, приходит в себя и сразу убивает амазонку. Она уничтожает революционное царство Радигунды, отменяя «свободу женщин» и возвращая их к «подчинению мужчинам» (V, vii, 42).

Как показывает и финал шекспировской пьесы «Как вам это понравится», Возрождение, несмотря на гуманистическое расширение прав женщин, не могло позволить царству амазонок процветать в реальном социуме. Но сексуальные личины Спенсера сыграли злую шутку с его официальной доктриной. У Бритомарт больше силы и здравого смысла, чем у ее будущего мужа. Не Артегалл, а именно она — эпический герой Спенсера.

В жилах Бритомарт течет кровь благородных беглецов из Трои, которая перейдет от нее к королевской династии Британии, чтобы построить третью Трою — елизаветинский Лондон. Таким образом, именно она — настоящий Эней поэмы. Прочие сексуальные двусмысленности Бритомарт я отмечала в другой работе¹⁰.

Военное превосходство Бритомарт — вовсе не новомодное чудачество. Спенсер сетует на то, что такое редко встречается в действительности. Когда-то, во времена «античной славы», женщины выигрывали сражения и вдохновляли на творчество поэтов. «Да пробудятся вновь великие деяния женщин», — восклицает Спенсер (III, iv, 1—2). В «Королеве фей» беспомощная, застенчивая женственность — духовно неполноценная личина. Неуловимая Флоримель, ускользающая по всем правилам литературной любовной игры, — карикатура на истеричную ранимость. Испуганная шорохом листвы, она бежит даже от поклонников и спасителей. Спенсер ценит мужество и сопротивление. Робость и неразумный страх Флоримель — дефект воли. Оружие Бельфег и Бритомарт означает готовность вступить в духовную битву. Психологическая энергия воодушевления и подвига в «Королеве фей» маскулинна и для женщин и для мужчин. Жизнь неумолима; отдых невозможен. Обольстительная Федрия пытается отговорить своих рыцарей-поклонников от столкновения; но только за счет столкновения противоположностей достигается Умеренность — умеренная золотая середина. Андрогинная тема «Королевы фей» принадлежит классической традиции *coincidentia oppositorum*, т. е. плодотворного синтеза противоположностей.

Оружие и латы женщин — доспехи сексуальной войны. Одно из главных событий «Королевы фей» — изнасилование, совершаемое в десятках форм, порой реальных, порой — символических. Нападению насильников — единичному или неоднократному — подвергались девы Уна, Бельфег, Флоримель, Аморет, Самиент и Серена. Среди рожденных в результате изнасилования детей — волшебник Мерлин, рыцари Сатиран и Маринелл и три близнеца-рыцаря Триамонд, Приамонд и Диамонд. Мужчин, похищенных великаншей Агрант, ее братом Оллифантом и самим Юпитером, тоже насилуют. Даже алчность представлена в поэме как изнасилование — кощунственное осквернение «спокойного чрева» земли ради показного блеска серебра и золота (II, vii, 17). Цикл изнасилования «Королевы фей» — самая высокоразвитая риторическая структура поэзии

Возрождения, превзойденная только Мильтоном, сковывающим в «Потерянном рае» эпический сюжет рамками оратории. В вечном цикле преследования и ускользания маскулинное набрасывается на феминное.

Изнасилования пришли в «Королеву фей» из «Метаморфоз» Овидия, ставших в эпоху Возрождения источником многочисленных подражаний. Но изнасилование в поэме Овидия, равно как и в искусстве эллинизма и барокко, отчасти веселая и шумная возня мужских мускулов и женских округлостей. Спенсер интеллектуализирует мотив Овидия. Изнасилование в поэме Спенсера — метафора биологии, приливных волн агрессии в природе. Сексуальная война «Королевы фей» — дарвиновское зрелище окровавленных клыков и когтей природы, пожирающих и пожираемых. Животное Вождение и такие его посредники, как чудовищная гиена, преследующая Флоримель, в буквальном смысле слова питаются женской плотью, пожирая тела женщин. Женщина — мясо, а пенис, символически представленный дубовыми кольями, которыми потрясают Вождение и Орголио, — вещь, оружие. Тема эта завершается грандиозным триумфом материи в шестой книге, где Серену раздевают и оценивающе ощупывают слюнявые каннибалы, а Пастореллу, впоследствии ставшую предметом вождения разбойников, принимает в свои объятия куча трупов.

Неистовая борьба за сексуальное превосходство в «Королеве фей» — любовь, сниженная до воли-к-власти. Со всех сторон христианская этика атакована языческим влечением. Спенсер первым почувствовал тождественность секса и власти, признанность эротизма агрессией. В этом он предвосхищает Блейка, Сада, Ницше и Фрейда. Вождение — способ, которым один пол пытается поработить другой. Многочисленные образы Спенсера персонифицируют эту мысль: скачущий на козле в процессии пороков Разврат; Санлуа, рыцарь, чье имя значит «не признающий закон»; противники Воздержания, возбуждающие своими прикосновениями; гротескный хищник Вождение — сплошные зубы, обоняние и слух, ходячий фаллический символ. Вождение могут испытывать и добродетельные персонажи, но его аллегорической проекцией становится целая серия злодеев, хамов и сибаритов, пользующихся для исполнения своих желаний силой, обманом или магией. Насильник Спенсера — дикарь, невежа или рыцарь, отнюдь не «сдержанный» и не «благородный», иными словами, не подвергшийся феминизирующему усовершенствованию социальной среды.

Из-за недостатка женственной составляющей он неотступно, с необузданной свирепостью, в жажде самозавершения, преследует убегающую податливую женственность. Его вожделение — семантическая ошибка, неверное самоистолкование, признание собственной психической неадекватности. Но с другой стороны, слабость провоцирует нападение. Уязвимость рождает свои собственные бедствия, создавая вокруг себя водоворот ненасытности. Природа не терпит пустоты. В духовную пустоту чистой феминности Спенсер устремляет бурю маскулинных сил. Например, Флоримель — профессиональная жертва. В своем безумном беге она зовется *Hund*, «самка благородного оленя», по аналогии с тем оленем, которого преследовала и настигла свирепая Бельфег. Чудом избегающая несчастий Флоримель разыгрывает настоящую мелодраму; ее избавления ни достигнуты силой, ни оплачены духовными терзаниями. Она остается неопытной и нуждающейся в опеке и помощи.

В «Королеве фей» способность отразить насилие — непременное условие идеальной женской психики. Мы видели, как картинно обращают свое оружие против развратников обоих полов Бельфег и Бритомарт. Неспособность Аморет защититься говорит о ее несовершенстве. Когда на нее нападает Вожделение, она издает крики, поражающие полным отсутствием животной энергии, слишком «немошные», чтобы разбудить спящую Бритомарт (IV, vii, 4). Гротескно беззащитна Аморет и перед кознями колдуна Басирана, привязывающего ее к столбу, разрезающего ее обнаженную грудь, вынимающего из «этого широкого устья ее трепещущее сердце» и бросающего его в серебряную чашу (III, xii, 20—21). Это один из самых декадентских эпизодов «Королевы фей» — формальное изображение эротизированного мазохизма. Генитальный символизм прозрачен и жуток. Спенсер усиливает нравственную двусмысленность, используя столь очаровательные поэтические образы, что читатель невольно увлекается садизмом Басирана и становится его соучастником. Слоновая кость, золото, серебро и «белоснежная кожа» выкрашены в «кроваво-красный»; стихающая дрожь тела, принимающие свою добычу руки. В силу своей духовной ограниченности Аморет могла вызвать эту нездоровую сцену мученичества как проекцию воображения. Но самый сильный соблазн идет от нашего восприятия. Создавая из пытки и насилия утонченный эстетизм, Спенсер пробуждает в нас агрессивный языческий взгляд. «Глубокая рана» Аморет проявляет не только ее собственную пассивность, но и нас, — ощупываю-

щих рану и получающих от этого удовольствие. Западный секс как ментальная хирургия.

Женственные и безоружные Флоримель и Аморет — привлекательная цель для нападения. Садизм и мазохизм порождают друг друга в головокружительном взаимопроникновении. Захваченный ритмом сексуальной диалектики, насильник тщетно стремится разрушить своего противника. Дикий циклический мир «Королевы фей» преодолевают лишь высшие герои, внутренне обуздавшие ограничивающие крайности маскулинного и феминного. Чистая женственность Флоримель делает ее неспособной к поиску. Отсутствие сексуальной сложности обедняет ее и позволяет так легко создать ее дешевую копию. Ведьма-фурия создает «снежную» Лже-Флоримель и наделяет ее двуполой, возможно гомосексуальной, злой природой, искусной в перевоплощениях в женщину (III, viii, 8). Из-за своего незрелого психологического состояния идентичность Флоримель легко подвергается нападению и захватывается демоническим гермафродитом. Таков и нож Басирана: чувственная женственность сама наносит себе раны. Наивные жертвы насилия Спенсера возвращаются в одной из самых значительных поэм XIX века, в «Кристабель» Кольриджа. Они также присутствуют во всех произведениях аутоэротической садистики Эмили Дикинсон. Но все эти далеко идущие следствия сексуального преступления не были известны до Спенсера.

Я говорила о нападениях мужчин на женщин. Но среди самых дерзких сексуальных агрессоров «Королевы фей» — распутные роковые женщины: Дуэсса с деформированными гениталиями (вариант вавилонской блудницы), Акрасия, Федрия, Малекаста, Эллеонора. Манипуляторши и эксплуататорши, они добиваются своей унижительной для мужчин сексуальной победы. Их главная сила таится в закрытых утробных пространствах: в спальнях, могилах и пещерах, похожих на поросший листьями грот Калипсо в поэме Гомера, где мужчину пленяют, обольщают и инфантилизируют. Великое слово Спенсера, обозначающее подобные места, — *bower* («приют», «лоно») — одновременно означает и сад, и убежище. Принятие в лоно — один из первичных процессов «Королевы фей»: психологическое свивание экстаза, превращающее линейность поиска в уроборос солипсизма.

Подробнее всего из этих женских зон, выражающих притягательность и в то же время архетипическую опасность секса, описан разрушенный разгневанным королем Гайоном Приют

Блаженства. В воротах Избыток, небрежно одетая «миловидная женщина», давит напоминающие мошонку виноградные кисти (дионисийский символ) в похожей на вагину золотой чаше: ради удовольствия женщины мужчина полностью осушается (II, xii, 55—56). Во влажной сердцевине тенистого Приюта возлежит Акрасия, алчно нависая над распростертым рыцарем Вердантом, который дремлет, обессиленный и опустошенный, отбросив испорченное оружие. Акрасия — колдунья и вампир в духе Цирцеи: «сквозь влажные глаза она высасывала его жизнь» (73). Эта сладострастная сцена после соития основывается на картине Боттичелли «Венера и Марс», где длинная узкая композиция обозначает триумф горизонталей матери-природы над вертикалями духовного подъема (рис. 28).

Роковые женщины Спенсера отвлекают мужчин — своих жертв и любовников — от поиска рыцарской чести и вовлекают их в «похотливую праздность», в вялую леность и бездельность (III, v, 1). Это нравственное вырождение «Королева фей» представляет разрушением аполлонического контура. Дионисийские миазмы, зловещие туманы застилают ландшафты. Располагаясь на отдых на прелестных полянках, рыцари Спенсера чувствуют, как исчезает их сила. В «Королеве фей» жесткая боттичеллиевская грань героической мужской воли беспрестанно борется против поглощения женским *sfumato*. Спенсер — анатом сексуальной организации, физиологических законов давления и управления, воплощенных в образах связывания и высвобождения. Приют Блаженства — хтоническое болото, матрица текучей природы. Малоподвижный и непрозрачный, скользкий от онанистических извращений. Такой приют — эротическое обволакивание и заточение взгляда. Колесница Аполлона вязнет в дионисийской расплывчатости. Мерцают образы в нашем саморожденном бреде. Спенсеровский приют — либидозное материнское тело, неотъемлемая матриархальная собственность. Принцип «Королевы фей»: быть в вечном движении и не попадать в тень. Наказание — принятие в лоно: бесплодное самопресечение, заточение среди похотливых наслаждений и отупляющей бездельности.

«Королева фей» — самое длинное и пространное размышление о сексе в истории поэзии. Она охватывает весь спектр эротики, всю великую цепь бытия, поднимающуюся от материи к духу, от непристойнейшей похоти к целомудрию и романтическому идеализму. Темы секса и политики звучат в поэме в унисон: душа, как и общество, нуждается в хорошем

управлении. Спенсер согласен с классическими и христианскими философами в том, что разум доминирует над животными потребностями. Но Спенсер же и предвосхищает поэтов-романтиков, изображая сексуальное влечение внутренне демоническим и варварским, порождающим исполненных злого обаяния ведьм и чародеек. Как и «Одиссея», «Королева фей» — героический эпос, и законы жанра вынуждают мужское начало бежать от женских приманок и приворотов. Но Гомера и городскую культуру разделяют два тысячелетия взлетов и падений. Спенсер размышляет о зависимости любви от светских манер, о ее приукрашивании или извращении придворной искусственностью. Поэтому в «Королеве фей» секс достигает вершин декадентской изощренности, не встречавшейся в литературе со времен римской сатиры, а в эпическом жанре и вовсе прежде не имевшей места. Брак — социальное упорядочивание и размещение сексуальных энергий, без него возвращающихся, по мнению Спенсера, в анархию природы, где царит воля-к-власти и выживание наиболее приспособленных. Брак — освященная связь природы и общества. В поэме Спенсера секс всегда имеет социальную цель.

Теория секса Спенсера представляет последовательный переход от нормы к отклонению. На одном полюсе — целомудрие и плодovitый брак, и по мере удаления от него мрак вокруг вариаций эротизма сгущается, пока они не становятся извращенными и чудовищными. В первую очередь порицается то, что мы назвали бы радостями секса: впустую растроченные ради гедонизма гетеросексуальные влечения. Я уже перечисляла другие случаи недозволенной практики секса, превращающие «Королеву фей» в такой же энциклопедический перечень извращений, как «*Psychopathia Sexualis*» Крафт-Эбинга: не только изнасилование и гомосексуализм, но и приапизм, нимфомания, эксгибиционизм, инцест, скотоложство, некрофилия, фетишизм, трансвестизм и транссексуализм¹¹. И, словно рефрен, возвращается садомазохистское сексуальное рабство. Плен и порабощение, цепи и ловушки, любовь как болезнь или рана: сами эти петраркианские стереотипы Спенсер считает болезненными. Литературная условность вынуждает любовников путать секс с самосожжением. Любовь извращена фрейдовским влечением к смерти.

Сексуальная зависимость в «Королеве фей» — часть более широкой темы политики. Иерархия и церемониал, проявления великой цепи бытия и важнейшие принципы культуры Возрождения,

в сфере секса становятся преступлениями. Зависимость — демоническая интерлюдия, неконтролируемая сексуальная фантазия аморальных деспотов. Еще одну категорию патологий — бегство от секса, страх перед сексом или фригидность — Спенсер включает в теорию нарциссизма, прокладывая путь психоанализу. Разборчивое самоограничение впадает в аутоэротизм, в застойную заводь психики. Личность превращается в тюрьму. Сидя на своем троне во Дворце Гордости, Люцифера восхищенно смотрится в ручное зеркало и, «самовлюбленно созерцая свое подобие, испытывает восторг» (I, iv, 10). Мрачно хохочет и поет в лодке без руля Федрия, «доставляя утешение себе лишь самой» (II, vi, 3). Нарциссизм — «леность», значимое для Спенсера слово. В самовлюбленности нет энергии двойственности, а потому и духовного развития. Аутоэротизм и буквально и фигурально представляет собой неверное самоприложение, препятствующее усилению и умножению эмоции в браке и, следовательно, передаче психической энергии общественным структурам истории.

Вуайеризм, или скопофилия, — одно из самых характерных настроений «Королевы фей». Случайно или намеренно наблюдатель застаёт сладострастную сексуальную сцену, играя в ней роль Любопытного Тома. Вуайеризм присутствует в эпизодах с Федоном и Филемоном, когда оруженосца заставляют наблюдать сексуальный фарс, порочащий его невесту (II, iv). Он пышным цветом расцветает в Приюте Блаженства: Кимокл внимательно рассматривает компанию полуобнаженных девиц, вожделенно разглядывая их сквозь якобы закрытые веки; извивающиеся купальщицы выставляют себя напоказ перед явно заинтересованным Гайоном; легко одетая Акрасия устремляет «свой лживый взгляд» на дремлющего Верданта, и эта сцена еще раз повторяется на гобелене «Венера и Адонис» в Замке Радостном (II, v, 32—34; II, xii, 73; III, i, 34—37). На пире Малбекко, когда Элленора и Паридель возбуждают друг друга бесстыдными взглядами и непристойностью театрально расплескавшегося вина, вуайерист — спрятавшийся хозяин, наблюдающий за распутством своей жены, девять раз за ночь с удовольствием отдающейся сластолюбцу (III, ix, x). Спящую Серену изучает племя каннибалов, рассаживаясь перед ней, как зрители, и рассудительно оценивая аппетитность каждой части ее тела (VI, viii). На горе Ацидал сэр Калидор становится свидетелем поразительной сцены сотни голых дев, танцующих в кругу, — высший символ гармонии природы и искусства в мире Спенсера

(VI, x). В «Песнях Изменчивости» Фавнус наказан за то, что подсмотрел купание Дианы (VII, vi, 42—55). Вся эта серия эпизодов вдохновила Мильтона на описание Сатаны, по-шпионски подглядывающего за Адамом и Евой в Эдемском саду, — отсутствующая в Библии деталь («Потерянный рай» IV, IX).

Вуайеризм «Королевы фей», угрожающий самой поэме, является из проблемы чувственной красоты, способной повести душу как к добру, так и к злу. К. С. Льюис первым применил термин «*skeptophilia*» (орфография автора) для объяснения спенсеровского Приюта Блаженства, но критика не приняла его¹². Дж. Уилсон Найт справедливо считает, что поэма «опасно близка декадансу»: «Сама „Королева фей“ — один огромный Приют Блаженства»¹³. Я бы даже пошла дальше: самый сильный с точки зрения поэзии и наиболее полно реализованный материал «Королевы фей» — порнография. Возможно, Спенсер, как Милтон Блейка, принадлежит, сам того не сознавая, к партии дьявола. В соответствии с парадоксом, горячо любимым Садом и Бодлером, существование морального закона или сексуального табу только обостряет удовольствие от их нарушения и наслаждение от зла. В данном случае критика только начинает признавать глубокую амбивалентность и неясность мотиваций, всегда присущие великому поэту.

«Королева фей» конечно же нравоучительная, но и сладострастная поэма. Среди самых страшных разрушений и жестокостей мы слышим голос: «Ну не величественно ли это!» Главная ошибка исследователей, невероятная в наш век новокритической доктрины лирического героя, заключается в отождествлении этого голоса с голосом поэта. «Королева фей» построена по принципу контрапункта. Здесь есть моральное осуждение и распутный голос, и последний склоняет первое к похоти своей утонченностью и своим великолепием, своим гипнотическим воздействием на необузданный языческий глаз. Вуайеризм — отношение конкретного поэта к конкретной поэме. Именно таково отношение любого читателя к любому роману, любого зрителя к любой картине, пьесе или фильму. Вуайеризм присутствует в изучении чужих биографии и истории и даже в наших разговорах о других.

Вуайеризм — безнравственная эстетика агрессивного западного глаза. Именно это облако созерцания и окутывает нас как сексуальные личины, пронося невидимыми сквозь пространство и время. Христианство не выкалывает языческий глаз, просто расширяет его власть. Обширные запретные области

христианства — невозделанная земля, подверженная вторжениям и осквернениям языческого глаза. «Королева фей» — широкомасштабный оригинальный анализ именно этих напряженных отношений западной культуры. Критика считает, что Спенсер говорит то, что думает. Но поэт отнюдь не всегда властен над своим собственным творением, поскольку воображение нельзя удержать даже самым высоконравственным замыслом. Что и произошло с «Кристабель» Кольриджа. Но я думаю, что Спенсер гораздо искуснее и сознательнее относился к своим дразнящим двусмысленностям. Излюбленный эротический троп Спенсера — полуприкрытое белое женское тело, проглядывающее сквозь разорванные или спадающие одежды. «Королева фей» часто впадает в то, что сама осуждает, особенно очевидно в своем вуайеризме, в равной мере привлекающем и поэта, и читателя.

Декадентская эстетика «Королевы фей» отражает аполлонический иерархический принцип придворного мира эпохи Возрождения. Порнография Спенсера — всегда сексуальное зрелище, церемониальная картина или шествие. Формализм порождает извращенность. Еще до того как Басиран располосовал Аморет, покончила самоубийством Амавия, и Гайон находит ее еще в сознании с торчащим из рассеченной «белой алебастровой груди» ножом. «Пурпурная кровь» окрашивает ее одежды, «покрытую травой землю», «чистые волны» журчащего фонтана и, наконец, руки равнодушно играющего «славного ребенка». Рядом с ней лежит труп окровавленного, но улыбающегося и, если верить поэме, все еще неотразимо сексуального рыцаря Морданта (II, i, 39—41). Гордая Мирабелла, мучившая своих поклонников и смеявшаяся над их страданиями и смертью, наказана избившим ее Презрением, в свою очередь осмеявшим ее слезы (VI, vii). Артегалл находит обезглавленную леди, убитую своим рыцарем сэром Сэнглиером, в наказание за это обреченным носить ее мертвую голову (V, i). Железный человек Талус обрубает и прибавляет золотые руки и серебряные ноги красавицы Мунеры, как символ самообожествления (V, ii). Как в «Пленниках» или в обнаженных фигурах Микеланджело, аллегория спускается в ад.

Такие сочетания красоты, смеха, секса, пытки, увечья и смерти в поэме Спенсера потрясают эмоционально истораживают с точки зрения этики. Я нашла всего лишь один похожий пример: рассказ Боккаччо о Настаджио дельи Онести в «Декамероне». Высокомерная женщина отвергает своего любовника

и злорадствует, видя его страдания, а он совершает самоубийство. Навек осуждены они на преследование и бегство. И всякий раз настигая ее, он совершает убийство. Он наносит ей удар в спину, вырывает ее «сердце, безжалостное и холодное» и скармливает его вместе со всеми остальными внутренностями собакам. Затем она вновь возвращается к жизни, и охота возобновляется. Добиваясь благосклонности своей гордой девы, Настаджи устраивает пиршество в сосновом бору, так чтобы и гости, и его бесчувственная любимая могли наблюдать это «убийство жестокосердной девушки»¹⁴. Приятного аппетита! Ученики Боттичелли проиллюстрировали этот непристойный варварский рассказ, вероятно основываясь на набросках мастера. Черный рыцарь на черном коне размахивает шпагой над обнаженной женщиной, которая последовательно показана в диких сценах бегущей через лес и падающей ничком с израненной спиной. Вторая панель картины изображает радостных гостей, наблюдающих момент кровавого пленения, когда прямо на уровне стола зубастые мастиффы терзают белые ягодицы и бедра девушки. Спенсерианский декаданс в рассказе Боккаччо вызван холодностью и небрежностью независимого взгляда, рассматривающего секс и жестокость как искусство. Отношения глаза и объекта точно такие же, как в современном кино.

Кино Спенсера — ритуализованное сексуальное восприятие. В «Королеве фей» мы все время чувствуем тонкий вкус поэта. Вероятно, именно он и создает эротические полутени, например, в сцене, где Глауса делает возбуждающий массаж Бритомарт или когда принцесса Кларибель эксцентрично воссоединяется с давно потерянной Пастореллой, подсказывая к собственной дочери и срывая с нее корсет (VI, vii, 19). Тонкий вкус, как мы увидим далее, рассматривая эстетизм и декаданс XIX века, подразумевает господство интеллектуализированного взгляда. «Королева фей» похожа на трюковый фильм, подменяющий звуковой дорожкой с записью смеха реальный звук. Голос проповедника важно комментирует возмутительные или порнографические образы. Но в поэме Спенсера всегда побеждает глаз.

«Королева фей» простирается в двух направлениях, протестантском и языческом. Спенсеру хочется, чтобы благородные деяния приносили добро. Но у сексуальных личин своя воля. Призрачные сексуальные знаки западного искусства — хвастливые создания враждебности и эгоизма. Грубый лязг поединков «Королевы фей» — самая естественная для нас музыка. Наиболее

трудноразрешимые противоречия Спенсера скрыты в его теории природы. Он прославляет женщину, но ее тело — поглощающая всякое действие трясина. Спенсер — выдающийся мастер поэтического демонического образа. Двусмысленная тема Приюта, завещанная им своим последователям, еще возвысит английскую литературу. Она породит, например, все различия между Руссо и Вордсвортом. Спенсер спрашивает, следует ли сопротивляться плодоносящей природе или поддаваться ей. «Королева фей» противопоставляет женщин в броне и женщин в приюте. Миф Спенсера о благосклонном плодородии связывает его с Китсом. Но в своих тревожных и оставшихся неопределенными размышлениях о тайнах природы Спенсер в эпоху Возрождения имеет равного в лице одного лишь Леонардо. Его Сады Адониса, творческий чревный мир с женской горой и благоухающими мокрыми ветвями, — еще одна тюрьма для мужчин.

Сверкающие доспехи Бритомарт и византийское сияние Бельфев — попытки отточить, усовершенствовать взгляд и сохранить его свободу. Спенсер страстно желает аполлоническую женщину. Сделать видимым все: мы встречались с таким же честолюбивым замыслом в гомосексуальном классицизме Греции. Длинные зрительные кинематографические ряды «Королевы фей» создают ясное, отчетливое языческое пространство. Спенсер превращает средневековую аллгорию в языческое бахвальство. Предусмотренные замыслом моральные значения с трудом переживают этот апофеоз языческого глаза. Живописность Спенсера — аполлоническое навязчивое созидание вещей. И самая пленительная из созданных вещей — женщина-воительница, борется против падшей природы, в лоне которой вампир высасывает мужское, а насильник уничтожает женское. Аристократические амазонки Спенсера, Бельфев и Бритомарт, отрекаясь от власти в будуаре и мазохистской уязвимости на поле битвы, ведут западный взгляд к победе Аполлона.

- 1 *Hamilton A. C. The Structure of Allegory in «The Faerie Queene». Oxford, 1961. P. 12.*
- 2 *Keene D. Japanese Literature. N. Y., 1955. P. 7.*
- 3 *Lewis C. S. The Allegory of Love. L., 1936. P. 340.*
- 4 Все цитаты из Спенсера приводятся по изданию: *The Works of Edmund Spenser. A Variorum Edition / Ed.: Greenlaw E. Baltimore,*

- 1932—1957. Чтобы открыть Спенсера широкому читателю, я модернизировала написание некоторых слов.
- 5 *Augustine. Confessions* / Trl.: Pine-Coffin R. S. Harmondsworth, 1961. P. 233. [Пер. М. Е. Сергеев цит. по: Августин А. *Исповедь*. М., 1997. С. 190.]
- 6 *St. Thomas Aquinas. Summa Theologia* // St. Thomas Aquinas. *Basic Writings* / Ed.: Pegis A. C. N. Y., 1945, Vol. 1. P. 378.
- 7 *Eliade M. The Two and One* / Trl.: Cohen J. M. N. Y., 1965. P. 32—33.
- 8 *Burke K. A Rhetoric of Motives*. N. Y., 1950. P. 210.
- 9 *Proclus. Metaphysical Elements*. Quoted in: Dionysius the Areopagite. *The Mystical Theologie and the Celestial Hierarchies* / Trl.: The Editors of the Shrine of Wisdom. Fintry, Surray, 1949. P. 47n. [Пер. А. А. Тахо-Годи цит. по: Прокл. *Первоосновы теологии. Гимны*. М.: Прогресс, 1993. С. 112—113.]
- 10 В моей статье: *Paglia C. The Apollonian Androgyne and the Faerie Queene* // *English Literary Renaissance*, Vol. 9, № 1. Winter, 1979. P. 55—56.
- 11 Моя статья: *Paglia C. Sex* // *The Spenser Encyclopedia* / Ed.: Hamilton A. C. et al. Toronto, 1989.
- 12 *Lewis C. S. Allegory of love*. P. 332.
- 13 *Knight W. G. The Poets of Action*. P. 12—13.
- 14 *Boccaccio G. Decameron*. P. 460—461. [Пер. Н. Любимова цит. по: Боккаччо Дж. *Декамерон*. Ставрополь, 1991. С. 339—340.]

Шекспир и Дионис

■ «Как вам это понравится» и «Антоний и Клеопатра»

В первый раз английская литература испытала сильное влияние Спенсера в 1590-е годы — как раз в то время, когда Шекспир искал свой стиль. Две большие ранние поэмы Шекспира «Венера и Адонис» и «Лукреция» (1592, 1593—1594) — дань уважения Спенсеру. Первая посвящена чувственному укрыванию в лоне женственной природы, в ее основе — легенда о верховной богине и похищенном прелестном мальчике, прямо заимствованная из «Королевы фей». Вторая — мрачный рассказ об эпохальном для всей политической истории раннего Рима изнасиловании. Шекспир замедляет сексуальное кино спенсеровского цикла изнасилования, изображая покрупнее процесс проникновения врага — в спальню, в постель и в белое тело. Искусно воспроизведен утонченный спенсеровский сплав похотливости и морализма. Но чтобы исполнить свою творческую миссию, Шекспиру пришлось свергнуть Спенсера с пьедестала. Как я покажу далее, борьба со Спенсером подняла величайшие пьесы Шекспира до уровня, совершенно недоступного Спенсеру. Я полагаю, что «Тит Андроник» (1592—1594), долго считавшийся самой слабой пьесой Шекспира, — разрушительная пародия на Спенсера. Обычно ее ошибочно считали (все, кроме А. С. Гамильтона) небрежно состряпанной безвкусицей.

Но эта римская драма о насилии и увечье превращает спенсеровский цикл изнасилования в дешевый фарс. Она шумливо, нарочито забавна. Изнасилованная Лавиния упорно не желает покидать сцену, размахивая культами, как ветряная мельница крыльями. Подобно аполлонической пьесе Уайльда «Как важно быть серьезным», «Тит Андроник» словно создан для шумной труппы трансвеститов, способной подчеркнуть ее кричащую манерность. Шекспир насмешливо прощается со Спенсером в этой пьесе. Он скоро начнет свое собственное исследование любви и гендера. В «Тите Андронике» Шекспир пытается ограничить и ослабить Спенсера, чтобы затем оттеснить его и занять его место. Без конца упоминаемые отрубленные руки и отрезанный язык Лавинии — яблоки Аталанты*, кровавый ложный след, прочерченный музами, чтобы сбить с толку.

Спенсер — портретист, а Шекспир — драматург. Спенсера направляет глаз, Шекспира — ухо. Спенсер — аполлонист, представляющий свои личины в линейных сериях богоявлений, выгравированных резким штрихом Боттичелли. Он рисует картины, эпизодические виньетки, так слабо связанные сюжетом, что просто невозможно запомнить последовательность происходящего. Я считаю, что техника движущейся серии коротких драматических картин «Королевы фей» с преувеличенно яркими сексуальными личинами повторена в романе Д. Г. Лоуренса «Влюбленные женщины», сознательно разрабатывающем тему Аполлона и Диониса. Шекспир производит метаморфозы и потому ему ближе Дионис, а не Аполлон. Он показывает процесс, а не объекты. Все течет — мысль, язык, идентичность, действие. Он невероятно расширяет внутреннюю жизнь своих личин и помещает их в мощный роковой ритм своего сюжета, в непреодолимую силу, зарождающуюся за пределами общества. Стихийная энергия Шекспира исходит из самой природы. Думаю, что удачнее других о пьесах Шекспира высказался Дж. Уилсон Найт: «В такой поэзии мы чувствуем не какую-то поверхностную красоту, но сильный вихрь, подъем и спад, исходящий из глубин, лежащих по ту сторону словесного определения; а по мере развития произведения — нарастание силы, девятый вал страсти, повышение темпа и напряженности»¹. Море,

* Отсылка к эпизоду из греческой мифологии. Охотница Аталанта всем сватавшимся к ней предлагала одолеть ее в беговом состязании и оставалась непобедимой, пока один из женихов не перехитрил ее. Во время бега он стал выбрасывать золотые яблоки, подбирая которые Аталанта в результате проиграла состязание. — Ред.

текучая дионисийская природа, — главный образ шекспировских пьес. Именно волновое движение шекспировской речи приковывает к себе внимание публики, даже не понимающей ни слова.

Средневековый язык Спенсера архаичен, обращен в прошлое. Поворачивая вспять современные ему изменения в языке, Спенсер пытается остановить головокружительное изменение ренессансных личин. Его аполлонические личности — исторически реакционные. Эпос — всегда ностальгический жанр. Подобно Вергилию, Спенсер обращается к эпосу в момент внезапного беспорядочного появления множества новых сексуальных личин. Мы еще встретимся с Блейком, который так же реагировал на психологический кризис, известный под названием «романтизм». Множественность личин, беспорядочные эксперименты с ролями всегда считаются злом в «Королеве фей». Положительный спенсеровский гермафродитизм никогда не бывает таким текучим и импровизационным, как у Шекспира, но всегда формализованным, застывшим и символичным, как фаллическое копьё Бритомарт или «длинный тонкий белый жезл» статуи Исида (V, vii, 7). Шекспир отвечает архаизму Спенсера динамичным футуризмом. Шестнадцатое столетие преобразовало средневековый английский язык в современный. Грамматика пыталась самоутвердиться. Народ походя изменял словарь и синтаксис. Правил употребления английского языка не существовало вплоть до XVIII века. Язык Шекспира — причудливая свержречь, незнакомая и пластичная, извивающаяся, переменчивая и вечно ускользающая. То мягко, то грубо сталкивая исконно англосаксонские слова с нормандскими и греко-римскими заимствованиями, остроумно и бесцеремонно перебрасывая нас с одного уровня риторики на другой, она непереводаима. Никто никогда в действительности не говорил так, как говорят герои Шекспира. Его язык не «имеет смысла», особенно в самых сильных его пьесах. По моим весьма скромным оценкам где-то от трети до половины каждой пьесы Шекспира всегда будет на плохом счету у истолкователей. К сожалению, этот факт затемнен обилием сносок в современных публикациях, намекающих бедному запуганному студенту, что знай он все известное ученым мужам, — для него не осталось бы ничего непонятного. Открывая «Гамлета», я всякий раз поражаюсь его враждебной виртуозности, его уклончивости и непроницаемости. Шекспир использует язык для того, чтобы темнить. Он зачаровывает нас, сбивая с толка. Он расшатывает традиционные

ориентеры риторики, вполне устойчивые еще у Марло, обычно считающегося главным учителем Шекспира. Слова Шекспира окружены «аурой». Это он взял не у Марло, а у Спенсера. Демоническая образность Спенсера превращается в сумбурные галлюцинации Шекспира. Язык Шекспира балансирует на самой грани сновидения. Иррациональное оформляет его. Не герои Шекспира управляют своей речью — речь управляет ими. Они подобны маньеристским скульптурам Микеланджело, обеспокоенным ночными видениями. В творчестве Шекспира сознание погружено в мир первичных маний.

Язык и личины отражают друг друга и в творчестве Спенсера, и в творчестве Шекспира. Архаизирующий язык «Королевы фей» аналогичен аполлонической цельности ее покрытых броней героев. Мысли Бельфег и Бритомарт так же прямолинейны, как и их действия. Их не осаждают фантазии или причуды; вздымающийся поток воображения, бушующий во всех значительных героях Шекспира, им неведом. Спокойная, расслабленная идентичность натуры божественной Уны Спенсера («Прими ж тогда меня, простую» — I, viii, 27) свойственна только беспомощным девам Шекспира — Офелии, Корделии, Дездемоне; ход драматургического действия пьес ведет их к гибели. В «Антонии и Клеопатре» похожая на Уну Октавия выглядит на сцене занудой и растяпой в сравнении со словоохотливой подстрекательницей — героиней Шекспира. Сдержанность Октавии и ее женственный полусшепот противны самому жанру драмы, которая вся — голос. Но «Королевой фей», как мы видели, правит аполлоническое молчание богоявления. Речи прекращаются или сокращаются во имя добродетели. У Спенсера дела красноречивее слов. Показательно, что декадентский Приют Блаженства наполнен какофонией — смешением звуков «птиц, голосов, инструментов, ветров, вод» (II, xii, 70). Это напоминает Плутархово описание циклических природных метаморфоз Диониса.

Изменчивость в «Королеве фей» — зло, и потому Спенсер, как ни странно, считает Протея жестоким тираном и насильником². С другой стороны, Шекспир — воплощенная изменчивость. Кольридж называет его «неким Протеем огня и потопа»³. Удручающая Гамлета, но возвышающая Розалинду и Клеопатру множественность личин — первоначало пьес Шекспира, равно как множественность языков — первоначало его поэтического стиля. В творчестве Шекспира голос первичен, и первичен настолько, что костюмы и временные рамки можно радикально

менять (как это и делается в современных постановках) без ущерба для глубинного смысла драмы. В то время как строгая достоверность костюма — непереносимое условие для иконических личин Спенсера. Оденьте Бельфег в теннисный костюм или женскую сорочку эпохи регентства — и все пропало. Аполлоническая броня не подчиняется изменчивой моде. Она тверда и несокрушима. Как я показала, в творчестве Спенсера целомудрие есть *целостность формы*. Шекспировские же персонажи, особенно комические, постоянно меняют свои одежды. Шекспир берет восходящую к Менандру и Плавту тему ошибочного опознания и превращает ее в размышление о ренессансном разыгрывании ролей. Он первым задумался о текучей природе современного гендера и современной личности.

Соответственно Шекспир нетерпим к *objets d'art*, в отличие от зачарованного визуальностью иллюстратора Спенсера. Мы видим это уже в «Венере и Адонисе», где шекспировская богиня говорит мрачному Адонису: «Ах ты, каменный болван! Безжизненная, холодная статуя! Раскрашенный, но мертвый истукан!»* Виола горюет, как «статуя Терпения», Октавия — «не женщина, а изваяние», Гермiona подобна «ожившей статуе» — все эти и подобные им упоминания Шекспиром произведений искусства обычно свидетельствуют о каком-либо эмоциональном отклонении или неполноценности, о равнодушном отказе от добродетели, как правило, совершаемом порочным мужчиной. Холодная объективация в творчестве Спенсера возвышает, а в творчестве Шекспира препятствует свободному течению психической энергии. Возможно, увековеченная Шекспиром поруганная Лавиния — последняя статистка в театре Спенсера. Шекспир отвергает иератичность Спенсера. Тормозящий движение драматического сюжета сценический покой опасен. Каждый раз, когда Шекспир хотя бы вскользь упоминает об изобразительном искусстве, он сознательно упрекает Спенсера. Спенсеровская эстетика ловко используется в отдельных эпизодах — вот, например, Макбет приступает к пышному описанию убитого короля: «На серебристом теле / Струилась лентой золотая кровь»** (II, 3). Блистательную византийскую иконичность Спенсера Шекспир вкладывает в уста изменника. Основа шекспировского стиля — не *objet d'art*, а метафора. Метафора — ключ к характеру, воображаемый стержень любой реплики.

* Пер. Г. Кружкова.

** Пер. А. Кронеберга.

Метафоры переливаются из строки в строку, обильные, пышные, алогичные. В творчестве Шекспира метафора становится средством воплощения мечты о дионисийском преображении. Многочисленные метафоры — звенья средневековой великой цепи бытия, внезапно порвавшейся и раскачивающейся свободно, как живая. Метафоры Шекспира, как и его сексуальные личины, проносятся в стремительном потоке развития и движения. Ничто в творчестве Шекспира не остается неизменным надолго.

Если Спенсер — иллюстратор, то Шекспир — алхимик. Рассматривающий пол и личность Шекспир предстает преобразователем форм и мастером преображений. Он возвращает драматическое олицетворение к ритуальным истокам, к культу Диониса, к магии масок. Шекспир понимает, что западная личность с ее долгим языческим развитием есть *олицетворение*. Кеннет Бёрк называет роль в драме «спасением через изменение или очистку идентичности (очистку и в моральном, и в химическом смысле)»⁴. Главный герой «Короля Лира», помещенный в водоворот степной бури, — явный пример химического разложения, повторного перемешивания элементов и синтеза новой личности. Возникшая в эллинистическом Египте и дошедшая до Средневековья через арабские тексты алхимия сохранила свое значение и в эпоху Возрождения. Ее эзотерическая символика входила в повседневный язык образованных людей до тех пор, пока в XVII веке наука не обрела свои термины и технику. И сегодня спорят о том, пережила ли алхимическая ученость эпоху Возрождения и была ли она передана основателям культуры романтизма. Во всяком случае, то, что Кольридж испытал влияние немецких изысканий на эту тему, несомненно.

Алхимия, как и астрология, осталась в памяти не благодаря своей положительной стороне, а скорее потому, что была заклеимлена за то худшее, что в ней имелось. А ведь то была не просто корыстная погоня за формулой превращения свинца в золото, а философский поиск творческих тайн природы. Дух и материя связаны — вполне по-язычески. Алхимия — языческий натурализм. Титус Буркхардт рассказывает, что духовная цель алхимии — «достижение „сокровенного серебра“ или „сокровенного золота“ — в их непреложной чистоте и яркости»⁵. Юнг рассматривал алхимию не только как «мать химии», но и как «предтечу современной психологии бессознательного»⁶. Джек Линдсей считает, что алхимия предвосхищает все научные

и антропологические «понятия развития и эволюции»⁷. Алхимический процесс стремился преобразовать *prima materia*, или хаос изменчивых веществ, в вечный и не подверженный порче «философский камень». Эта усовершенствованная субстанция называлась, как и андрогин, — *rebis* («двойная вещь»). И первичная матрица, и конечный продукт были гермафродитами, ибо содержали все четыре основные стихии: землю, воду, воздух и огонь. Символом замкнутого *magnum opus* алхимического процесса был уроборос — саморождающий и самопожирающий змей. Синтез противоположностей в жуткой «купели» *opus*'а — *hierosgamos* («священный брак») или *coniunctio* («союз»), «химическая свадьба» мужского и женского начал. Эта пара оказывалась братом и сестрой, вступившими в кровосмесительные отношения. Встречающаяся в алхимии буквально на каждом шагу терминология инцеста выдает ее скрытый языческий характер. Возможно, что темы инцеста в культуре романтизма пересказывают эту древнюю историю.

Имя Меркурия алхимики присвоили аллегорическому гермафродиту, представляющему весь процесс преобразования или его часть. Бог и планета Меркурий был также жидкой ртутью, или «живым серебром», эликсиром преобразований. Артур Эдвард Уэйт говорит: «Вездесущий Меркурий — живой дух, пронизывающий всю вселенную»⁸. Я нарекаю Меркурием одну из самых пленительных и неугомонных западных сексуальных личин. Ранее мы отметили деятельное начало в коварном Гермесе, обутом в крылатые сандалии. Мой Меркурий, впервые представленный Шекспиром, — андрогинный дух воплощения, живое соединение множественности личин. Меркурий обладает властью над словами, а тем самым и над сознанием. Величайший андрогин Меркурий Шекспира — это трансвестит Розалинда, а вслед за ней — наделенная мужской волей Клеопатра. Самая характерная их черта — живой ум, искрометный, победоносный, радостный, сочетающийся с быстрой переменной личин. Менее яркие примеры — Миньона Гете, Эмма Джейн Остен и Наташа Толстого. Темпераментная любовница Байрона леди Каролина Лэм могла бы послужить примером отрицательного, сокрушенного Меркурия в реальной жизни. В своих самых выигрышных ролях героинь, манипулирующих другими, становятся потрясающими Меркуриями Кэтрин Хепберн (Трейси Лорд в «Филадельфийской истории») и Вивьен Ли (Скарлетт

* Великого сотворения (лат.). — Ред.

О'Хара в «Унесенных ветром»). Но всех превосходит цветущая тетушка Мэйм Патрика Денниса, щедро наделенная многочисленными личинами; ее культовый статус у мужчин-гомосексуалистов — безошибочный признак транссексуального характера.

Шекспир значительно пополнил тот парад сексуальных личин, который является сутью западного искусства. Я уже говорила, что освобожденная женщина — такой же символ английского Возрождения, как прекрасный юноша — символ итальянского. В творчестве Шекспира освобожденная женщина говорит без стеснения. Остроумие становится знаком появления новой «свободной личности» Возрождения, замечает Якоб Буркхардт⁹. Западное остроумие, достигшее кульминации в творчестве Оскара Уайльда, агрессивно и состязательно. Это аристократический язык социального маневрирования и сексуального хвастовства. Английский и французский языки совместно выработали этот жесткий стиль, далекий от мягкого и рассеянного юмора Дальнего Востока. Оружие и броня «Королевы фей» превращаются в остроумие ренессансных амазонок Шекспира. Юная героиня пьесы «Как вам это понравится» (1599—1600) Розалинда — один из наиболее самобытных характеров в литературе Возрождения, сжато представляющий психологические перемены эпохи. Источник пьесы — роман в прозе Томаса Лоджа «Розалинда, или Золотое наследство Эвфуэса» (1590), составляющий большую часть сюжета пьесы. Но Шекспир превращает всю историю в фантазию на тему западной личности. Он расширяет и усложняет характер Розалинды, наделяя ее остроумием, дерзостью и мужской силой. Розалинда — ответ Шекспира Бельфег и Бритомарт Спенсера, которых он вовлекает в словесное и психологическое движение. Розалинда кинетична, а не иконична. И она тоже девственница. В самом деле, ее бодрая свежесть связана с этой девственностью. Но Шекспир избавляет девственность амазонки от священного самоотречения и придает ей статус общественного долга. В отличие от надменных Бельфег и Бритомарт, Розалинда умеет веселиться. Она обитает в недавно возвращенном светском пространстве.

Может показаться, что своим приключением с переодеванием Розалинда напоминает Виолу из «Двенадцатой ночи» Шекспира, но эти две женщины совершенно несхожи по темпераменту. Своей властью над другими героями Розалинда превосходит всех прочих комических героинь Шекспира. Эта власть редко принимается во внимание при постановке «Как вам это понравится». Отважная Розалинда обычно сводится к Виоле,

и обе роли искажаются пасторальной сентиментальностью в духе летнего лагеря труда и отдыха. Между тем смысл образа Розалинды — в лиризме личности, *лишенной* сентиментальности. Этим ролям, написанным для мальчиков-актеров, присуща двусмысленность тона, недоступная современным актрисам. Андрогинная Розалинда очаровательна и в то же время маскулинизирована. Порция из «Венецианского купца» Шекспира превращается ненадолго в трансвестита, пока на протяжении одного акта носит мантию судьи. Но Порция не становится сексуальной личиной как таковой; другие герои пьесы не реагируют на него (на нее) эротически. Розалинда и Виола — сексуальные подстрекательницы, становящиеся причиной досадных любовных ошибок. Во многих известных Шекспиру сюжетах переодетая женщина вызывает несчастную любовь другой женщины. Большая часть таких историй придумана в Италии и навеяна такими классическими моделями, как «Ибис» Овидия. Итальянские истории, как и их английские прозаические эквиваленты, имитируют забавную манеру Овидия говорить о сексе намеками. Избегая постельных интриг, «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» отличаются от своих источников. Шекспира интересует психология, а не порнография.

Как Розалинда, так и Виола облачаются в мужскую одежду в кризисных ситуациях, но положение Виолы много хуже. Она осиротела и попала в кораблекрушение. С другой стороны, мужское обличье изгнанной дядей-узурпатором Розалинды — не более чем прихоть или проделка. Обе героини выбирают сексуально двусмысленное *alter ego*. Виола — евнух Цезарио, а Розалинда (так же, как и у Лоджа) — прекрасный Ганимед, похищенный Зевсом мальчик. Розалинда, изначально более дерзкая, чем Виола, вооружается коротким мечом и рогатиной. Виоле, вооруженной изящной тоненькой шпагой, в лучшем случае удастся изобразить нежного, женственного мальчика. Робкую Виолу легко запугать. Розалинда наслаждается трудностями и даже создает их себе, намеренно вмешиваясь в роман Сильвия и Фебы. Виола сочувствует Оливии, влюбившейся в нее жертве сексуальной мистификации. А Розалинда не способна к состраданию, если не затронуты ее собственные интересы. Она может быть грубой и презрительной. Недостаток обычной женской мягкости у Розалинды — часть возвышенной власти ее сексуальной личины. В ней есть что-то устрашающее, недоступное современным постановщикам. В отличие от Виолы, Розалинда действует, злоумышляет и смеется над последствиями.

Развязка «Двенадцатой ночи» автоматически выводится из самой идеи близнецов. Виола отказывается от неудобной мужской роли в пользу кстати объявившегося брата, безропотно занимающего ее место в сердце Оливии. В центре «Как вам это понравится» — явно амбивалентная Розалинда, совмещающая двойников в своей натуре. Виола меланхолична и уступчива, а жизнерадостная и эгоцентричная Розалинда стремится сыграть главную роль. Ярче всего различие в финале пьес. Виола надолго замолкает, продлевая удовольствие от воссоединения с самой собой. Ее благопристойное самоустранение противоположно тому, как властно завладевает Розалинда финалом «Как вам это понравится». Овладев игрой лучше, чем ее отец владел королевством, Розалинда подтверждает свое врожденное право — право аристократки на власть.

Шекспир окружает своих двуполых героинь ореолом сексуальной двусмысленности. Одержимость Оливии Виолой / Цезарио столь же подозрительна, как влечение Малекасты к Бритомарт в поэме Спенсера, ибо переодетая Виола поражает всех женственностью голоса и облика. «Двенадцатая ночь» открывается монологом герцога Орсино, смакующего подробности сексуального поражения, понесенного им от равнодушной Оливии, которую он описывает старомодными петраркианскими метафорами жестокости и холодности. Поскольку мужественность Орсино-нарциссизма сомнительна, страсть Виолы к нему тоже сомнительна. И в «Двенадцатой ночи», и в «Как вам это понравится» героини-трансвеститы сходят с ума по совершенно не достойным их мужчинам. Даже женственной Виоле не чужды сексуальные странности. Сравнивая Виолу с ее предшественницами в римских и итальянских источниках пьесы, Л. Дж. Сэлинджер говорит, что «только она влюбляется *после* того, как переодевается»¹⁰. Таким образом, Виола влюбляется не как женщина, а как андрогин. Ее восприятие и оценка полуженской природы Орсино проявляются в эпизоде скрытого объяснения в любви, где она ненароком уподобляет его женщине (II, 4). Передавая надменной Оливии мазохистские изъяснения нежности Орсино, Виола становится андрогином, несущим гермафродитское послание одного андрогина другому. Виола передает Оливии остатки мужественности Орсино, и они кажутся любовными обещаниями самой Виолы. Так официальная миссия Виолы дополнительно маскулинизирует ее. Ричард Бернхаймер говорит о том, что личность дипломатов и юристов превращается в носителя репрезентации: «обаянием своего

присутствия» заместитель может затмить своего начальника¹¹. Очаровательная Виола — соединение сексуальных репрезентаций. Она представляет Орсино, но, кроме того, она представляет мужчину Цезарио. Этой последовательностью похожих на маски репрезентаций «Двенадцатая ночь» релятивизирует гендер и идентичность. Главные герои становятся андрогинным эхом друг друга.

Как и его двойник из «Двенадцатой ночи», герой-любовник в «Как вам это понравится» отличается серьезной драматургической недоработанностью. Розалинда мгновенно влюбляется в Орlando, похожего на подростка с первым пушком над верхней губой. Делая его атлетическую удаль мишенью для постоянных насмешек, Шекспир обесценивает ее. Тугодум Орlando — невыразительный представитель своего пола в пьесе, держащейся на решительной героине. Бертран Эванс называет его «всего лишь здоровым болваном»¹². Не Орсино и не Орlando обычно манипулируют другими, напротив, другие манипулируют ими. Может быть, в безропотном согласии Орlando вступить в транс-сексуальную игру Розалинды / Ганимеда присутствует гомоэротический элемент. В «Как вам это понравится» Шекспир снижает ренессансный престиж власти мужчин, чтобы усилить царственное могущество своей героини. Интеллектуально и эмоционально доминирующая Розалинда вынуждает всех остальных героев пьесы вращаться вокруг нее. Одержимость Фебы переодетой Розалиндой, миловидность которой она подробно обсуждает и смакует, содержит намек на лесбийскую связь (III, 5). По словам Оливера, Розалинда в мужском обликии «мальчик — белокурый, / На женщину похож»* (IV, 3). Чарует ее полуженственная мужественность.

Детская связь Розалинды и Селии тоже гомоэротична. С первого же упоминания о Розалинде и еще до ее первого появления Шекспир подчеркивает эмоциональную привязанность девочек друг к другу. «И никогда еще две женщины так не любили друг друга»; они — «неразлучная чета», даже спят вместе (I, 1; I, 3). Эта единственная в своем роде дружба-любовь первого акта служит структурным противовесом зрелым бракам последнего акта, завершающегося лицезрением бога брачных уз. Энгус Макинтош в эссе об употреблении «вы» (you) и «ты» (thou) в «Как вам это понравится» замечает, что «вы» часто «содержит

* Здесь и далее «Как вам это понравится» цитируется в переводе Т. Щепкиной-Куперник.

оттенок досады и раздражения». После того, как Розалинда и Селия встретили Орlando в Арденнском лесу, Селия чуть надменно обращается к Розалинде на «вы», и это говорит о «вторжении Орlando в уют доселе безмятежных взаимоотношений»¹³. Ревность Селии кажется мне очевидной даже в первом акте, когда Розалинда отстает, чтобы поприветствовать Орlando, а Селия резко произносит: «Идем, сестра?» (I, 2). В лесу Розалинда пытается склонить Селию сыграть роль священника, чтобы «обвенчаться» с одуроченным Орlando. «Я не знаю, какие слова говорить», — отвечает Селия (IV, 1). Ее приходится трижды подталкивать, чтобы она смогла взять себя в руки и отойти от «невесты». Шекспир намеренно вводит этот подтекст сексуального напряжения, доказательством чего служит тот факт, что в первоисточнике Лоджа именно Селия выдумывает и шутки ради проводит поддельный венчальный обряд.

Несовременный престиж девственности делает союз Розалинды и Селии несомненно эмоциональным, но не открыто сексуальным. Их близость — матрица женственности, обнаруженная мной в привязанности Бритомарт к своей кормилице. В «Как вам это понравится» матрица становится ранней стадией первичного нарциссизма, порождающей зрелые гетеросексуальные привязанности в финале. В середине пьесы Розалинда восклицает: «Но что мы говорим об отцах, когда существует такой человек, как Орlando?» (III, 4). Семья и детская дружба должны уступить место новому миру брака. Такой поворот характерен для английского Возрождения: экзогамия укрепляет социальную структуру. Розалинда проходит через процесс усиления половой дифференциации. В результате клеточного деления на психическом уровне она отрывается от Селии. Их дружба всецело выражает гендер, она утешает их в отсутствие матери, которое становится странным уделом всех дев Шекспира, оставляющего их беззащитными в «Гамлете» и «Отелло». В финале «Как вам это понравится» Розалинда и Селия жертвуют своими отношениями, чтобы сыграть твердо установленные брачными отношениями сексуальные роли. Выбор сделан — но его не назовешь неизбежным. Хью Ричмонд — первый, насколько мне известно, критик, свободно допускавший «способность Розалинды к бисексуальности»¹⁴. В отличие от Виолы, Розалинда — балансирует на грани. Она может выбрать любую сторону. Одна из незамечаемых тем «Как вам это понравится» — искушение Розалинды уступить своей незаконной мужской

крайности и победа над ней во имя присоединения к более широкому социальному порядку. В своей проделке с Фебой Розалинда явно флиртует. Розалинда в роли Ганимеда старается разыграть из себя распущенного совратителя женщин и, приняв эту сексуальную личину, действительно становится им. Откуда только берется тон превосходства и надменный командирский язык! (III, 5). Она вся — власть и секс. Таков сложный психологический отклик на возможную эротическую перспективу, которую она может сознательно принять либо отвергнуть. У Спенсера в сцене, где Бритомарт заигрывает с испуганной Аморет, ее поступки расходятся с помыслами, устремленными к будущему супругу. Таким образом, Спенсер и Шекспир предвосхищают современную теорию бессознательного, приписанную Фрейдом поэтам-романтикам. Бритомарт и Розалинда произвольно уносятся в сферу лесбийского ухаживания. Мужской наряд вызывает непродолжительные импульсы социально вытесненных сторон их сексуальной натуры.

Да фиксированы ли вообще координаты мужественности и женственности в шекспировских комедиях переодевания? Рассуждения о сексуальных различиях могут быть глупыми, как, скажем, в разглагольствованиях Орсино. Максимум Розалинды об отношениях полов обычно носят сатирический характер. В этих пьесах человека создает одежда. Фиксируя социальную личину, костюм преобразует мышление, поведение и гендер. Кажется, будто единственное отличие мужчин от женщин — способность сражаться. Виола боится дуэли, а Розалинда теряет сознание при виде крови, тогда как горячий нравом брат-близнец Виолы Себастьян легко разгоняет нападающих. Итак, Шекспир одаряет мужчину физическими способностями, которые обязательно проявятся. Если же не принимать этого во внимание, может показаться, что Шекспир рассматривает маскулинность и феминность как маски — они надеваются и снимаются. Примечательно, как редко упоминается анатомия полов: в двух пьесах я нашла одну явную ремарку и два-три каламбура. Виола, страшая поединка, причитает: «Еще немного — и все увидят, что я вот ни на столько не мужчина!»* (III, 4). Мужчина минус «немного» равно женщина. Намерение Розалинды снабдить себя всем, что есть у мужчины, намекает на очевидное ограничение — одну мужскую принадлежность не позаимствуешь из оружейного арсенала (I, 3). Шут пародирует любовные

* Здесь и далее «Двенадцатая ночь» цитируется в переводе Э. Линецкой.

стихи Орlando: «Кто рвет розу, тот найдет / Шип любви и Розалинду» (III, 2). Чтобы увенчать браком свою любовь к Розалинде, смертельно тоскующий Орlando должен вернуть себе мужскую независимость. Как Артегалл в женском платье, он должен распрямиться и принять ответственность на себя. Другой каламбур: если Розалинда — роза, то она — и цветок, и шип. Переодетая вооруженным мужчиной, она обладает атрибутами двойственного пола: фаллическим «шипом любви» и розой женских гениталий. В ренессансных путаницах с переодеваниями можно встретить и большие непристойности. В финале источника «Двенадцатой ночи», «Об Аполлонии и Силле» (1581) Барнабе Рича, предшественница Виолы Сильвио открывает свой пол, «освободившись от одежды» и обнажив «груды и прелестные соски». Привлекательный для будуарного чтыва эпизод вряд ли подходит для сцены! Шекспир весьма целомудренно относится к сексуальной двусмысленности.

На сцене персонажи Шекспира часто неспособны правильно определить пол других персонажей или даже узнать своих возлюбленных. Мотив ошибки с близнецами (одного принимают за другого) взят у Плавта и Теренция, в свою очередь заимствовавших его из новой аттической комедии. Но в классической драме близнецы — однополые. Увлеченное андрогинностью Возрождение сменило тему, сделав близнецов разнополыми. Воодушевленному веяньем времени Шекспиру суждено было вывести на сцену близнецов — мальчика и девочку. Исполнение всех женских ролей виртуозными мальчиками-актерами позволило ослабить рамки сексуальной условности для елизаветинских театралов. Мальчики — исполнители главных ролей смогли усилить двусмысленность текстов трансвестивных комедий. Эпилог «Как вам это понравится», порой приписываемый не Шекспиру, требует от зрителей признания театральной транссексуальности. Актер, сыгравший Розалинду, выходит на авансцену в женском платье и обращается к зрителям: «Будь я женщиной, я расцеловала бы тех из вас, чьи бороды пришлось бы мне по вкусу». Прием кокетливого мужчины-гомосексуалиста. Вот так и современные исполнители женских ролей в конце представления выходят за пределы драматургического пространства и обнаруживают свой настоящий пол, сбрасывая парик и бюстгальтер или внезапно появляясь в смокинге. Исполнение женских ролей мужчинами в елизаветинском театре внутренне более гомозротично, чем в Греции или в Японии. Греческие актеры носили деревянные маски; японские

актеры театра кабуки используют кричащий, условный грим. Возраст греческих и японских актеров значения не имел. А в елизаветинском театре играли безусые мальчики, вероятно в париках и с легким гримом. Но масок они не носили. Чтобы мальчик принимали за женщину, ему достаточно было обладать более или менее женственным лицом. Вне всякого сомнения, эротическую пикантность должны были придавать клаки поклонников, подобные тем, что сопровождали кастратов в итальянской опере.

Выше я говорила об андрогинной красоте юных мальчиков и о божественной чистоте их певческих голосов. Юноша-ангел, исполняя Розалинду, приносил собственный гермафродитизм в и без того сексуально сложную роль. Сыгранные мальчиками «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» были искрометными зрелищами гендерных преобразований. Качество такого зрелища очевидно в последнем акте «Двенадцатой ночи», когда двойники затягивают традиционную сцену узнавания, пока она не приобретает гипнотическую замедленность, — я указывала на присутствие техники замедленной киносъемки в шекспировской «Лукреции». Лондонский Национальный театр попытался поставить «Как вам это понравится» в 1967 году с мужчинами во всех ролях и в костюмах 60-х годов. Режиссер добивался «атмосферы духовной чистоты»¹⁵. Эпизод, в котором Розалинда, переодетая Ганимедом, склоняет Орlando в шутку поухаживать за ней, особенно выигрывает от такого идеализирующего рассмотрения, ибо здесь образуется поразительная последовательность перевоплощений: мы видим мальчика, который играет девушку, играющую мальчика, который играет девушку. Рецензент заметил, что эта постановка «и в самом деле так же проста, стилизована и холодна, как пьесы театра ноо»¹⁶. И это притом, что актерами были юноши, а не мальчики. Роджер Бейкер заявляет, что мальчики в ролях Розалинды и Виолы были бы «по-настоящему трогательны»: «Мальчики могут играть с естественной серьезностью и грацией»¹⁶. Как мы видели, мальчики-трансвеститы возглавляли священную процессию греческих дионисийских осхофорий. Появление мальчиков без масок на елизаветинской сцене воспроизводило архаические ритуалы и культы ранней драмы.

* Ноо (но, ногаку) — один из жанров традиционного театра Японии, характеризующийся условностью декораций, отсутствием грима и бытовой конкретности. — *Ред.*

Подобно поэзии Микеланджело, сонеты Шекспира адресованы двум предметам любви — потрясающе сильной женщине и прекрасному мальчику. Неизвестный очаровательный юноша, по-видимому, отличался подчеркнуто андрогинной внешностью. Шекспир обращается к нему «ангел», «мой друг», «прекрасного прекрасней» (сонеты 144, 108, 54). Сонет 20-й, в котором Шекспир обращается к юноше: «Царь и царица сердца моего», — наиболее красноречиво свидетельствует о его «лике женщины». «Тебя природа женщиною милой / Задумала, но, страстью пленена»^{*} по ошибке добавила пенис. Вот так и описанный Федром пьяный Прометей приделал людям не те половые органы. Сонет 20-й предвосхищает современную гормональную теорию: зародыш в утробе с мужскими гениталиями может сохранять женский химический состав мозга, что и порождает внутреннее убеждение в своей женской природе и страстное стремление к перемене пола. Юноша из 20-го сонета — гермафродит с женственным лицом и с чувствами женщины, но с сексуальной избыточностью в виде пениса — от него Шекспир явно держится на расстоянии. Подозреваю, что Шекспир, как и Микеланджело, был гомосексуалом-идеалистом в греческом духе — ему не нужны были физические отношения с мужчиной. Дж. Уилсон Найт считает, что сонеты Шекспира выражают «признание бисексуальной силы и грации обожаемого мальчика», и, отождествляя эту точку зрения с точкой зрения Платона, называет ее «серафической интуицией». Найт блестяще пишет об эротическом идеализме, преобразующем энергию либидо в эстетическое видение, в «переполненное сознание»: «Как можно больше страсти и как можно меньше возможностей ее удовлетворить — и желание вынудит глаз и разум творить»¹⁷.

Прекрасный мальчик принадлежит миру сонетов и должен остаться там. Ему не место в пьесах. Розалинда — прекрасный мальчик, воспроизведенный в социальном контексте. Ссылки на гомосексуальные отношения редко встречаются в пьесах Шекспира. Гомосексуальные мотивы, возможно, присутствуют в поведении Яго в «Отелло» и Леонта в «Зимней сказке» или в привязанности Антонио к Себастьяну в «Двенадцатой ночи» и Патрокла к Ахиллесу в «Троиле и Крессиде». Но Шекспир никогда не подчеркивает гомосексуальность и не строит пьесу или главные характеры вокруг гомосексуальности — в отличие от

* Пер. С. Маршака.

своего современника Марло, начинающего «Дидону, царицу Карфагенскую» сценой Юпитера, держащего на коленях Ганимеда, а «Эдуарда II» — сценой любовника короля, читающего любовную записку на улице. Последняя пьеса заканчивается наказанием короля-гомосексуалиста, котрому вводят раскаленную кочергу в анальное отверстие.

Полагаю, Шекспир производил сегрегацию жанров: гомосексуальности отведена лирика, но не драматургия. Я говорила о созданном греками образе прекрасного мальчика, об аполлоническом андрогине, о безмолвном солипсисте. Благоговейный взгляд обожателя обеспечивает бытие *objet d'art*. Молчание — опасность для драматургии, живущей благодаря голосу. Нортроп Фрай говорит о «ограниченном самом собой мире бесплодной и нарциссической юности в сонетах Шекспира — о „летучем пленнике, запертом в стекле“»¹⁸. Фрай использует алхимический образ из сонета 5-го, в котором летние цветы посредством перегонки преобразованы во флакон духов — подобно тому как любовь и красота преобразованы в искусство. Прекрасный мальчик сонетов асоциален, погружен в себя. Шекспир уговаривает его вступить в брак и позаботиться о наследниках, чтобы не прервался патрицианский род (сонеты 1—17). Но я вижу иронию судьбы в том, что, совершая обряд приобщения к обществу в браке, юнец немедленно утрачивает свою чарующую нарциссическую красоту, возможную благодаря отделению от времени и от общества. Я говорила, что путь Аполлона — суровый, абсолютистский, сепаратистский путь. Аполлонические существа не способны к дионисийскому приобщению: они не могут «принять участие» в силу холодной унитарности, неделимости аполлонизма. Трансвестит Розалинда перенимает брачные обязательства от красивого юноши, отказавшегося воссоединиться с обществом и потому ограниченного областью сонетов. В пьесах прекрасный мальчик выглядел бы мелким и ничтожным. Единственный Ганимед шекспировской драматургии — женщина. В Розалинде прекрасный мальчик совершает выбор скорее в пользу других, чем в свою собственную.

Размышления Шекспира над андрогинными личинами были навеяны ренессансным перераспределением половых ролей, охватившим Англию позже Италии. Рождение Шекспира и Марло в год смерти 89-летнего старца Микеланджело обозначает дистанцию между этими национальными этапами Возрождения. Проповедники-пуритане времен Елизаветы и Якова поносили женственных мужчин и маскулинных женщин, носящих

мужскую одежду. Таким образом, шекспировские комедии с переодеванием посвящены злободневному вопросу и предлагают либеральное решение этого вопроса. В отличие от Боттичелли, разрушившего под влиянием Савонаролы языческий стиль своих творений, Шекспир не поддавался натиску пуритан. В самом деле, в пьесах времен короля Якова он поворачивает к декадансу, а не в сторону от него. Шекспир по-прежнему верил в личины сексуальности как в возможность самоопределения. Эта тема по-разному разработана в его главных жанрах. Сонеты в рукописях распространялись в замкнутом кругу читателей-аристократов, отмеченном аполлонической исключительностью. А пьесы писались для смешанного общества, посещавшего театр «Глобус», для демократических «многих», со времен Плутарха связанных с Дионисом. Следовательно, психические преобразования андрогинов Шекспира аналогичны разнообразию его зрительного зала.

Исполнение ролей девушек мальчиками-артистами согласуется с утверждаемым пьесой «Как вам это понравится» эмоциональным сходством мальчиков и женщин. Розалинда / Ганимед заявляет, что излечила мужчину от любви, притворившись его возлюбленным: «Я заставил его приходить ко мне каждый день и ухаживать за мной, а сам, словно изменчивая луна, был то грустным, то женственным, то капризным, гордым, томно влюбленным, причудливым, кривлякой, пустым, непостоянным, то плакал, то улыбался, во всем что-то выказывал и ничего не чувствовал: ведь юноши и женщины большей частью скотинка одной масти в этих делах» (III, 2). Она воспроизводит кокетство досадующего педераста. В поэме Вергилия Меркурий говорит: «Переменна всегда и различна Женщина!» («Энеида» IV, 569—570). Герцог у Дж. Верди соглашается с ним: «*La donna è mobile*» («Сердце красавицы склонно к измене»). Женщина подвижна, изменчива, непостоянна. Мальчики изменчивы, как луна, утверждает Розалинда, потому что деятельное (*mercugial*) непостоянство их ума похоже на вечно сменяющиеся фазы Луны, регулирующей жизнь женщины. Шекспир говорит о подростках, и это еще одно доказательство ошибочности мнения Ван ден Берга, считавшего, что детство никем не замечалось, а значит, и не существовало до эпохи Просвещения. Речь Розалинды — каталог быстрых перемен личины, то свободное, легкомысленное перемещение от настроения к настроению, которое я отождествляю с веселым обманщиком Гермесом / Меркурием. Не гормональная ли алхимия придает

женщинам и мальчикам нечто летучее? Некоторые мужчины — художники и писатели — обладают нервной чувствительностью и нежными, женственно трепетными пальцами. Восприимчивость начинается с тела, а за ним следуют разум и призвание.

В других случаях Шекспир расширяет свою модель андрогинной изменчивости, включая в нее особенных мужчин или мужчин в особых ситуациях. «Безумные, любовники, поэты / Все из фантазий созданы одних»*: художники и влюбленные, как безумцы, суть буквально «лунные люди» («Сон в летнюю ночь» V, 1). Любить — значит «быть созданным всецело из фантазий». Настоящие влюбленные «изменчивы, неровны, прихотливы / И только образу своей любимой. / Они всегда верны...» Влюбленный одет в камзол из «переливчатой тафты», ибо душа его — «ни дать ни взять — опал» («Как вам это понравится» V, 2; «Двенадцатая ночь» II, 4). Любовь дематериализует мужественность. Мерцания, колебания, расплывчатость. Искусство и любовь размывают социальный обычай и форму в дионисийскую текучесть. Шуты Шекспира также обитают в деклассированном мире андрогинной свободы. Средневековый дурак или шут имел законное право на сатирический комментарий и на множественность личин. В «Короле Лире» Шекспир вкладывает в уста бесполого дурня изречения последних истин, напоминающие о дзен-буддизме, и затем путем мук и страданий приводит спесивого короля к их постижению. В «Ромео и Джульетте» роль шута играет злосчастный дворянин Меркуцио, названный так за свой бурный, изменчивый (mercurial) темперамент. Его речь — безумный поток образов, метафор, каламбуров. Женщина, мальчик, безумец, влюбленный, поэт, шут: Шекспир объединяет их эмоционально и психологически. Всем им присуща одна и та же фантастическая подвижность и изменчивость. Они стоят в психическом потоке лунного света, оборачивающегося маниакально-депрессивной неустойчивостью в неистовом Меркуцио. Поэт Шекспир тоже принадлежит к этому невидимому братству смешанного пола. Внутри него — такой же подвижный (mercurial) андрогин. Сонет 29-й описывает одно из разрушительных колебаний его настроения: низко, еще ниже, затем — ввысь и прочь с жаворонком на рассвете.

Розалинда, алхимический Меркурий, символизирует комическое господство над многочисленными личинами. Виола и

* Здесь и далее «Сон в летнюю ночь» цитируется в переводе Т. Щепкиной-Куперник.

Розалинда дисциплинируют свои чувства, тогда как второстепенные персонажи впадают в крайности и потворствуют своим желаниям. Обе женщины терпеливо сохраняют мужское обличье в ситуациях, вопиющих о разоблачении. Однако они различаются своей речью. Виола — озабоченная и осмотрительная, Розалинда — агрессивная, озорная, насмешливая и острая на язык. Кажется, будто мистически легко перебирающая свои бесконечные личины Розалинда осознает всю фиктивность личности. Она театрализует свою внутреннюю жизнь. Она внутренне отстранена и от своей роли, и от всех ролей. Характерный тон Розалинды — плутовская сатира на самое себя: «Заткни перед женским умом дверь — он выбежит в окно; запри окно — он ускользнет в замочную скважину; заткни скважину — он улетит в дымовую трубу» (IV, 1). Ее жальщее остроумие — мятежный вызов закрытому женскому миру эпохи Возрождения. Розалинда обращает слова в дым, производя спиритуалистическую эманацию непрерывного движения мысли. Для нее исполнение мужской роли — нарочитое кривляние, высокий кэмп* — точное, хотя и заезженное словечко гомосексуалистов. Сущность кэмпа — манера, а не декор. Розалинда исполняет кэмп в соответствии с тем, как он определен Кристофером Ишервудом: она высмеивает свою любовь к Орландо, высмеивает то, что сама принимает всерьез. Ярчайшее проявление высокого кэмпа — сцена сватовства: она притворяется той, кем она и является в действительности, — Розалиндой.

Меркурический андрогин: безрассудный напор и стихийность юности. Каковы бы ни были современные предубеждения, сохрани Розалинда свой мужской облик, ее рост как героини пьесы прекратился бы раз и навсегда. Как я отмечала, шекспировские пьесы предполагают развитие и движение, дионисийское преображение. Уходя в лес, Розалинда преображает себя, но останься она там, она обрекла бы себя на остановку в развитии. Ее доблестная личность амазонки была бы унижена и опошлена. Она обернулась бы другим меркурическим духом Шекспира — небесным непоседой Ариэлем, превращающимся — сама быстрота и изменчивость — то в гарпию, то в морскую нимфу. Ариэль, трикстер Тиль Уленшпигель и Питер Пэн Дж. М. Барри (актриса в роли мальчика) демонстрируют феминизирующие эффекты психической изменчивости мужчин. И это — зеркальное отражение найденного мною

* Кэмп — намеренно экстравагантное поведение. — Ред.

у Микеланджело принципа: монументальность маскулинизирует женщину. Розалинда должна положить конец своей разносторонности и присоединиться к социальному порядку эпохи Возрождения. Современные постановки совершенно упускают из виду строгую ритуалистическую манеру отречения в «Как вам это понравится». Розалинда — не Питер Пэн, не беспечная, покуривающая сигары Салли Ситон Вирджинии Вулф. Розалинду ни в коем случае не стоит считать сумасбродкой или легкомысленной особой. Игривость ее языка и личины скрывает давление властной воли. Многообразие настроений ведет к анархии. Ренессансная мудрость Шекспира подчиняет это многообразие социальной структуре, которая посредством брака сдерживает ее бьющую ключом энергию. В эпоху Возрождения, как и сегодня, игра должна быть частью диалектики произведения — иначе оно станет декадентским.

В кульминационный момент «Как вам это понравится» Розалинда устраивает церемонию прощания со своей андрогинной самостью. Вот он — миг ее высшего остроумия или творческого ума. Романтические перипетии пьесы окончательно запутаны. Розалинда заявляет, что с помощью «волшебства» она исполнит заветное желание каждого. Открытие ее собственной личности и пола становится ключом: «Как вам это понравится» заканчивается алхимическим экспериментом, в ходе которого Розалинда, как Меркурий-гермафродит, производит трансмутацию всех характеров и судеб пьесы, в том числе своего характера и своей судьбы. *Magnum opus* начинается песнопением, заклинанием или литанией эротической фиксации и фрустрации. Строки повторяются и повторяются магическими кругами, кольцами алхимического уробороса* (V, 2; V, 4). Пьеса предлагает загадку, запутанную, как гордиев узел. Проявив себя, личность Розалинды избавляется от этих опасных затруднений. Снимая маску, Розалинда становится неожиданным заключением изящного сексуального силлогизма. Ее шаманистское богоявление вновь вносит порядок в эротический хаос пьесы. Этот сфинкс сам разгадывает свою загадку. Снова звучит Эдипов ответ: «Человек», — ведь Розалинда — *anthropos*, совершенный человек алхимии.

Гибридный гендер и непрестанные превращения Розалинды — «живое серебро» алхимического Меркурия, радужного,

* См.: Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть. М., 1997. С. 47, 50, 51.

как хвост павлина. Юнг говорит, что ртуть как живое серебро символизирует «„текущее“, то есть подвижное, интеллект». Меркурий, как и Розалинда, «и материален, и духовен»¹⁹. Духовность Розалинды — чистота, целеустремленность и верность в любви; материальность — реализм и язвительный прагматизм. Трактат по алхимии начала XVII века называется «*Atalanta Fugiens*», «Летящая Аталанта». Он превращает стремительную охотницу в метафору «силы летучего Меркурия»²⁰. «Как вам это понравится» сравнивает Розалинду с Аталантой и отождествляет ум со скоростью: «Это свойственно всем мыслям: они крылаты» (III, 2; IV, 1). Со своей эмоциональной сдержанностью и словесной живостью Розалинда и в самом деле Аталанта *fugiens*. Философскому камню, или гермафродитическому *rebis*’у алхимии, часто приписывают крылья, которые Юнг интерпретирует как «интуицию, или духовную (крылатую) потенциальность»²¹. Мужественная и женственная Розалинда — Меркурий с быстрым, независимым умом. Скорость как гермафродитическая трансценденция: таковы амазонка Камилла из поэмы Вергилия и Меркурий-эфеб Джамболоньи в своем экстатическом беге.

Розалинда — катализатор пьесы «Как вам это понравится», волшебный эликсир, производящий трансмутацию основы в благородные металлы. Редактор «*Atalanta Fugiens*» замечает: «Меркурий — ртуть, в которой следует растворить металлы, превратив их в первичную материю, чтобы они смогли стать золотом»²². Отметим, что *rebis* часто изображался как вступающие в кровосмесительную связь брат и сестра. Шекспир меняет лесные роли Розалинды и Алиены (Селии) Лоджа: не паж и госпожа, а брат и сестра, — чтобы подчеркнуть аналогию с алхимией. Лесбийский оттенок дружбы Розалинды и Селии не позволяет такой перемене полностью избавиться от эротизма. Двоюродные сестры, они рискуют совершить инцест. Первые деяния шекспировского Меркурия — роман Сильвия и Фебы (превращающийся в любовный треугольник) и разыгрывание страдающего от любви Орlando. В закрытой стеклянной реторте пьесы эти алхимические опыты проходят успешно. Как Нерон, экспериментирует Розалинда с лицами и местами. Но ей подвластна не черная, а белая магия, она устраивает любовные связи и свадьбы, а не оргии и казни. Розалинда Лоджа желала бы иметь подругу, «опытную в некромантии и колдовстве», но Розалинда Шекспира дерзко подчиняет себе эти оккультные силы. Розалинда — и режиссер, и звезда финала. Момент ее наивысшей власти парадоксальным образом совпадает с тем мигом,

когда она ритуально отбрасывает свой гермафродитизм, чтобы принять социализированную личину покорной жены Орландо. Ее магическая речь в женском обличье церемониально возвращает в пьесу гетеросексуальную нормальность. В этой речи она называет и очищает важнейшие свои социальные взаимоотношения, а затем воплощает их. Конструируется новая социальная структура, восстанавливающая герцогскую власть ее отца. «Ducdame, ducdame, ducdame» — распевает Жак в лесу; бессмысленное слово, смущающее исследователей (II, 5). Я бы перевела его так: «Герцог (duke) — дама (dame)». Розалинда в той же мере, как и ее дядя, узурпировала мужество своего отца. Теперь она отказывается от того, что ей не принадлежит, чтобы вернуть себе свой пол.

Магия Розалинды вполне реальна, ибо она создает Гименей, бога брачных уз, появляющегося рядом с ней в последней сцене. Гименей — обязательный герой придворной маски, но он явно неуместен в пьесе Шекспира. Он усложняет работу современных комментаторов пьесы, при малейшей возможности игнорирующих его. Почему аллегория вторгается в реалистическую пьесу «Как вам это понравится»? Прежде всего, Гименей символизирует массовые браки, завершающие комедию Шекспира. Примирение и социальная гармония, соединяющая классы и возвращающая изгнанных героев обратно в спасенный город. Но Гименей к тому же — побочный продукт психо-алхимических процессов пьесы. В алхимическом процессе две части: очистка и сублимация. Гименей в своем традиционном облике прекрасного юноши — продукт сексуального сублимирования. Эманация, или двойник, самой Розалинды. Дух ее мужественности, изгнанный, но задержавшийся, чтобы возглавить выход из Арденнского леса. Шекспир здесь применяет технику аллегорического переполнения — этот термин я использовала для описания «Мадонны со святой Анной» Леонардо. Избыточное дублирование Розалинды Гименеем подобно нелепому фотографическому наложению двух женских фигур у Леонардо. Сексуальные личины застилают горизонт зрения. Пораженные персонажи «Как вам это понравится» застывают на месте. Гименей, коллективно спроецированный духовный образ переодетой Розалинды, — теперь лишь воспоминание. Гименей — видимое очищение ее транссексуального опыта. Романтическая заговорщица Розалинда — воплощенный Гименей, и потому она вызывает его к жизни. Подобно преодолевающему сексуальную двойственность и совершенствующему

основные материи Меркурию, она обладает магнетической силой согласования, обеспечивающей целостность социального порядка эпохи Возрождения.

Если использовать определение Парацельса, Розалинду можно назвать «огненным, совершенным Меркурием, что извлекли Природа и Искусство»²³. Она по-своему толкует классическую амазонку, превращая физическую удаль в интеллектуальную. Розалинда — предложенная Шекспиром версия очаровательных андрогинов Спенсера. Сверкающие доспехи и пылающий меч Бритомарт достаются Розалинде в виде неотразимого остроумия. Переодетая героиня Шекспира обладает мужской гордостью, энергией, спокойной аристократической выдержкой; едва ли эти черты можно найти в сегодняшних безобидных простушках Розалиндах. В идеальной Розалинде должны быть как лиризм, так и сила. В ней должны быть разум, глубина, стихийность, нечто быстрое и живое, чуточку буйное и неуправляемое. Девочка-мальчик Розалинда летит, как Аталанта, от настроения к настроению с юношеской игривостью. Из всего, что я когда-либо видела, ближе всего к настоящей шекспировской Розалинде вдохновенное исполнение Патрицией Шарбонно роли игривой девушки-ковбоя Рено в фильме Донны Дейч «Дикие сердца» (1985), созданном на основе лесбийской любовной истории Джейн Рул.

У Розалинды / Меркурия быстрая улыбка и живой взгляд. Шекспир революционизировал представление о женщине. У Розалинды, в отличие от Бельфеб и Бритомарт, радостный внутренний мир. Это не Спенсера мрачная арена борьбы добродетели и порока. Мир Розалинды — веселый, воздушный, полный очарования и неожиданностей. Самодовольство Розалинды не похоже на самодовольство Моны Лизы. Над ней не витает демонический туман солипсизма. Есть в Розалинде чуткая настороженность. В отличие от ренессансных женщин Леонардо, она не пребывает в самодовольном полусне. Мона Лиза до сих пор смотрит на нас зловещим глазом горгоны архаического архетипа. Она испепеляет нас своим взглядом. Такой глаз не видит ничего, кроме жертвы. Ему нужна власть — своего рода фашизм природы. Но социализированный взгляд Розалинды *движется, чтобы видеть*. Он вбирает в себя мир. Здесь нам не встретятся бегающие, похотливые глаза роковых женщин Спенсера, скользящие, пронзающие, овладевающие. Глаз Розалинды уважает целостность вещей и людей. Его подвижность свидетельствует об усвоении впечатлений — бесспорный признак

западного разума. Мы видели, как Спенсер жестко контролирует добродетельный взгляд. Вплоть до нашего столетия добродетельные женщины скромно опускают глаза. Шекспир узаконивает дерзкую подвижность женского взгляда и отождествляет ее с воображением. Глаз Розалинды воистину пронизательный: он и видит, и понимает. Великая героиня Шекспира соединяет в себе множественность пола, личины, слова, взгляда и мысли.

Несмотря на всю свою любовь к очаровательной личности со множеством настроений и масок, всех своих персонажей Шекспир подчиняет общественному благу. Великая цепь бытия каждый раз заново восстанавливается в финалах его пьес. Психо-алхимический прообраз комедий Шекспира — освобождение, переплавка и повторное включение в социум. Значит, дионисийская текучесть и метаморфозы движутся к конечному аполлоническому упорядочению, этой ренессансной моральной ценности, в отношении к которой Шекспир близок Спенсеру. В «Антонии и Клеопатре» (1606—1607) Шекспир усиливает психологический подтекст своих комедий переодевания. «Антоний и Клеопатра» показывает нам, что происходит, когда сексуальные личины отказываются включиться в общество и настаивают на том, чтобы остаться в природе, в царстве постоянных превращений. Эта пьеса подтверждает: если бы Розалинда осталась андрогином в Арденнском лесу, ее постигла бы духовная смерть.

Технически несовершенная, по зрелом размышлении, пьеса «Антоний и Клеопатра», возможно, самая любимая моим поколением критиков шекспировская пьеса. В отличие от ученых более почтенного возраста, некоторые из нас считают «Короля Лира» скучным и слишком прозрачным и не преподают его, опасаясь недовольства студентов. «Антонию и Клеопатре» воздается должное. Многочисленность ее часто сменяющихся сцен, перемещающих действие по всему античному Средиземноморью, не раздражает воспитанное на кинематографе восприятие. Здесь вновь присутствует подвижный взгляд Шекспира. Сосредоточенная, иконистичная камера Спенсера навязчиво берет изображение крупным планом. Ручная камера Шекспира обращена к атмосфере, заполняющей западное пространство. «Антоний и Клеопатра» строго следует Плутарху — своему источнику. Но как обычно, Шекспир привносит собственные метафоры и великолепные личины. Я считаю эту пьесу самым подробным ответом Шекспира Спенсеру. Египет в «Антонии и

Клеопатре» — спенсеровский Приют Блаженства, плодородная почва роковой женщины. Но дионисийский алхимик Шекспир призван избавить природу от демонической порочности. Он покажет ее в самом первозданном и грубом виде, а после защитит. Последнее слово должно остаться все-таки за ренессансным порядком.

За минувшее столетие отношение критиков к шекспировской Клеопатре радикально изменилось. Обычно ее считали самой скверной из всех злодеев Шекспира. Сексуальная распушенность и непостоянство Клеопатры служили мишенью для викторианских и поствикторианских критиков. Характерная для нее резкая смена настроений считалась безнравственной двуличностью. В самом деле, до феминистских 1970-х годов в исследовательской литературе редко встречаются замечания, подобные высказыванию А. С. Брэдли: «Много неприятных слов можно сказать о Клеопатре; и чем больше сказано о ней неприятных слов, тем более чудесной она кажется»²⁴. Сомнительно, но говорят, будто некий викторианский театрал, выходя с представления «Антония и Клеопатры», заметил: «Как это непохоже на семейную жизнь нашей дорогой королевы». С тех пор произошел колоссальный сдвиг в представлениях о женской сексуальности, сыгравший в пользу Клеопатры. Викторианцы восхищались Корделией, единственной честной дочерью короля Лира, этим безгрешным воплощением совершенной женственности. Мне, вероятно так же ограниченной своей эпохой, как и они, Корделия кажется пресной простофилей, лицемеркой и ханжой. Проблема истолкования образа Клеопатры преследует даже самых искренних ее сторонников. Крайности ее темперамента не так-то просто вынести. Используя мою терминологию, ее можно определить как такого шекспировского андрогина, которого вообще никто не контролирует и не может контролировать. Это преображающийся Меркурий, не признающий иного закона, кроме своего собственного. Поэтому ей не дано пережить конец своей пьесы.

Спенсер превращает суровую английскую королеву-девственницу в милейшую Диану. Шекспир — в Венеру цвета умбры. «Антоний и Клеопатра» — барочная «Венера и Марс», разрыв в строгой боттичеллиевской линии Спенсера. Шекспир повторяет психологическую диалектику оформленности и разрушения «Королевы фей», но переворачивает ее значения. Аполлонический социальный порядок снова сражается с дионисийской энергией и побеждает ее. Но в отличие от Спенсера, все

симпатии и все воображение Шекспира целиком и полностью на стороне дионисийцев с их крайностями. Как мы видели, традиционная личина республиканского Рима была жестко неподвижна. Действие «Антония и Клеопатры» разыгрывается в период великих исторических изменений — империя приходит на смену республике, начинается эра мира между народами, создаются условия для распространения христианства. В один миг устаревают прежние мужские римские добродетели. В пьесе Шекспира один лишь Антоний, самый сексуально неустойчивый герой, превозносит мужское начало. Его презрение к Октавию Цезарю, политику, отказывающемуся схватиться с ним врукопашную, даже нам кажется анахроничным, а сам вызов в силу очевидной нелепости отклоняется грубоватым Энобарбом — единственным римлянином, чья грубоватая манера говорить еще не сглажена в духе бойкой дипломатии нарождающейся империи.

В «Антонии и Клеопатре» Рим сохраняет верность консервативной республиканской психологии. Римская личность строго определена, храня ограничения *ego*. При известии о смерти Антония Цезарь заявляет: «Обвал такого тела был бы громче... / Антониева смерть не что-нибудь, — / Полмира заключало это имя» (V, 1). Он хочет сказать, что известие о таком важном событии должно бы вызвать еще больший шум, подобный удару грома. Но Цезарь еще и представляет таким образом гибель Антония как падение и крушение статуи, колосса. На протяжении всей пьесы римская личность — неподвижная и строгая, как камень. Цезарь определяет идентичность и родство в правовом контексте. Абстрактное и публичное приобретает превосходство над конкретным, эмоциональным и чувственным (III, 6). Римляне постоянно осуждают Антония за отказ от первого в пользу последнего. Как пронизательно замечает Вентидий, иерархия римского социального порядка изменениям не подвержена. Голос Рима — холодный принцип реальности в мире политических уловок. С другой стороны, в Египте энергия устремляется в русло самовыражения. Пирсы Антония и Клеопатры в Александрии превращаются в бесконечный круг праздников и игр. Энобарб вспоминает выбежавшую на улицу Клеопатру: «При мне ей как-то захватило дух / От сорока шагов» (II, 2). Дионисийцы игривы и демократичны. Царица Клеопатра равнодушна к приличиям. Ее веселость контрастирует с пури-

* Здесь и далее «Антоний и Клеопатра» цитируется в переводе Б. Пастернака.

танской трезвостью Цезаря. Цезарь держится церемонно. Он преследует одну цель — объединение Средиземноморья под властью Рима. У него нет личной жизни. Он полностью отождествляет личные интересы с общественными. Поэтому он неудержим. Такие мужчины могут стать политическими гениями или чудовищами.

Римское время и римское пространство равно подчинены аполлоническим законам. Цезарь считает время направленным лучом, торжеством Рима, хроникой гражданской истории (V, 1). Клеопатра растворяет время в вечном «сейчас» воображения. Пересказ воспоминаний обладает в Египте такой эмоциональной непосредственностью, что ожившие воспоминания заслоняют происходящие перед глазами события. Римлянина в Риме, Энобарба, описывающего Клеопатру на царском «баркасе», поглощают воспоминания о Египте. Цезарь помнит только о долге и мести. Пространство Рима в пьесе определено образами замкнутости по контрасту с любовью Антония и Клеопатры, создающей «другую твердь и землю» (I, 1). Пространство разрезано на городские кварталы аполлоническими границами греческих демонов и участков земли. Римляне говорят об обручах, краях, заборах, стойлах, колоннах, — жесткая речь гражданского строительства и аполлонической сдержанности.

Антоний и Клеопатра не уважают границы. Безрассудна страсть Антония: «Ничтожна страсть, к которой есть мерила». Он «золотом осыпал» даже низость изменника. От ударов сердца Антония рвутся застёжки его панциря. Сердце умершей Клеопатры рвется наружу. Цезарь ставит бывшие легионы Антония в авангард — «Антоний первый свой удар обрушит / Сам на себя» (I, 1; IV, 6). Даже архивраг Антония признает трансперсональное распространение его идентичности. В Египте все изобильно, расточительно, по-дионисийски избыточно: «По восьми жареных кабанов к завтраку на двенадцать персон» (II, 2). Цезарь старается подавить и направить в определенное русло поток эмоций и переживаний египетского опыта. Сигналом его победы становится известие о том, что Клеопатра «укрылась в склепе» — заточена его собственной аполлонической волей (V, 1). Подобно тирану Уризену из мифологии Блейка, Цезарь хочет измерить бесстрастной аполлонической мерой бесконечное «разнообразье» (II, 2) Клеопатры.

Римское мировоззрение Цезаря — иссушенный или безжизненный аполлонизм: иерархический порядок и достоинство, интеллектуальная категоричность, резко очерченное унитарное

Я, отделенное от всего сексуального и чувственного. Цезарю покровительствует, как сказал бы Ницше, «Аполлон, основатель государств»²⁵. Мировосприятие Клеопатры — беспорядочное дионисийство: отмена пределов и границ, множественные личности, чревоугодия и возлияния, секс, анархическая энергия, естественная плодовитость. Цезарь и его окружение называют Антония женственным, хотя в обычном смысле слова Антоний более мужествен, чем Цезарь. Мягкий правитель, Цезарь сексуально нейтрален. Перед нами — аполлонический андрогин. Главная сексуальная личина «Королевы фей» Спенсера утратила все свое очарование в дионисийском жанре Шекспира. В «Антонии и Клеопатре» аполлонизм — всего лишь официоз, злобность и заурядность мелких душонок.

Дионисийская множественность Клеопатры богато проиллюстрирована по ходу пьесы. Например, услышав о женитьбе Антония на Октавии, Клеопатра на протяжении десяти строк пять раз переходит из одной крайности в эмоциях к другой (II, 5). И каждому повороту настроения к Антонию или против от него присущи свой тон, жест и поза исполнения. Критики обычно удивляются: присутствует ли в этой сцене «настоящая» Клеопатра, и если да, то где она? Все ее другие Я должны быть искусными стратагемами. Хуже того — интерес к росту Октавии и цвету ее волос в сочетании с жалобами потерявший свою твердость Клеопатры исследователи считают проявлениями глупости и поверхностности царицы. Как это по-женски! Но Клеопатра — актриса, и мы увидим, что театральность в «Антонии и Клеопатре» становится моделью психики человека. Клеопатра — сумма всех своих масок.

Дионисийство Клеопатры растворяет мужское в женском. Плодовитое женское начало настолько доминирует в египетском Приюте Блаженства Шекспира, что мужская сила задерживается в развитии и попадает в безвыходное положение. Клеопатру окружают презируемые римлянами евнухи. Исторический Антоний был отъявленным пьяницей и кутилой еще до своей встречи с Клеопатрой, но в пьесе он меняет свое римское стоическое прошлое на разврат только в Египте. С точки зрения римлян, Антоний страдает умалением идентичности из-за союза с Клеопатрой, уподобляющего его женщине. Шекспир же считает это грандиозным расширением идентичности, которое Антоний, в отличие от Розалинды, не способен контролировать. Клеопатра вспоминает игру с переодеванием: она наряжала Антония в свою рубашку, а сама опоясывалась его боевым мечом

(II, 5). Этой подробности у Плутарха нет, хотя все остальное, упомянутое в этом эпизоде, взято из Плутарха. Вне всякого сомнения, здесь Шекспир прямо обращается к Спенсеру. Он берет связанное с трансвестизмом порабощение Артегалла королевой амазонок и насыщает его дионисийской драматической энергией. То, что было постыдным и угнетающим у Спенсера, обернулось веселой игрой. Артегалл в тупике. А шекспировские трансвеститы Антоний и Клеопатра, обменявшись одеж- дами, производят впечатление жизненности, открытой и мно- жащейся идентичности. Обмен одеждой — парадигма эмоцио- нального единения в любви. Антоний и Клеопатра настолько проникнуты друг другом, что их по ошибке принимают одного за другого (I, 2).

Еще не поглотившая всецело идентичность Антония, Клео- патра — уже грубоватый полумужчина. Клеопатра присваивает всю силу и все преимущества обоих полов полнее любого дру- гого литературного героя — соперничать с ней в этом может лишь Розалинда. Сексуальные личины Клеопатры подпитыва- ются бурными вливаниями дионисийской природной силы. И здесь более цивилизованная Розалинда проигрывает. Психи- ка Клеопатры поглощена иррациональным и варварским. Она принадлежит к числу редких в творчестве Шекспира чувстви- тельных женщин. Ее сексуальность настолько превосходит европей- ские представления о норме, что римляне постоянно называют ее шлюхой, распутницей, девкой. «Змейка нильская» (I, 5), она — архетип роковой женщины. Клеопатра появляется в облачении Изиды, которую она, царица, в буквальном смысле воплощает. Главное отличие Клеопатры от насмешницы Розалинды — ма- теринство, заставляющее ее баюкать гадюку: «Не буди / Мла- денца на моей груди, который / Сосаньем мамку насмерть усы- пит» (V, 2). Мать — одна из многочисленных личин Клеопат- ры, а Розалинда и спенсеровская Бритомарт станут матерями лишь за рамками художественного текста. Вот почему архетип Розалинды — целомудренный прекрасный мальчик. Клеопат- ра же — мегера, андрогинный тип, выделенный мною при рас- смотрении обнаженных фигур, изваянных Микеланджело для капеллы Медичи, с их словно бы приставленными грудями. Розалинда обитает в напоенном свежестью Арденнском лесу, в зеленом мире Северной Европы. Но Клеопатра — плоть от плоти жаркого, расслабляющего Востока, его гнетущая атмо- сфера нависает над женщинами Микеланджело. Клеопатра не женственнее Розалинды, но в ней гораздо больше женщины.

Клеопатра приветствует гонца: «Скорей вестями уши завали, / Так долго пустовавшие!» (II, 5) — языческое Благовещение. Физически желающая отсутствующего Антония Клеопатра — насильственно наполняемый сексуальный сосуд. Проникающая сила еще подчиняется ей; царица повелевает ей. Ее вычурная метафора, среди прочего, намекает на гомосексуальный оттенок убийства через ухо Гамлета-старшего в его дремотном Спенсеровом приюте.

Мужская личина Клеопатры столь же сильна. Подобно Хатшепсут, египетская царица Клеопатра — воплощение царственного мужчины. Джанет Эделман полагает, что опоясанная мечом Антония Клеопатра — ренессансная *Venus armata*, «Венера Вооруженная», и что перед битвой при Акциуме она, скорее всего, переделалась в мужское платье²⁶. Психологически Клеопатра всегда выступает во всеоружии. Ей присущ воинский пыл. Она угрожает выбить зубы служанке; угрожает даже Антонию, играя словами и обнаруживая свою зависть к пенису (I, 3; I, 2). Прибывает гонец с новостью о женитьбе Антония, и Клеопатра переходит от слов к делу: бьет гонца, таскает его за волосы, обнажает кинжал. Такие сцены обусловили давнюю неприязнь критики к Клеопатре. По стандартам современного среднего класса таких женщин стоит остерегаться. Шекспир подает Клеопатру, склонную к мужскому насилию, как необыкновенно привлекательный женский литературный образ. Насилие Медеи или леди Макбет — явление преходящее: это мужчина либо вдохновляет женщину на насилие, либо своим действием так изменяет действие женщины, что оно становится насилием. Насилие Клеопатры — ее потенциальная мужская личина — устойчиво и постоянно. Яростная война ее двуполого характера. Чтобы найти нечто похожее, придется обратиться к злодейкам дочерям короля Лира или, оставив пределы созданной обществом словесности, рассмотреть такое мифическое чудовище, как Сцилла. В Клеопатру / Изиду вливается первозданная природная энергия, чистый секс и насилие.

Пристало ли царицам затевать свары? Дионисийские создания инстинктивно разрушают всякую иерархию. Я итальянка, и мне не трудно примирить насилие с культурой. Руссо вбил клин между живописно объединенными в эпоху Возрождения агрессией и культурой. Присущая Клеопатре энергия боксера дополняется садистским воображением и демонического размаха метафорами: выбитые глаза летят, как футбольные мячи, отхлестанное железной розгой тело опускается в рассол (II, 5). Шекспир показывает нам дионисийского андрогина: буйная

эмоция-в-действии. Язык бурлит, как кипящее масло. Неистовые слова Клеопатры сильнее шокируют англо-американское ухо, чем итальянское. Дикое неистовство речи вполне привычно южным народам, близким к сельскому хозяйству и по-язычески напряженному выживанию. Живущие на земле и от земли знают ужасающую аморальность природы. По итальянским меркам садистские образы Клеопатры вполне нормальны. Для моих родственников-иммигрантов привычно сказать: «Чтоб тебя убили!» или «Чтоб тебя кошка съела!». Грубые итало-американские выражения, согласно моему отцу, равны по значению «*Che te possono*» («Так тебя и растак!»). Например: «Чтоб у тебя глаза лопнули», «Чтоб у тебя язык вывалился», «Чтоб тебе яйца отдало», «Чтоб тебе задницу зашили». Сходство с риторическим стилем Клеопатры очевидно. Пытка и убийство свободно проникают в средиземноморское воображение.

Я назвала дионисийские импульсы садистскими, но правильное их название — садомазохистские, — как активные и пассивные одновременно. Стоит спровоцировать Клеопатру, и она обращается в паническое бегство, представляющее собой чисто мазохистское зрелище. Именно такой физический противоток агрессии Гераклит называл *энантиодромией* — бегством к своей противоположности. В ответ на упрек Антония: «Не сердце — камень» Клеопатра легкомысленно выдает сюрреалистическую фантазию: «Пускай непогребенные тела / Лежат в отравленной воде и мухи / В себе их похоронят» (III, 13). В плену она кричит, что, чем быть осмеянной в Риме, лучше быть брошенной «дома в пруд какой-нибудь», достаться «голой мухам в тине на съеденье» или быть вздернутой в оковах на одной из пирамид родной страны (V, 2). Садомазохистское воображение Клеопатры совершает дионисийские скачки по ландшафту. Ее тело — мать-земля, разорванная борьбой стихий в цикле рождения и смерти. Безобразие, боль, выкидыш и гниение — реальность природы. Грубая речь Клеопатры демонически красноречива. Шекспир открывает окно в бессознательное, и за ним мы видим тот секс и то насилие, которые носим в себе. Эти ужасающие метафоры — результат перемалывающей работы сновидений. Образы Клеопатры извергаются с разрушительной силой, вызывающей в памяти подземную реку Кольриджа, швыряющую валуны, как пучки соломы.

Как резко контрастирует страстная, деятельная Клеопатра с женственной, уступчивой Октавией. Целомудренная Октавия — «белый лебедь в бурю»: безвольная пешка в игре высших сил.

«Святой, тихий и спокойный характер» образцовой римской матроны. Она так чопорно двигается, что «едва плетется. Не поймешь, / Стоит она иль ходит. Это — тело / Без жизни, изваянное без души» (III, 2; II, 6; III, 3). Что брат, что сестра. Шекспир считает иконичные аполлонические статуи мертвым деревом. Его взор затмевает дионисийская изменчивость и скорость Клеопатры. Добродетель Октавии он представляет оцепенением. Октавия — материя, Клеопатра — энергия. Клеопатра — бич, а никак не лебедь белый. Ее господство над полом драматизировано атлетическими превращениями, происходящими с головокружительной скоростью. «Мне дурно, Хармиана», — бормочет она и сразу вслед за тем набрасывается на гонца и сбивает его с ног (II, 5). Клеопатра кидается из одной сексуальной крайности в другую едва переводя дыхание. Нежная дама с камелиями сменяется грубым Аяксом. Два пола смешиваются в Клеопатре до такой степени, что, волнуясь, она делает транс-сексуальные речевые ошибки (II, 5). Клеопатре свойственна дионисийская всеохватность. Она прорывается сквозь все социальные преграды, чтобы погрузиться в чувственное, оргиастическое наслаждение чистого переживания.

Клеопатра воплощает дионисийский принцип театральности. Шекспир часто проводит аналогии между личностью и сценической игрой, но нигде, за исключением «Гамлета», не делает это так систематически, как в «Антонии и Клеопатре». С первой до последней сцены общественное и личное поведение осуждается в рамках театрального представления. Сама политика — сценическая постановка. Антоний и Клеопатра все время входят и выходят из роли легендарных Антония и Клеопатры. Жизнь Клеопатры превращается в театр. Перед нами — умелый пропагандист. Истина несущественна; драматические ценности превыше всего. Клеопатра бесстыдно сминает чувства других, как мягкую глину. Однажды ее сообразительность дает осечку: она посылает известие о своей смерти, получив которое Антоний кончает жизнь самоубийством. Манерой радостно входить в роль Клеопатра напоминает Розалинду. Она поступает так даже в самый тяжелый час жизни, описывая свое самоубийство. Как и Розалинда, в финале пьесы Клеопатра — и режиссер, и исполнительница главной роли. Она рисует картину собственной смерти, выдержанную в стиле театра масок. Ренессансную театральность Шекспир выводит за грань моральных норм. Метаморфозы внушали ужас и Спенсеру, и Данте; последний помещает театральное перевоплощение в один из

низших кругов Ада: кровосмесительница Мирра, «себя подделав и обману рада», оказывается в одном круге ада с лжецами и фальшивомонетчиками (XXX, 41)*. Враждебное отношение пуритан к театру вполне оправданно. Светский театр — греко-римский, а потому — языческий. Шекспир делает Клеопатру своим поверенным в делах и назначает ее адвокатом сценического перевоплощения.

Клеопатре присущ удивительный вкус к импровизации и мелодраме. И разыгрывание роли роковой женщины, и аффектация приобретают крайние формы выражения, неизвестные Розалинде / Ганимеду. Принимая позы романтического мученичества, Клеопатра так же пародирует сама себя, как переодетые в женское платье педерасты. Самопародия — всегда сексуальная пародия. Виртуозный тон манерничания Клеопатры возвращается в комедии Уайльда «Как важно быть серьезным», где служит средством откровенной и немедленной десекуализации всех героев пьесы. Момент наивысшего осознания Клеопатрой своей личины наступает, когда она ради быстрого и эффективного допроса гонца отказывается и от свойственных женщинам обмороков, и от обычных для мужчин угроз. Она выпытывает сведения о возрасте, росте, голосе, цвете волос и чертах лица Октавии (III, 3). Этой сценой часто пренебрегают, но я считаю ее одним из классических эпизодов драмы. Разыгрывается игра личин. Клеопатра проводит мысленный аудит Октавии, придирчиво оценивая ее добродетели по нисходящей, все время учитывая театральное воздействие соперницы на Антония. Клеопатра милостива и царственна, но нам ясно, что она чувствует свою личину и что ее личину чувствует служанка Хармиана. Писклявым голосом Хармиана, как церковный дьякон в ритуальном ответствии, дает требуемый ответ. Шекспир позволяет нам увидеть одновременно полное отстранение Клеопатры от масок и полное отождествление с ними. Ее эффективным саморепрезентациям присуща и интеллектуальная двойственность, и властная иерархия. Клеопатра — шекспировская деспотичная муза драмы.

С театральной личиной Клеопатры может соперничать личина одного-единственного литературного героя — Тетушки Мэйм. «Тетушка Мэйм» (1955) Патрика Денниса — американская «Алиса в стране чудес»; по-моему, она значительнее и интереснее любого американского «серьезного» романа, вышедшего

* Пер. М. Лозинского.

в свет после Второй мировой войны. Книга-первоисточник гораздо остроумнее чудесной пьесы и фильма (1958) с участием великой Розалинды Рассел. Поставленный затем мюзикл и фильм Люсиль Болл (1974) мало интересны, поскольку царственная тетушка Мэйм здесь сведена к тривиальной горячности объятий. Я упоминала о тетушке Мэйм, описывая тип Меркурия-андрогина. Перед нами — неисчерпаемый кладезь личин. Каждое событие, каждая фаза ее жизни отмечены сменой костюма и интерьерера. В духе Уайльда стиль отождествляется с субстанцией. В начале романа, в 20-е годы, тетушка Мэйм переживает свой «китайский период» и ее квартира в Бикмен-Плейс так же экзотична, как Египет Шекспира. Подобно Клеопатре, тетушка Мэйм отстаивает цветистый, сумасбродный, пропитанный винными парами, этнически разнообразный мир, которому угрожает рассудочный аполлонический жеманник — расово и религиозно чистый банкир мистер Бэбкок, похожий на Цезаря главный враг Мэйм. Как Клеопатру, Мэйм посещают андрогины — хихикающий, евнухоподобный мальчик-японец, наперсница-карга (актриса и пьяница Вера Чарльз) и обоеполые гости на вечеринках («женщины-мужчины и мужчины-женщины»). Как Клеопатра, Мэйм — властная, категоричная и склонная к «небольшим получасовым шоу гримас» — «такая уж у нее привычка». Как Клеопатра, она сменяет так много женских личин, что, как ни странно, теряет всякую женственность. Мой принцип Гермеса / Меркурия: множественность личин вызывает колебания гендера. Вспоминаются длинные лакированные зеленые ногти и изогнутый бамбуковый мундштук Мэйм, восточное платье из расшитого золотого шелка, черные шелковые простыни и пижамная кофточка из розовых страусиных перьев. Паника и кризис: нечего надеть для встречи Скерсдейла! «Любое обсуждение одежды всегда привлекало внимание тетушки Мэйм». Пытаясь избежать участия в охоте на лис в Джорджии, Мэйм «напудрилась до мертвенно-белого цвета» и облачилась в «неописуемого оттенка зеленое платье»²⁷. «Тетушка Мэйм» — исследование многочисленных перевоплощений, сценического начала западной индивидуальности. Эмоции беспрестанно объективируются. Одежда, речь, манера — публичное языческое проговаривание внутренней жизни.

Умирая от волнения при известии о своей новой сопернице, Клеопатра успевает повелеть гонцу узнать цвет ее волос. Как тетушка Мэйм, Клеопатра, театральное создание, считает личину зеркалом души. Языческие народные науки: астрология,

хиромантия, френология — никогда не забывали о том, что внешность не обманывает. Красота — не глубже кожи; нельзя судить о книге по обложке — это благочестивые аксиомы другой моральной традиции. Эстет, живущий в мире наружностей, и мужчина-гомосексуалист, живущий в мире масок, верят в абсолютность внешних признаков. Вот почему тетушка Мэйм — дива гомосексуалистов. Многочисленные личины Клеопатры далеко не простое женское непостоянство. Они представляют радикальную театральность, полностью преобразующую внутренний мир во внешний.

Быть может, моделью Клеопатры Шекспира была итальянка? Э. Л. Роуз считает Смуглой Леди сонетов полуитальянку Эмилию Бассанио. Луиджи Барцини описывает «значимость спектаклей» в итальянской культуре, публично разыгрывающей волнующие сцены. Он говорит о «прозрачности итальянских лиц», позволяющей продолжать разговор и на расстоянии: «Неприкрытые эмоции, частью искренние, частью притворные, сменяют друг друга на итальянском лице быстро, как тени облаков над лужайкой в ветреный весенний день»²⁸. Режиссирующей свою собственную трагедию шекспировской Клеопатре присуща подвижная итальянская выразительность. Своим безнравственным притворством она укрепляет негативное северо-европейское восприятие итальянского и папистского характера в эпоху Возрождения. Ренессансная Англия была ярче современной Англии, но далеко не такой яркой, как Италия эпохи Возрождения. Стало быть, в духовной географии «Антония и Клеопатры» Египет относится к Риму так же, как ренессансная Италия к ренессансной Англии. Эмоционально и сексуально Клеопатра живет в южной стране. Но Шекспир прекрасно осведомлен обо всех анархических опасностях перевоплощений. Цезарь побеждает в «Антонии и Клеопатре», потому что он представляет политический порядок, воплощает мечту расколото-го, беспокойного Возрождения. Реакционный политический подтекст «Антония и Клеопатры» порожден историей Италии: театральный индивидуализм ослабляет централизованную власть и способствует расцвету клановой мафии. Со Второй мировой войны в Риме сменилось около пятидесяти правительств. Беспреданное изменение — правило.

И вот мы переходим к главному вопросу шекспировской пьесы. Почему владычица всех эмоциональных состояний и всех сил, мужских и женских, — Клеопатра терпит поражение в борьбе с врагом? Почему Клеопатра — не совершенный образ человека?

В то время как Розалинда с триумфом выживает, Клеопатра умирает, поскольку она — незавершенный Меркурий и, как таковой, не способна привести свою пьесу к цели всего английского искусства эпохи Возрождения — к стабильному обществу и к прочной иерархии. В «Антонии и Клеопатре» есть образный мотив, комментировавшийся мало или совсем не комментировавшийся. Одной из великих символических систем Ренессанса, более важной, чем сама алхимия, была астрология. Астрологическая изобразительность наполняет ренессансное искусство, книжные иллюстрации, убранство жилища. Объединенные грозные силы иудео-христианства и современной науки не смогли уничтожить языческую астрологию, и никогда не смогут. Астрология восполняет недостаток официальных моральных и интеллектуальных принципов Запада. Астрология — древнейшая организованная художественная форма сексуальных личин. В ходе войны с астрологией средневековая и ренессансная церковь искаженно трактовала астрологию как фатализм, пренебрегающий божественным Провидением и необходимостью нравственной борьбы. Но предсказательная часть астрологии не так важна, как ее психология, которой три тысячелетия постоянной практики придали феноменальную утонченность. А на самом деле астрология нацелена на самодисциплину и самопреображение. Судить об астрологии по пресловутым туманным предсказаниям созвездий на неделю в воскресной газете — все равно что судить о христианстве по изображению доброго пастыря в грязной витрине. Идея непосредственного влияния звезд на людей (через источаемые звездами флюиды, *influenza*) явно несостоятельна. Но утверждение о том, что по движению созвездий можно отмерять земные изменения, уже не так легко отвергнуть. Я готова подписаться под тем, что Юнг называет синхронностью. События совершаются по сложным схемам очевидного совпадения, подмеченного острым взглядом художника. Астрология связывает человека с природой — и это главное, в чем она отстывает от иудео-христианства. Греческое слово «зодиак» означает «круг животных». Символы большинства звездных знаков — животные, чей характер астрология отождествляет с человеческими типами. Наша бихевиористская этика в основном сопротивляется идее врожденных черт и описывает процесс становления личности как процесс установления отношений с другими индивидами, полами, нациями. Но спросите любую мать большого семейства, приобретает ли личность в процессе воспитания или даруется

от рождения. С раннего младенчества ощущает она врожденную робость либо агрессивность ребенка. Отвергающие астрологию люди поступают так или из невежества, или из рационализма. У рационалистов есть свои доводы, но их ограниченные возможности и методы не следует распространять на искусство. Толкование стихотворения, сновидения или личины требует интуиции и провидения, а не науки.

Эпоха Возрождения приняла астрологию как одно из проявлений своей одержимости сексуальными личинами. Астрологические метафоры определяют психологический рисунок «Антония и Клеопатры», величайшей шекспировской драмы сексуальных личин. Каждый знак зодиака связан с одной из четырех стихий, перечисленных философом-досократиком Эмпедоклом. В результате продолжительного изучения темы я определила астрологическое значение стихий так. Огонь — воля, новизна, дерзость, безнравственная жизненная сила. Воздух — язык, остроумие, уравновешенность, соразмерность. Вода — интуиция, сочувствие, глубина чувств, мистическое согласие, пророчество. Земля — порядок, метод, точность, реализм, материализм. Наука Нового времени отказалась от четырех стихий (элементов) в пользу более четкой терминологии. Со времен позднего Возрождения количество открытых простых элементов все возрастало, и сегодня их число перевалило за сотню. Но Джон Энтони Уэст утверждает, что четыре основных элемента современной органической химии — водород, углерод, кислород и азот — по своим функциям приблизительно соответствуют огню, земле, воздуху и воде²⁹. Нортроп Фрай говорит: «Земля, воздух, вода и огонь — все те же четыре стихии творческого опыта и останутся ими навсегда»³⁰. При рождении в гороскопе личности иногда недостает одной из четырех стихий, и тогда нарушенное равновесие может и должно быть восстановлено путем самоанализа и постоянных усилий. Я предполагаю, что Шекспир не дал гороскопу Клеопатры стихию земли: именно эта психологическая незавершенность и отказ героини исправить положение оказались роковыми и для нее и для Антония.

Самый поэтичный монолог пьесы произнесен обычно немногословным Энobarбом. Это сказочное, словно сновидение, воспоминание о прибытии Клеопатры в Тарс на встречу с Антонием: «Ее баркас горел в воде, как жар. / Корма была из золота...» (II, 2). Клеопатра — снизошедшая Венера, дионисийское богоявление. Шекспир откликается на застывшее иконическое

явление Бельфеб Спенсера — аполлонической Дианы. Баркас с золотой кормой и пурпурным парусом — амазонское святилище финикийской Дидоны, облаченной Вергилием в пурпур и золото. Клеопатра плывет в своем Приюте, выводя его в бурные волны с болотистой поляны Спенсера. Живая картина Шекспира снабжена и своим звуковым сопровождением — музыка флейт и ритмичные всплески серебряных весел. Воздух и вода обтекают баркас, испускающий «пьянящий запах». Притяжение или вдыхание этого запаха вынуждает людей с рыночной площади броситься к пристани. Клеопатра, как и Венера, — власть физического притяжения стихий, приписанная Эмпедоклом Афродите. Она пылает: Шекспир осторожно вводит в свою картину огонь. Баркас «горит» — таково его добавление к описанию Плутарха. Клеопатра — Венера, рожденная из моря. Судя по речи Энобарба, она повелевает тремя стихиями: водой, воздухом и огнем. Земля намеренно исключена. И в самом деле, натиск движущихся к берегу людей обнажил, лишил своих свойств землю. Клеопатра Шекспира — свободная игра независимого воображения, враждебная устойчивости и прочности земли.

Кульминация «Антония и Клеопатры» — битва при Акциуме, поворотный пункт истории Запада. Поражение Антония — победа Цезаря и начало Римской империи, объединенной властью одного человека. Не поступаясь фактической точностью, Шекспир потрясающе мифологизирует свидетельство Плутарха. Он вводит метафоры стихий и поэтически преображает историю. Роковое решение Антония сражаться на море губит его. Командир пехотинцев и гений сухопутных сражений, он, как последний дурак, позволяет Клеопатре диктовать ему план битвы. Египтяне — мореплаватели. Клеопатра настаивает на том, чтобы последний бой Цезарю дал флот, а не армия. Бывалые солдаты Антония страстно зывают к нему, но, ослепленный любовью, он отмахивается от них. Антоний отрекается от стихии земли — основы его блестящей карьеры. В то же время он отбрасывает здравый смысл и практичность — астрологические качества земли. Навязывая своему любовнику стихию воды, Клеопатра губит его. С самого начала пьесы Шекспир использует образы стихий, отчего на совещаниях при Акциуме слова «земля» и «море» сливаются в зловещий гул.

Сцена, в которой Антоний беспечно разрывает связь с землей, заканчивается именем главнокомандующего Цезаря — некоего Тавра (III, 7). В следующей сцене, объемом всего в несколько строк, Цезарь вызывает Тавра, Тавр приходит и ухо-

дит — и это его единственное появление в пьесе. Шекспир извлек это имя из приведенного Плутархом списка морских офицеров, командовавших при Акциуме. Ренессансная публика, хорошо знакомая с основами астрологии, должна была немедленно вспомнить, что Тавр (Телец) — первый из трех зодиакальных знаков земли. Телец — также знак, под которым родился Шекспир. Именно такие моменты Мейнард Мэк назвал бы «эмblemатическим входом и выходом» в пьесах Шекспира³¹. Заместитель Цезаря принадлежит стихии земли, поскольку «Антоний и Клеопатра» отождествляет Цезаря с астрологическими качествами земли — терпением, прагматизмом, эмоциональной сдержанностью, дисциплиной, старательностью. Цезарь — принцип реальности, *Realpolitik*. Он представляет то, что отвергли Антоний и Клеопатра, и, поскольку драма неизбежно разворачивается в человеческом пространстве и в человеческом времени, наносит им поражение. Психическая устойчивость побеждает психическую изменчивость. Исторический Цезарь действительно жил под властью знака земли. Светоний сообщает, что Август Цезарь с почтением относился к астрологическому предсказанию о своем возвышении и приказал выбить «серебряную монету со знаком созвездия Козерога, под которым он был рожден»³². В «Антонии и Клеопатре» Цезарь укрепляет свойственную ему земную силу Козерога, призывая к себе Тельца и лишая Антония средоточия его военной сущности.

Античные и современные историки озадачены внезапным бегством Клеопатры в битве при Акциуме, а тем более — позорным предательством Антония, бросившего свои войска и корабли и последовавшего за ней. Шекспир представляет дело так, что Клеопатра и тот Антоний, которого она увлекает, бегут с театра военных действий, потому что им не хватает упорства и решимости, привносимых в гороскоп стихией земли. Клеопатра — «огонь и воздух» воображения, плывущего по поверхности моря постоянных превращений. Огонь — свирепый, вспыльчивый характер: агрессия и насилие. Воздух — вербальная энергия и поэтическая сила создания образов. Вода — неукротимые приливы эмоций и ее стремительная (*mercurial*) смена настроений. Личины Клеопатры меняются постоянно и беспорядочно, потому что в ней нет земли, способной придать ей стабильность и позволить ограничиться одной личиной. Ее выбор при Акциуме, море, — дионисийская «жидкая природа», как определяет ее Плутарх в другом месте. Именно эта хтоническая текучесть отличает ее от Розалинды.

Клеопатра — это Египет, а Египет — это Нил. В духе Возрождения все — и даже Антоний — зовут Клеопатру по имени ее царства. Согласно «Антонию и Клеопатре», сухая земля Египта сама по себе не обладает ценностью. Плодородие наступает лишь тогда, когда земля орошается водой, превращается разлившимся Нилом в «осевший ил и тину» (II, 7). Эта грязь — первозданная хлябь дионисийского преображения. Египетская змея (уже отождествленная с Клеопатрой) выведена «из грязи под действием местного солнца» (II, 7; I, 3). Клеопатра / Исида — Великая мать своего народа. Но Антоний, вступая во влажный Приют Блаженства ее текучего царства, утрачивает себя. Он не просто частное лицо, а вождь тысяч людей. Вождь не может жить одной любовью. Антоний предает своих людей и самого себя. Равнодушие любовников к общественным заботам и предпочтение эмоций долгу predeterminedены в самом начале пьесы метафорой затопления земли водой. Антоний восклицает: «Пусть в Тибре сгинет Рим / И рухнут своды вековой державы!» — выражая чувства, едва ли подходящие римскому триумвиру (I, 1). Клеопатра сердито кричит: «Да сгинет Рим!», «Пусть на Египет хлынет Нил!» (III, 7; II, 5). Затапливая землю волнами эмоций, Антоний и Клеопатра не могут сопротивляться стабильному, постоянному давлению Цезаря, представителя земли.

Человек эпохи Возрождения, Шекспир знает, что Антоний и Клеопатра нравственно порочны, и все же проецирует на них текучую изменчивость своего собственного художественного Я. Антоний, некогда «столп» римского мира, видит свое превращение в испарения, похожие на медведя, льва, замок с башней, обрыв (IV, 14). Клеопатра растворила и натурализовала его. Джейн Харрисон говорит о греческих орфиках с их постоянными метафорами облаков: «Их теогония, их космогония полны смутных природных олицетворений воздуха, эфира, Эреба, Хаоса и водоворота нерожденных вещей»³³. Орфизм — антиолимпийская, а значит, антиаполлоническая религия. В «Антонии и Клеопатре» пределы аполлонического Рима, установленные законом, становятся преградами на пути хаотического потока чувственного опыта. Антоний алхимически преобразован Клеопатрой, царицей дионисийской природы. Растворение в водах Египта превращает его в гермафродита. Марс тонет в Венере. В свой самый тяжкий час Антоний говорит Клеопатре: «Свинец какой-то в теле» (III, 11). Низшая точка пьесы и начало преображения в духовное золото.

Волшебство и пророчество действуют на протяжении всей пьесы. После смерти Антония Клеопатра видит его во сне в образе астрологического космического человека с глазами — солнцем и луной (V, 2). Гермафродит — *rebis* алхимии — часто изображался как союз Солнца и Луны, Sol и Luna. И Антоний, и Клеопатра обретают совершенство в смерти. Незавершенный Меркурий, Клеопатра должна совершить *tagnum oris* не при жизни, а после жизни. Перед самоубийством она говорит: «Я вся как мрамор. / Теперь непостоянная луна / Не из моих планет». Клеопатра отрекается от того, что Шекспир в другом месте называет «холодной луной» («Сон в летнюю ночь» II, 1), — от символа эмоционального непостоянства, встречавшегося нам в «Как вам это понравится». В конце концов она обретает каменную твердость воли, приписанную в пьесе римской личности. Ее непрерывные преобразования заканчиваются неподвижностью смерти, незыблемой, как философский камень. Смерть — уже на ее устах, когда она говорит: «Я воздух и огонь. Другое все / Я оставляю праху». На самом-то деле, она наконец подчинила себе чересчур летучие огонь и воздух и осуществила духовное объединение всех четырех стихий. Клеопатра обрела прочную, как мрамор, землю и холод смерти, преобразилась в завершеного Меркурия и почил на одре, похожем на алтарь. «Иду к тебе, супруг мой», — говорит она мертвому Антонию. В Средние века алхимический процесс одновременно называли брачным ложем и смертным одром. Правы те, кто увидели в «Антонии и Клеопатре» образец искупления, но это — не христианская пьеса. Шекспир завершает свою пьесу алхимическим очищением языческой личности.

Заклученный на смертном ложе символический брак Антония и Клеопатры уводит любовников за пределы социального порядка. Их гедонизм и поглощенность друг другом причинили вред и их делу, и их народам. Восемь жареных кабанов на завтрак — скверный рецепт политического успеха. Клеопатра — последняя из Птолемеев, трехсотлетней македонской династии. После ее смерти аннексированный Римом и превращенный в римскую провинцию Египет навсегда распрощался с былой славой. «Антоний и Клеопатра» показывает, что состоящая из ряда постоянных преобразований своей сущности жизнь неизбежно попирает основания общества и морали. Мое поколение пришло к открытию этой истины трудным путем — через венерические заболевания и передозировку наркотиков. «Антоний и Клеопатра» занимает двойственную позицию: Шекспир

признает вечную власть красоты и воображения, но и воздаёт кесарево кесарю (Цезарю). Социальный порядок и стабильность — главные ценности английского Возрождения. Вот почему Розалинда, а не Клеопатра — совершенный Меркурий. В финале своей пьесы Розалинда демонстрирует подчинение личности обществу, отказываясь от своей театральной андрогинности и метаморфоз во имя повиновения мужу. Иерархия — в хижине и во дворце — восстановлена.

Если уже роль Розалинды трудна для исполнения, то тем более трудна роль Клеопатры Шекспира. Плохая Розалинда просто жеманна или поверхностна. Но плохая Клеопатра смешна. Некому доверить эту роль — разве что, как посоветовал мне Кент Кристенсен, Тине Тернер. В видеоклипе «What's Love Got To Do With It?» Тина Тернер — «смуглая» Клеопатра Шекспира во всех свойственных ей настроениях: царственная, беспутная, мужеподобная, заботливая мать и странница, блуждающая по улицам города среди своего народа. Зажигательная сексуальная выразительность Клеопатры — ответ Шекспира холодной сосредоточенности целомудренных героинь Спенсера. Клеопатра — амазонка и мать, но также и болтуня. Безмолвная живописная иконичность «Королевы фей» — часть общего стремления поэмы к самоопределению. Свои буйные порнографические влечения Спенсер ограничивает твердой аполлонической линией. Дионисийское тело становится основой шекспировского языка. Во всех его зрелых пьесах звучит чувственная, сильная речь. Зигзагообразный синтаксис подразумевает сценические жесты и движения. Все главные герои Шекспира соединяют сексуальные личины с цветистым языком, тогда как Спенсер отделяет одно от другого. Нет ничего более величественного в литературе, чем голос истинного короля в пьесе Шекспира. Беспредельная самоуверенность этого голоса и внутренняя устойчивость стиха выражают ренессансную иерархию, избыточность великой цепи бытия. К сожалению, в наши дни героический шекспировский звук заглушен низкопробными телешоу или постановками либеральных режиссеров, оттачивающих свои антифашистские топоры. Но аристократический голос Шекспира должен быть слышен. Этот голос — нравственный идеал. Мы видели, как Розалинда и Клеопатра стремятся нарушить иерархический закон эпохи Возрождения. Шекспир драматизирует один из самых интересных для него вопросов — ренессансное напряжение между сексуальными личинами и социальным порядком. Главная тема шекспиров-

ских пьес — личность-в-истории, средоточие западной идентичности.

Спенсер, Шекспир и Фрейд — три величайших сексуальных психолога в истории литературы, продолжатели традиции Еврипида и Овидия. Фрейд не имеет себе равных среди своих последователей, поскольку они полагают, будто он писал научные труды, а он создавал художественные произведения. Аполлонический живописец Спенсер и дионисийский алхимик Шекспир борются за художественную власть над английским Возрождением. Шекспир высвобождает свой метаморфический поток слов и личин, чтобы избежать жесткой привязки к Спенсеру. К счастью, он взялся за драму и преуспел в ней. В этом жанре он смог освободиться от оков Спенсера. Контраст между Шекспиром и Спенсером заново разыгрывается в следующем значительном литературном течении — в метафизической поэзии. Джон Донн — наследник Шекспира, мощный, театральный, одержимый метафорами. Даже благочестивые религиозные стихи Донн наполняет пламенными сексуальными личинами и эксцентричными переменами пола. Джордж Герберт — наследник Спенсера. Изысканный эстетизм «Королевы фей» оборачивается феминным гомозеротизмом Герберта. Серебряное сладкозвучие простого гербертовского стиля предельно напоминает Сапфо. Хотите знать, как звучит Сапфо по-гречески? Тогда не стоит читать прозаические переложения ее поэзии, почитайте лучше Герберта. Герберт страшится всего резкого и броского — иными словами, маскулинного. Нарастающее напряжение речи зачастую отклоняется, обуздывается или отбрасывается. Мир Герберта — андрогинный мир созерцательной безмятежности и интимного шепота. Его богоподобные мужские существа интериоризировали женственность так, что реальные женщины не нужны и *de trop**. Автор обезоруживающе открытых и прозрачных стихов Герберт психологически укрыт в лоне. Он одинок за спенсеровским стеклом.

Шекспир сумел уклониться от соперничества со Спенсером, но эпический поэт Мильтон вынужден был встретиться со Спенсером на его поле. «Потерянный рай» (1660) отягощен влиянием «Королевы фей». Если Спенсер — английский Боттичелли, то Мильтон — английский Бернини. «Потерянный рай» — барочный «Лаокоон», задушенный своей величественной витиеватостью. Хотя Мильтон и пользуется избыточной линией

* Излишни (фр.). — Ред.

Шекспира, но утрачивает шекспировскую скорость. Лучшие места в «Потерянном рае» — языческие разработки Спенсера. Худшие — далекие даже от намека на юмор протестантские проповеди, сделавшие эту поэму ограниченно национальной. Мильтона можно читать только по-английски. Перевод уничтожает его. Язычник Спенсер развращает пуританина Мильтона. Тщетно пытается Милтон улучшить нравственность Спенсера. Но итальянская живописность, заимствованная отчасти из «Королевы фей», а отчасти — из самых декадентских мест «Энеиды», поглощает протестантское иконоборчество Мильтона. Сияющие аполлонические доспехи Спенсера превращаются в угрюмый металлический демонизм Мильтона, воинственный и женоненавистнический. Легионы Сатаны сверкают, отражая жесткий спенсеровский свет. Воспевая туманную бесформенность добра, Милтон гибнет. Его Бог поэтически бесплоден. Но шумные, вздорные спенсерианские змеи и чудовища, пышный, укрытый спенсерианский рай, дурной, завистливый спенсерианский вуайеризм — бессмертны. Милтон пытается победить Спенсера многословием, иудаистским фетишизмом слова, запутывая аполлонический глаз в этимологических лабиринтах. Шекспир преуспел на этом пути, соединив слово с языческими сексуальными личинами. Но христианин Милтон одолен Спенсером, перескочившим в романтизм через голову Мильтона, но посредством его творчества.

- 1 Wilson Knight G. Byron's Dramatic Prose. Byron Foundation Lecture. Nottingham: University of Nottingham, 1953. P. 15.
- 2 «В традиционном характере Протея не найти объяснения его поведению по отношению к Флоримель» (*Lotspeich. Variorum Spenser*. Vol. 3. P. 270).
- 3 Coleridge S. T. Biographia Literaria. Oxford, 1907. Vol. 2. P. 20.
- 4 Burke K. The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. N. Y., 1957. P. 249.
- 5 Burckhardt T. Alchemy. L., 1967. P. 13.
- 6 Jung K. G. Collected Works. Princeton, 1967. Vol. 13. P. 189.
- 7 Lindsay J. The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt. N. Y., 1970. P. 258.
- 8 Waite A. E. Paracelsus. Hermetic and Alchemical Writings. Vol. 2. P. 374.
- 9 Burckhardt J. Civilization of the Renaissance in Italy. Vol. 1. P. 143, 163. [Пер. А. Е. Махова цит. по: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 141.]

- 10 *Salingar L. G. The Design of Twelfth Night // Shakespeare Quarterly*, № 9, 1958. P. 121.
- 11 *Bernheimer R. The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry*. N. Y., 1961. P. 124.
- 12 *Evans B. Shakespeare's Comedies*. Oxford, 1960. P. 93.
- 13 *McIntosh A. As You Like It. A Grammatical Clue to Character // A Review of English Literature*. 1963. Vol. 4, no. 2. P. 74, 76—77.
- 14 *Richmond H. Shakespeare's Sexual Comedy*. N. Y., 1971. P. 137.
- 15 Цит. по: *Baker R. Drag. A History of Female Impersonation on the Stage*. L., 1968. P. 240.
- 16 *Ibid.* P. 242, 240, 87.
- 17 *Wilson Knight G. The Mutual Flame*. L., 1955. P. 112; *Idem. Neglected Powers*. L., 1971. P. 49; *Idem. The Mutual Flame*. P. 219, 155, 139.
- 18 *Frye N. A Study of English Romanticism*. N. Y., 1968. P. 140.
- 19 *Jung K. G. Collected Works*. Vol. 12. P. 69; Vol. 13. P. 237.
- 20 *Maier M. Atalanta Fugiens*. Leiden, 1969. P. 316.
- 21 *Jung K. G. Collected Works*. Vol. 12. P. 202.
- 22 *Maier M. Atalanta Fugiens*. P. 9n.
- 23 *Paracelsus. Hermetic and Alchemical Writings*. Vol. 1. P. 66.
- 24 *Bradley A. C. Oxford Lectures on Poetry*. L., 1909. P. 300.
- 25 Nietzsche F. The Birth of Tragedy. P. 124. [Пер. Г. А. Рачинского цит. по: Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. М., 1990. Т. 1. С. 130.]
- 26 *Adelman J. The Common Liar*. New Haven, 1973. P. 92—93.
- 27 *Dennis P. Auntie Mame*. N. Y., 1955. P. 15, 25—26, 70. Одно хорошо в «Мэйм» Люсиль Болл — прекрасная игра Биа Артур, представляющей Веру Чарльз мужчиной в женском платье.
- 28 *Barzini L. The Italians*. N. Y., 1955. P. 64.
- 29 *West J. A., Toonder J. G. The Case for Astrology*. Baltimore, 1970. P. 22.
- 30 *Frye N. Introduction // Bachelard G. The Psychoanalysis of Fire*. Boston, 1964. P. vii. Дж. Уилсон Найт дает превосходное объяснение значению стихий в «Антонии и Клеопатре», но, в отличие от меня, заключает: «Это не аллегория» (*Wilson Knight G. The Imperial Theme*. P. 227—244, 251).
- 31 *Mack M. The Jacobean Shakespeare // Stratford-upon-Avon Studies I: Jacobean Theatre*. N. Y., 1960. P. 28.
- 32 *Suetonius. The Twelve Caesars*. P. 103. [Пер. М. Л. Гаспарова цит. по: Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1990. С. 75.] Я начинаю догадываться, почему Шекспир ввел треть зодиака в текст «Антония и Клеопатры». Образы Рыб, Овна, Тельца и Близнецов появляются в точном хронологическом порядке: рыбы (II. v. 12), баран (II. v. 24; III. ii. 30), тавр (III. viii. 1), близнецы и июнь (III. x. 12, 14).
- 33 *Harrison J. Prolegomena*. P. 515.

Возвращение Великой матери

■ Руссо против де Сада

Романтизм — кузница современного гендера. Возвращаются два принципа эпохи Возрождения: яркие андрогинные половые роли и идея вдохновенного свыше художественного гения. Мы видели, что Ренессанс возродил аполлонический элемент греко-римского язычества. В искусстве эпохи Возрождения даже такие дионисийцы, как шекспировская Клеопатра, подчинены общественному и нравственному порядку. Романтизм склоняется к сопернику Аполлона Дионису, появляющемуся на гребне гигантской хтонической волны. Развивая нововведения эпохи Возрождения в науке и технике, эпоха Просвещения подчинялась аполлоническому сознанию. Никогда со времен Греции периода высокой классики ясность и логика не ценились столь высоко в качестве интеллектуальных и моральных ценностей, определивших математическую форму поэзии, искусства, архитектуры и музыки. Исходя из холодной красоты механической вселенной Декарта и Ньютона, Поуп говорит: «Порядок — вот первый небесный закон» («Опыт о человеке» IV, 49). Просвещение, как утверждает Питер Гей, стремилось через языческий сциентизм освободить европейскую культуру от иудео-христианской теологии¹. Разум, а не вера создал современный мир. Но заострение внимания к одной способности влечет за собой

возврат к другой крайности. Аполлоническое Просвещение вызвало свое противодействие в виде иррационалистического и демонического романтизма.

Романтизм производит регрессию к первичному, архаическому ночному миру, побежденному и вытесненному «Орестей» Эсхила. Он вызывает возвращение Великой матери, мрачной богини природы, которую Блаженный Августин осуждает как самого стойкого врага христианства. Обращаясь от общества к природе, Руссо создает романтический взгляд на мир. Хотя он и приписывает государству авторитет в вопросах общественного блага, его самое живучее наследие — пламенная антиправительственная позиция радикалов от Блейка и Маркса до «Роллинг Стоунз». Руссо делает слово «свобода» паролем Запада. Подобно Возрождению, Просвещение приукрашивает иерархию, великую цепь бытия, разбиваемую романтизмом. Для швейцарского протестанта Руссо всякая иерархия неестественна. Политику можно реформировать человеческой волей для блага человечества. Романтизм считает иерархию репрессивной выдумкой общества. Но согласно биологическим законам человек — иерархическое животное. Как только разрушается одна иерархия, ее немедленно заменяет другая. Великая ирония романтизма в том, что проповедующее свободу движение неизбежно подчиняется еще более жесткому выдуманному порядку.

Природа, прославленная Руссо и Вордсвортом как благосклонная мать, — опасный гость. Античные последователи культа Диониса знали, что подчинение природе означает распятие и расчленение. Темой «Вакханок» Еврипида становится дионисийское превращение материи в энергию, разрушающее тождество личности. Подобно свингующим 60-м, романтизм неверно понимает дионисийское как принцип удовольствия, тогда как на самом деле это стойкая неразрывность наслаждения и боли. Поклоняясь природе и стремясь к политической и сексуальной свободе, романтизм приходит к всевозможным ограничениям воображения. Совершенная свобода невыносима и потому невозможна.

Сверхрасширенная романтическая супериндивидуальность тут же принимает искусственные ограничения, словно очищающую *аскезу*, — порядок и наказание. Во-первых, романтическая поэзия изобретает архаическую ритуальную форму, безусловно языческую. Во-вторых, романтизм погружается в садомазохистскую эотику, факт которой полностью так и не признал ни один исследователь. Садомазохизм вполне очевидно

присутствует в позднем декадентском романтизме, презиравшем Руссо и Вордсворта, отвергающем хтоническую природу во имя аполлонического эстетизма. Я считаю декаданс XIX века маньеристским ответвлением высокого романтизма и датирую его начало необычно рано — 1830 годом. Все выделенные мною темы высокого и позднего романтизма: жестокость, сексуальная двусмысленность, нарциссизм, зачарованность, наваждение, вампиризм, обольщение, насилие — характеризуют все еще не изученную психодинамику эротической, художественной и театральной нагрузки. На французский манер я называю американский романтизм поздним декадентским романтизмом. Декаданс — ответная реакция на романтизм, исправляющая его склонность к Дионису. Этот амбивалентный образец поведения изначально присутствует в романтизме. Руссо получил яростную отповедь от маркиза де Сада, автора, отчасти принадлежащего эпохе Просвещения, отчасти — романтизму. Реакция Блейка, английского собрата де Сада, последовала, когда голоса познания заглушили голоса неведения. А Вордсворту, исподволь разрушая его позицию, ответил его соратник Кольридж, благодаря Байрону и Э. По превративший романтизм в английский, американской и французской литературе и искусстве в декаданс.

Любители женственной природы Руссо и Вордсворт отворили дверцу запертого Блаженным Августином чулана. Забудем «попсовых» вампиров и духов ночи, по-прежнему преследующих наше время. Вернемся к романтическому циклу, запущенному Руссо: либеральный идеализм запятнан насилием, варварством, разочарованием, цинизмом. Первым провалившимся руссоистским экспериментом была Французская революция, выродившаяся в царство Террора и закончившаяся восстановлением монархии в виде империи Наполеона. Руссо верил, что человек по природе добр. Зло вызвано дурным влиянием среды. Безгрешному дитя Руссо, испорченному обществом, противостоит агрессивный, самовлюбленный фрейдовский ребенок, встречаемым на каждом шагу. Но руссоизм процветает среди современных социальных работников и специалистов по охране детства, в спокойных, радостных голосах которых отчетливо слышны благочестие и отеческая забота.

В «Исповеди», созданной по предложенному Блаженным Августином образцу, Руссо утверждает, что один детский случай сформировал его взрослые сексуальные пристрастия. В возрасте восьми лет он был избит и ненамеренно возбужден

женщиной тридцати лет. С тех пор его желания — мазохистские: «Быть у ног надменной возлюбленной, повиноваться ее приказаниям, иметь повод просить у нее прощения — все это доставляло мне очень нежные радости»². В любви он пассивен; женщины вынуждены делать первый шаг. Руссо порывает с сексуальной схемой великой цепи бытия, в соответствии с которой мужчина был хозяином женщины. В отличие от Возрождения, романтизм возвращает власть амазонкам. Руссо хочет всего сразу. Превращение женщины в идол естественно и справедливо, это космический закон. С другой стороны, ослабление мужчин вызвано подчинением женщине. В любом случае, садомазохистское господство и подчинение с самого начала присущи руссоизму.

Руссо феминизирует европейскую мужскую личину. Конец XVIII столетия, века сентиментальности, придает идеальному мужчине женскую впечатлительность. Он превращается в придворного Кастильоне, но лишенного атлетизма и общественной практики. Он лицезреет природу и красоту, испытывая невятные эмоции. Руссо делает чувствительность прелюдией к романтизму. У Петрарки любовник воображал себя восхитительно бессильным на свидании с некоей снежной королевой. Человек с феминизированной чувствительностью не стремится попасть в фокус эротизма. Ему достаточно самого себя, он смакует свои собственные мысли и чувства. Его нарциссизм разворачивается в романтический солипсизм, сомневающийся в существовании вещей вне Я.

По мнению Руссо и романтиков, женское начало — абсолют. Мужчина — спутник, вращающийся вокруг женщины. Руссо называет свою первую госпожу мадам де Варанс «маменькой», а она называет его «маленьким». Герои Стендаля еще раз разыграют матерналистскую драму Руссо. Руссо говорит о сексуальной инициации, произведенной госпожой де Варанс: «Я чувствовал себя так, словно совершал кровосмешение». Позднее она «заставляет» его надеть ее ватный халат: перед нами трансвестивный жрец богини. Руссо посещает венецианский карнавал в маске дамы, затем выбирает армянское платье в качестве рабочей одежды и развлекается плетением кружев: «Я брал с собой подушку, когда шел в гости, или, как женщина, работал у порога своего дома»³. Руссо перенимает женственность у женщин, но не считает, что им следует отвечать ему тем же. Они должны оставаться женщинами. У него вызывает отвращение плоская грудь госпожи д'Эпине. Но роскошные женские формы

подчеркивает переодевание: госпожа д'Удето, прообраз «Новой Элоизы», покоряет сердце Руссо, появившись перед ним верхом в мужском костюме.

Теория природы Руссо основывается на сексе. Преклоняться перед природой — значит преклоняться перед женщиной. Позднее Руссо нравилось, катаясь по Женевскому озеру, отпускать свою лодку на волю волн (аналогичная сцена встречается в «Прелюде» Вордсворта): «Порой я восклицал в умилении: „О Природа! О мать моя! Вот я всецело под твоей защитой; здесь нет изворотливого и коварного человека, который стал бы между тобой и мной“»⁴. Сын-любовник Великой матери отталкивает своих соперников-родственников. При всех разговорах о нежности и братстве Руссо печально известен своей вздорностью, повсюду находящей заговоры и гонения. Он постоянно ссорился со своими друзьями-мужчинами, включая и своего благодетеля английского философа Дэвида Юма. Побег Руссо из города на природу — паломничество, очищавшее его от загрязнения мужественностью. Он — основатель моды. Ван ден Берг говорит, что, однажды восславив Альпы, Руссо распространил по Европе, «как эпидемию», желание увидеть Швейцарию: «Именно после этого Альпы стали туристским аттракционом»⁵.

Проецирующей силой образов Руссо запечатлел в европейской культуре свое личное созвездие личин сексуальности. Человек, создавший современную автобиографию, сделал политическую науку автобиографичной. Он первым усомнился в том, что мы сегодня называем сексуальной идентичностью. В конце XVIII века внутренняя идентичность определялась нравственным сознанием, а внешняя — семьей и общественным классом. Предвосхищая Фрейда, Руссо вводит секс в драму развития характера в детстве. Сколь поразительным было это отклонение, становится ясным из сравнения Руссо с его французскими предшественниками по самоанализу. В «Опытах» (1580) Монтеня упоминания о собственных сексуальных привычках так же будничны, как обсуждение меню или расстройства кишечника. По мнению Монтеня, секс — один из пунктов распорядка дня и графика последовательности действий: как часто и в какое время дня ложиться со своей женой? Половой акт риторически эквивалентен его ощущениям от глотка вина или нежеланию использовать серебряную посуду (декадентский итальянский импорт). Идентичность Монтеня не оформлена сексом. Он — воплощенный дискурсивный интеллект, размыш-

ляющий о социальном обычае. «Мысли» (1670) Паскаля срывают покровы с радостной интимности Монтеня. Паскаль замечает, что Монтень слишком много говорит о себе самом. При переходе от Возрождения к XVII столетию идентичность обнажается и вызывает тревогу. Паскаль никогда не размышляет о своей сексуальной идентичности. Высший вопрос — отношение души к Богу или, что гораздо страшнее, отношение души к вселенной без Бога. Секс — просто часть общей суетности, препятствующей духовному подвигу человека.

Руссо делает секс главным принципом западного характера. Психическая подвижность и двусмысленность, ставшие теми же шекспировских комедий с переодеванием, входят в основное русло мышления и поведения. Автобиография становится апологией. «Исповедь» — это роман с Я. Руссо первым вывел взрослую извращенность из детской травмы. Христианский поиск спасения переработан в эротическом контексте. Руководящие женские духи Руссо — видения, ангелы и демоны. Руссо — языческий Моисей, восходящий в Альпы навстречу своему богу. Дрейфуя по озеру, он плывет в чреве текучей природы. Совершенная им сексуальная революция очевидна в появлении гомосексуальности как формальной категории. С Античности известны гомосексуальные акты, в зависимости от культуры или от эпохи считающиеся добродетелью или развратом. С конца XIX века известна гомосексуальность как особый способ существования, выявляемый при медицинском освидетельствовании или социологическом «опросе», как руссоистский кризис идентичности. Вслед за Руссо современная пессимистическая психология ищет корни секса глубже, чем делает это иудео-христианство, подчиняющее секс нравственности. Наша сексуальная «свобода» — новое порабощение древней Необходимостью.

Руссо философствует о сексе в контексте поражения общественных и нравственных иерархий в конце XVIII века. Накануне Просвещения жесткая классовая стратификация, какой бы нелепой она ни была, давала чувство общности. Но вот идентичность внезапно расширилась, и ей пришлось искать иные средства самоопределения. Но сексом не заменишь метафизику. Паскаль говорит: «Стремиться следует к всеобщему, а склонность к личному — начало всех беспорядков на войне, в политике, в экономике, в самом человеческом теле»⁶. Секс — в центре древних мистерийных религий, но им присуща логически последовательная точка зрения на всемогущую природу, приносящую и насилие и благоденствие. Руссо, первым заговоривший

о сексуальной идентичности, стремится к свободе, избавляясь от социальных иерархий и поклоняясь однородности благосклонной природы. Моя мысль такова: когда политическая и религиозная власть ослабевает, иерархия вновь утверждает себя в сексе в виде архаизирующего феномена садомазохизма. Свобода строит новые тюрьмы. Мы не можем освободиться от существования в наших фашистских телах. Мазохистское подчинение Руссо женщинам проистекает от его чрезмерной идеализации природы и эмоции. Доставая мед, он тревожит пчел.

Одна из причин упрощенческой теории природы в творчестве Руссо — отсутствие во французской литературе произведения, подобного «Королеве фей», способного показать опасности природы. Отсюда необходимость всех ужасов де Сада, призванных проверить счастливые надежды Руссо. Спенсер и де Сад видят демонизм секса и природы. Маркиз де Сад (1740—1814) — великий писатель и философ, игнорирование которого учебными планами университетов показывает всю робость и лицемерие гуманитарного образования. Западное образование не может считаться завершенным, если не изучен маркиз де Сад. С ним следует знакомиться во всем его безобразии. Он забавляет того, кто прочитывает его верно. Пункт за пунктом высмеивая Руссо, он предвосхищает теории агрессии Дарвина, Ницше и Фрейда. И консервативные и либеральные правительства преследовали де Сада, проведенного в тюрьме двадцать семь лет. Его книги были запрещены к публикации, но редкие частные издания повлияли на французских и английских писателей-авангардистов XIX столетия. В конце концов сохранившиеся произведения де Сада были изданы в приемлемой форме после Второй мировой войны. Французские интеллектуалы приняли его как поэта-преступника в стиле Жана Жене, гомосексуалиста и рецидивиста. Американское же академическое сознание едва ли заметило де Сада. Именно его насилие, а не его секс так трудно принять либералам. По мнению де Сада, секс есть *насилие*. Насилие — подлинный дух матери-природы.

Де Сад — фигура переходная. Его аристократические либертены пришли из светского романа XVIII века, из таких книг, как «Опасные связи» (1782) Лакло. Но подчеркнутое внимание де Сада к энергии, инстинкту и воображению сближает его с эпохой романтизма. Он писал одновременно с Блейком, Вордсвортом и Кольриджем. Расширяя учение Руссо о сексуальной идентичности, де Сад превращает секс в театр языческой

драмы. Он отделяет секс от эмоции. Сила, а не любовь, правит вселенной — такова важнейшая истина язычества. Демоническая мать-природа де Сада — самая кровавая богиня со времен азиатской Кибелы. Руссо возрождает Великую мать, а де Сад возвращает ей ее истинную свирепость. Природа Дарвина, окровавленные клыки и когти. Просто следуй природе, требует Руссо. Де Сад с жестоким смехом соглашается с ним. «Жестокость содержится в самой природе» — говорит он в «Философии в будуаре» (1795). В «Жюстине» (1791) он называет природу «небесной матерью». Миром де Сада управляет титаническая женщина: «Нет, в самодовлеющей природе не существует Бога, так что нет никакой необходимости предполагать ее создателя»⁷. Важнейший женский персонаж де Сада, Великая мать — начало и конец всего.

В ходе священных ритуалов де Сада либертены бичуют, насилюют и оскоряют своих жертв, затем разрывают их тела и пьют кровь. Подобно ацтекским жрецам, они рассекают грудь, извлекая живое сердце. Продукт элегантной французской аристократии, де Сад упрощает свою культуру и делает ее декадентской. Он смешивает сексуальные акты с оскорблением и увечьем, чтобы показать латентную жестокость секса. Как и Фрейд, он знает, что сексуальное влечение безнравственно и эгоистично. «Юлии» Руссо де Сад отвечает своей «Жюльеттой» (1797), говорящей о вожделении: «Оно капризно, оно воинственно и деспотично». Секс есть власть. Секс и агрессия сливаются до такой степени, что не только секс убивает, но и убийство приносит сексуальное удовлетворение. Женщина заявляет: «Убийство — это часть эротики, одна из прихотей эротического сознания. Человеческое существо достигает последней стадии пароксизма в плотских утехх только через приступ ярости». Оргазм — взрыв насилия, «что-то вроде ярости», проявление намерений матери рода человеческого, «трактовка коитуса как своего рода гнева»⁸. Фрейд утверждает, что, наблюдая за первичной сценой совокупления родителей, ребенок думает, будто мужчина ранит женщину. Де Сад исправляет карту прошлого, нарисованную Руссо: эротика Руссо, очищенная от руссоистской нежности, приведена в порядок субординацией де Сада. Высеченный восьмилетний ребенок — новообращенный десадовского культа.

Де Сад соединяет свое опровержение Руссо с опровержением христианства. Подобно Ницше, на которого он явно повлиял, де Сад восстает против христианского пристрастия

к слабым и отверженным. Поддерживая низших, христианская жалость «нарушает естественный ход вещей и искажает естественный закон». Преобладание — право сильного. Выступая против Христа и Руссо, де Сад говорит, что человеколюбие и «то, что дураки называют человечностью» противоречат «желанию Природы», но остаются только «плодом цивилизации и страха». Основатель христианства — «слабый, больной, всеми преследуемый». Де Сад отвергает христианское сострадание и руссоистское равенство и братство как сентиментальные иллюзии. Для философа не существует общественного или нравственного долга: «Предположим, что в мире существует один человек»⁹. Романтическая сосредоточенность на самих себе не дает либертенам де Сада сохранить любовь или дружбу. Верность — временное соглашение преступных заговорщиков.

У человечества нет никакого особого положения во вселенной. Де Сад спрашивает: «Что такое человек? Чем отличается он от других растений, от других животных природы? Ничем, разумеется». Вот он — классически дионисийский вид погруженного в органическую природу человека. Иудео-христианство возвышает человека над природой, но, подобно Дарвину, де Сад приписывает его к царству животных, подчиняя природной силе. Человек принадлежит также царству растений: человек не имеет души, он — «абсолютно материальное растение». И царству минералов: Жюльетта говорит, что «мудрость человека ни в чем не превосходит мудрость вассалов Природы; он ей даже не дитя; он — ее накипь, ее осадок»¹⁰. Мать-природа Руссо — христианская Мадонна, нежно баюкающая маленького сына. Мать-природа де Сада — язычица-людоедка, из чьей драконовой пасти стекают сперма и слюна.

Поскольку человек во вселенной де Сада никакими привилегиями не пользуется, человеческие действия «от природы ни плохие, ни хорошие». С точки зрения природы сексуальные отношения в браке ничем не отличаются от изнасилования. Для того чтобы доказать, что добросердечие человека — утопическая теория, противоречащая действительности, де Сад создает каталог зверств, совершенных каждой культурой на протяжении ее истории, зачастую — во имя религии. Предвосхищающий Фрэзера антропологический синкретизм свидетельствует о релятивизме сексуальных и уголовных кодексов. Как ни странно, отмена де Садом гражданского и божественного права не ведет к анархии. Либертены создают собственные жесткие структуры, основывающиеся на естественной иерархии сильного

и слабого, господина и раба. Будь то Общество друзей преступления из «Жюльетты» или многочисленная Школа либертинажа из «120 дней Содома», либертены де Сада образуют автономные общественные организации. Они издают проспекты и уставы, оформляют формальную архитектурную среду обитания и собирают свои жертвы в эротические классы и подмножества. Подобно колониям муравьев, они составляют системы. Все эти аспекты де Сада исходят из аполлонического Просвещения. Будучи дионисийским поклонником секса, де Сад отменяет великую цепь бытия, погружает человека в природный континуум, но он не в силах оторваться от интеллектуальной иерархии своего времени. Идентификация либертенов предшествует их совместному группированию ради разврата. Личность в творчестве де Сада — твердая и непроницаемая, иными словами, аполлоническая. Нет ни тайн, ни двусмысленностей, поскольку нет никакого скрытого содержания бессознательного: все самые извращенные фантазии выводятся на холодный свет сознания. В творчестве де Сада аполлоническая личность погружается в дионисийские нечистоты, но восстает оттуда чистой и нетронутой.

Либертены де Сада зачастую двоеполюсы. Мягкотелые мужчины жаждут пассивной содомии. Дольмансе относится к третьему полу: содомит, со своими «женскими маниями», создан природой для того, чтобы «мешать человеческому размножению, препятствовать росту народонаселения». Сестры бесцеремонной шекспировской Клеопатры, героини де Сада принадлежат к числу самых сильных женщин в истории литературы. Мадам де Клервиль из «Жюльетты» и мадам де Сент-Анж из «Философии в будуаре» обладают сверхъестественной выдержкой и аристократической наружностью. Клервиль (аполлоническая «ясно выраженная воля») соединяет «Минерву» с «Венерой». Ее пронизывающий взгляд «порой становился таким жутким, что его трудно было вынести». Сама Жюльетта на протяжении всех своих пространных приключений (1193 страницы) сохраняет чарующую свежесть, жизнестойкость и мужскую волю. Агрессивным женщинам де Сада присуща та же сила угроз и натиска, которой обладала Клеопатра, но они делают то, о чем она лишь мечтала. Клервиль замечает: «Моя главная слабость — пытаться мужчин». Жюльетта восхищается играющей Клервиль: «когда я увидела, как она впивается зубами в бесчувственное тело и рвет его на части, когда увидела, как она трется клитором об окровавленные раны». Другой подвиг: «Жестокая

блудница вскрыла грудную клетку своей жертвы, вырвала горячее трепещущее сердце и сунула его в свое влагалище... Из глотки Клервиль вырвался дикий, торжествующий крик:

— Попробуй и ты, Жюльетта, попробуй! Я никогда не испытывала ничего подобного»¹¹.

Со времен «Вакханок» не было такого прямого описания демонического опыта. Де Сад воссоздает муки и радости мистериальных религий древности. Его либертенки — высшие жрицы дикой природы, работающие на нее днем и ночью.

Жюльетта называет себя «мужеподобной как по вкусам, так и по мыслям»¹². Для своего первого преступления, для сексуальной атаки на странницу и ее убийства, она облачается в мужское платье — знак своей быстрорастущей мужской воли. Она превращает трансвестизм Розалинды в бал-маскарад палача. Нуарсей вовлекает Жюльетту в трансвестивные двойные браки, превосходящие всё, что мог вообразить Нерон. Одетый женщиной Нуарсей выходит замуж за мужчину; затем, облачившись в мужское платье, он женится на одетом девочкой катамите. Одновременно Жюльетта одевается в мужское платье и женится на лесбиянке; затем, одевшись женщиной, она выходит замуж за одетую мужчиной лесбиянку. Сексуальный лабиринт.

Маскулинность женщин де Сада может выражаться в анатомическом строении тела. Мадам де Шамвиль из «120 дней Содомы» и прекрасная монахиня мадам де Вольмар из «Жюльетты» наделены трехдюймовым* клитором. У мадам Дюран — непроходимость влагалища и клитор «в палец длиной», при помощи которого она содомирует женщин и мальчиков. В лице этих безжалостных насильниц де Сад создает новую причудливую сексуальную личину: активного содомита-женщину. Де Саду и Бодлеру лесбийская любовь импонировала своей аурой противоестественного: женская энергия воспроизводства растрачивается на самое себя. Де Сад считает, что лесбиянки превосходят прочих женщин, они «умны, талантливы, обаятельны». Описанные им лесбийские совокупления постоянно происходят по всей Европе. Героини-лесбиянки отвечают «нескончаемому промыслу» Природы. Отважной Жюльетте ее приторно добродетельная сестра Жюстина противопоставлена сильнее, чем Клеопатре — стыдливая Октавия. Любое несчастье и насилие самым комичным образом обрушивается на терпеливую, смиренную Жюстину. Добродетель претерпевает злоклю-

* Более 7,5 см.

чения; порок благоденствует. Я полагаю, что Жюстина — Руссо, а Жюльетта — де Сад. Добродетель «инертна и пассивна», но природа — «волнующее без усталости движение»¹³. В творчестве де Сада, как в творчестве Спенсера, чистая женственность — вакуум, в который неистово врывается природная энергия. В конце концов природа сражает Жюстину насмерть ударом молнии. Де Сад, как и Блейк, считает энергию проявлением мужского. Поэтому великие героини де Сада маскулинизированы своей преступной жизненной энергией.

Либертены де Сада сохраняют аполлонический интеллект во вздымающемся дионисийском потоке природы. Хотя Сад и считает, что человек ничем не отличается от растений, его персонажи опровергают его своими длинными репликами, отличающими их от растений. Фактически они никогда не перестают говорить. Ученые изыскания производятся прямо посреди оргий, как в «Философии в будуаре» с ее быстрым переходом от теории к практике и обратно. Бурные речи Клеопатры вызваны связью Диониса с языком — и отсюда же логофилия распутников де Сада. Но у де Сада нет дионисийской самозабвенности. Легкий бред может прорваться в момент оргазма (мадам де Сент-Анж: «Ай! ай! ай!»), но обычно миг эякуляции сопровождают слова. Сексуальные инакомыслящие де Сада стремятся к дионисийскому беззаконию и отдаются во власть дионисийским жидкостям. Физиологическая грязь «Уборной леди» Свифта ежеминутно описывается в «120 днях Содома». Здесь обнаруживаются эпизоды с экскрементами, своей откровенностью превосходящие любой другой роман де Сада и описывающие не только копрофагию, но и жадное поглощение самых сокровенных выделений тела. Как в поэзии Уитмена, идентичность расширена и переосмыслена включением отходов жизнедеятельности. Быть сексуально возбужденным чем-либо экстравагантным, ничтожным или отвратительным означает победу воображения. Де Сад демонстрирует кровосмесительную вездесущность Диониса. Любое лизание и сосание становится духовным актом. Если нет великой цепи бытия, нет ни иерархического достоинства, ни приличия. Либертены де Сада вольготно валяются в грязи и не считают для себя зазорным публичную порку или содомию. Опорожнение кишечника одного человека в рот другому — дионисийский монолог, языческая риторика.

Де Сад передает человеческое тело во власть сферы дионисийских расчленений, отвергнутому эсхилевским Аполлоном

приюту фурий. Я отмечала описанный Гомером и Еврипидом способ измельчения формы, лежащий и в основе изобретенных либертенами пыток. Либертены разрывают, протыкают, срезают, выдалбливают, увечат, рассекают, измельчают, жгут, плавят, тщательно разрушая формальные контуры тела. Терпимость читателей к варварским эпизодам де Сада неслыханно высока. Даже я не в силах выдержать столько всего сразу, несмотря на длительное изучение хтонического или — возможно, упомянуть об этом здесь уместнее — несмотря на то, что еще в колледже я все лето проработала секретаршей в приемном покое скорой помощи в центральной больнице. Не читайте де Сада перед обедом! Подчиняя тело дионисийскому течению, Сад превращает его в сырую материю и скормливает ее ненасытной природе.

Плутарх зовет Диониса «многим». Секс де Сада не демократичен, но всегда совершается в группах. Частные апартаменты занимают сексуальную арену «120 дней Содома», но остаются при этом обыкновенным антуражем. Либертены предпочитают неистовство толпы, вакхический мятеж. Метаморфозы Диониса — в беспорядочных сексуальных действиях де Сада, в изобретении личин сексуальности и в переливании тела в новые формы. Переворачивая сексуальную иерархию, мужчины играют мазохистские роли, а женщины насилюют и пытаются их. Язычество возрождено, и гермафродитический мир римских оргий воссоздан для новой жизни. Де Сад стремится создать андрогина как совершенное чудовище, соединив как можно больше извращенных наклонностей. Инженю Эжени, содомируемая и насилюющая собственную мать, весело восклицает: «Вот я одновременно совершаю инцест, адюльтер, содомию — и все это делает девушка, у которой только сегодня похитили невинность!» Мадам де Сент-Анж, прелюбодействуя со своим братом, содомируема Дольмансе, который в свою очередь содомируется садовником. Она заявляет Эжени: «Смотри, любовь моя, смотри, что я творю одновременно: скандал, соблазн, дурной пример, инцест, адюльтер, содомию!» Посвящаемую в языческие мистерии Эжени поучает ее наставница, и это — сатира на прогрессистскую теорию образования Руссо. Де Сад с романтической смелостью выдумывает роли и переживания. В «120 днях Содома» президент де Кюрваль опробует такой вариант: «Чтобы объединить кровосмешение, супружескую измену, содомию и богохульство, насилует сзади свою замужнюю дочь при помощи просфоры». Де Сад вводит в свой хаос оскорбление

святыни. И снова: «Один потворщик кровосмешения и большой любитель извращений, дабы объединить последнее с кровосмешением, убийством, изнасилованием, богохульством и супружеской изменой, заставляет своего сына поиметь себя в зад с помещенной туда просвиркой, затем насилует свою замужнюю дочь и убивает племянницу»¹⁴. Оргиаст де Сада — интеллектual и эквилибрист, оплетенный своими все возрастающими желаниями Лаокоон.

Сексуальные конгломераты де Сада — подобны ответу на загадку: что это — одновременно и черное, и белое, и красное? Он создает их *a posteriori* (!) в ответ на вопрос: как можно нарушить одновременно наибольшее число условностей? Тюремные загадки изобретательного ума, подобные ритуалистическому финалу «Как вам это понравится», где Розалинда становится решением сексуальной головоломки. Но отметьте разницу между ренессансным и романтическим воображением. В Розалинде обнаруживается наложение сексуальных идентичностей друг на друга, обеспечивающее общественное воссоединение и развитие. Де Сад давит идентичность идентичностью, разрушая общественную структуру. Как мы увидим далее, романтическое кровосмешение — сужение отношений. Кровосмесительные акты — правило сексуальных конгломератов де Сада.

На неаполитанском кутеже Жюльетта наслаждается, принимая «три мужских органа одновременно — два во влагалище, один в анус»:

Я трижды испытала всеобщий натиск. Это происходило так: я леглась спиной на одного из мужчин, который содомировал меня, Элиза, опустившись надо мной на четвереньки, предоставляла мне лизать ее маленькую несравненную вагину, сверху ее содомировал другой лакей, он же массировал мне клитор, а Раймонда языком ласкала ему задний проход. По обе стороны от меня лежали Олимпия и Клервиль, я вводила в их анусы по одному члену, а обе они сосали фаллосы, принадлежавшие пятому и шестому лакеям. Все шестеро по восемь раз сбросили сперму, да и невозможно было отказать им после столь тяжелых трудов¹⁵.

Вот она перед нами — гигантская сложная сексуальная молекула с женщиной в центре. Корчащийся осьминог матери-природы. Многополый гибрид де Сада похож на Сциллу, или

Гидру, или еще на какое-нибудь хтоническое чудовище из греческих мифов. Подобные гротески в творчестве Спенсера или Блейка всегда негативно окрашены. Но не в творчестве де Сада, подменяющего социальные отношения сексуальными. Его либертены скапливаются в объединения взаимной эксплуатации, а затем распадаются на враждебные атомы. Умножение, сложение, деление: де Сад извращает аполлоническую математику Просвещения. Так и слышится голос учителя: если шесть слуг разрядились по восемь раз каждый, сколько потребуется слуг, чтобы...

Одно из самых невероятных совокуплений де Сада происходит в монастыре Болоньи. Жюльетта делает незабываемое замечание: «Болонская монашка намного искуснее в сосании вагины, чем любая француженка». Исследуя, сравнивая, заключая, де Сад пародирует менторский стиль Дидро.

Небесные создания! Я никогда не устану вспоминать о вас... И вот там, друзья мои, я испытала то, что итальянки называют «молитвой по четкам»: собравшись в большом зале и вооружившись искусственными членами, мы как бы нанизались одна на другую и образовали замкнутую цепочку, напоминающую бусы; сто женщин расположились таким образом, что воображаемая связующая нить проходила через вагину у тех, кто был повыше, и через анус у невысоких; каждую десятку замыкала опытная наставница, и эти наставницы изображали собой главные бусины четок и были единственными, кто имел право разговаривать: они давали сигнал к извержению, руководили всеми движениями и следили за порядком в продолжение всей этой любопытной оргии¹⁶.

Сотня монахинь, связанных дилдо! Стиль Басби Беркли или «Radio City Rockettes»*. Священные четки становятся первобытным уроборосом, порочным кругом. Связность людей сексуально буквализирована. Участвующие в оргии монахини похожи на многосложное греческое или немецкое существительное, наращивающее приставки и суффиксы и соединенное дефисами дилдо. Человек эпохи Просвещения, Сад организует диони-

* Бродвейский, позже голливудский режиссер Басби Беркли (1895—1975) и женский танцевальный ансамбль «Radio City Rockettes» (создан в 1925 году) работали в технике синхронного танца большого числа внешне похожих девушек.

сийское переживание по аполлоническим образцам, акцентированным иерархической речью.

Модусы дионисийства де Сада — множественность и метаморфоза. Дольмансе понуждает Эжени «преступать границы возможного», и это — чисто романтическая формула. Аббатиса говорит Жюльетте: «Разнообразие и множественность — вот два самых мощных двигателя вождения». Мадам де Сент-Анж объясняет изобилие зеркал в будуаре: «Чтобы, на тысячу ладов повторяя позы любовников, они до бесконечности умножали те же наслаждения в глазах того, кто вкушает их на этой оттоманке. Благодаря этой хитрости ни один уголок тела не сможет быть утаен: все должно быть на виду». Мадам де Сент-Анж — вуайерист и кубист, разделяющий тело на части, размещенные в пределах одного экрана. В творчестве де Сада агрессивный аполлонический глаз ни на миг не теряет свою силу. Он создает ночь нравственности, но не ночь видимости.словно эхо, повторяя слова Овидия, Нуарсей советует женам: «Будьте ненасытными оборотнями, забавляйтесь и с мужчинами и с женщинами»¹⁷.

Дионисийские метаморфозы очевидны в трансвестивных и транссексуальных эпизодах. Распутник хочет, чтобы его побил «мужчина, переодетый в женское платье», юноша-флагеллант, про которого говорят как про «девицу». Целующий мальчика герцог де Бланжи внезапно содомирован, и, практически не заметив этого, он меняет пол. Операции по перемене пола совершаются зверским образом: «Отрезав юноше по самый корень член и яички, он делает при помощи машины из раскаленного железа юноше влагиалище и тотчас же прижигает отверстие; затем имеет его в это отверстие и собственноручно душит, кончая». Либертены практикуют демоническую медицину. Другой эксперимент по перемене пола с пересадкой органа: «Один малый вырывает внутренности у юноши и девушки, вкладывает внутренности юноши в тело девушки, а внутренности девушки в тело юноши, потом зашивает раны, привязывает их спина к спине — к столбу, который поддерживает их и, встав между ними, смотрит, как они умирают»¹⁸. Помните, что это идеи, а не действия. Де Сад выделяет агрессию западного научного духа. И он показывает (моя постоянная мысль) сексуальный характер западного зрения. Де Сад играет роль дарвинистской матери-природы, видоизменяя пол и совершая перекрестное оплодотворение своими могучими руками. Уподобляясь ей, он превращает человечество в навоз и формовочную глину.

Потому идентичность в творчестве де Сада, как и в творчестве романтиков, исходит не от общества, а от демонизированной индивидуальности. Но де Сад отличается от более пассивных романтиков (за исключением Блейка), выводя идентичность как либертена, так и жертвы из действия. Первый производит действие, а вторая страдает от него. Идентичность де Сада появляется в драматургическом контексте. Были, есть и будут «картины» и «драматические зрелища» сплетенных тел, по поводу которых высказываются остроумные эстетические суждения. Современный садомазохизм с его костюмами, бутафорией и сценариями кричаще театрален. Я полагаю, что садомазохизм — симптом культурной жажды иерархии. Снизившая требования к ритуалам религия поступает неверно. Воображение страстно жаждет подчинения и будет искать его повсеместно. Изгоняющий церковь из вселенной де Сад-*philosophe* приходит к превращению секса в новую религию. Чрезмерно ритуализируя секс, он драматизирует естественную иерархию секса — иерархию, не имеющую ничего общего с социальными обычаями, поскольку женщины здесь могут быть хозяевами, а мужчины — рабами. Садомазохизм, сжатое выражение биологической структуры сексуального переживания, откровенно формален. В каждом оргазме присутствует господство или подчинение, доступное и тому и другому полу группами, парами или в одиночку. Ричард Тристмен сказал мне: «Любая сексуальность влечет за собой некоторую степень театрализации». Абстрактные и трансперсональные моменты секса открыто признает только садомазохизм. Тристмен продолжает: «Во всех сексуальных отношениях присутствуют отношения господства. Стремление женщины к равенству — слабо выраженное стремление к господству». Прославленный в 60-е годы сексуальный освободитель, де Сад на деле — прилежный собиратель фактов сексуального подчинения иерархическим порядкам.

Театральность либертенов де Сада происходит от прозрачности их сознания. Мечта и самоанализ не нужны в мире, где все желания незамедлительно воплощаются. Богатством и властью либертены подобны римским императорам, и именно эти два обстоятельства, замечает де Сад, дают абсолютное сексуальное господство над другими. Подобно Блейку, де Сад превозносит романтическое воображение, источник желания, а значит — исполнения: «Искры воображения смогут разжечь пламя чувств». Свободное воображение способно «поощрять на новые фантазии». Жюльетта заявляет: «Воображение — един-

ственная колыбель удовольствий». Без него «все, что остается, — физический акт, тупой, похабный и грубый»¹⁹. Важнейшая эrogenная зона де Сада — сознание. Подобно произведениям Жене, произведения де Сада — аутоэротические тюремные фантазии, создающие новую вселенную с новыми чувствами и с новыми различиями между полами. Де Сад — космогонический Хеффри, вечно обновляющий свою похоть. Мастурбация — основа его мотивации.

В «120 днях Содома», выдержанных в формате «Декамерона», навязчивое стремление найти свежие сексуальные ритуалы, чтобы стимулировать оргазм, проявляется в завершающих книгу нумерованных списках, еще не законченных на момент взятия Бастилии, при котором рукопись затерялась. Де Сад изобретает удивительные серии коротких сексуальных сценариев, выделяющих драму зависимости, фантазий, раздетых до скелета — до иерархической структуры. У каждой — дата и номер. Эти списки — и дневник, и святцы, и эпический каталог, и аполлоническое исчисление.

Мы способны чувствовать эротизм, даже если нас это не привлекает: «22 декабря. 109. Он натирает девицу медом, потом привязывает ее нагую к столбу и напускает на нее рой больших мух». Святой Себастьян становится кишащим ульем эфесской матери-природы. «Заставляет девицу бегать нагой ледяной зимней ночью по саду; в саду с промежутками натянуты веревки, чтобы она падала». Или вот еще: «Он таскает девицу за уши; прогуливает ее таким образом нагишом по комнате; во время „прогулки“ он кончает». Образы злобы и вредительства, охоты и добычи. Девица — загнанный и освежеванный кролик. Сценарии Сада бывают обезоруживающе мягкими: «Он приказывает найти женщину, у которой красивые волосы, под предлогом, что хочет их получше разглядеть; затем предательски остригает их и кончает, видя, как она рыдает в своем несчастье»²⁰. Спенсерианская маска, публичное зрелище, эротизированное противостоянием женственной уязвимости и ледяной, похотливой иерархической власти.

Своим фантазиям де Сад придает комическую беспричинность: «Он вырывает ей зубы и царапает десны иголками, иногда обжигая их». Обожженные иголки — наименьшая из ее проблем. Декадентский стиль де Сада, создающего сатиру на самого себя, — примета *fin de siècle* XVIII века. Иногда следует сарказм

* Конца века (фр.). — Ред.

в духе Свифта: «17 февраля. 90. Один малый приказывает сварить маленькую девочку в котле». Горшок сияет, как у заправского повара. Мой любимый сценарий напоминает об Алисе со сливовым пудингом: «Он привязывает девицу, лежащую на животе, к столу и ест у нее на ягодицах обжигающий омлет, с силой накалывая на очень острую вилку кусочки»²¹. Раскаленные иголки, котел, царапающие зубья: усиливающаяся специфичность детали ведет за собой глаз до тех пор, пока мы не начинаем взирать на гротескную сцену с научной сосредоточенностью. Остроумие эпизода сближает де Сада с Льюисом Кэрроллом и Оскаром Уайльдом. Списки «120 дней Содома» — словно реестр оскорбительных эпиграмм Уайльда.

Директор театра «120 дней Содома» — мужчина, но во всем творчестве де Сада мужчины подвергаются насилию ничуть не меньше женщин. Де Сад и Блейк даруют женщинам мужскую сексуальную свободу. Хотя де Сад и чтит великих либертенов, он питает отвращение к рожающим женщинам. Беременных женщин пытаются, вынуждают сделать аборт или растирают между железных колес. Мадам де Сент-Анж говорит Эжени: «Должна тебе признаться: деторождение приводит меня в такой ужас, что я перестала бы быть твоей подругой, если бы ты забеременела». Мадам Дельбена предупреждает Жюльетту: «Не поддавайтесь соблазну размножения». Устав Общества друзей преступления гласит: «Размножение... несовместимо с либертинажем». Три главных героя «Философии в будуаре» ненавидят своих матерей. Новелла заканчивается ритуальным нападением на мадам де Мистиваль, явившуюся спасти свою дочь Эжени от совратителей. Вместо этого Мистиваль насилуют, избивают кнутом, заражают вагинально и анально при помощи слуги-сифилитика. Затем вагина и прямая кишка зашиваются «толстой красной навощенной нитью»²². пытки иглой и ниткой встречаются и в других произведениях де Сада, но нигде более они не достигают такой выразительности. Только здесь нить красна, словно намек на артерию и пуповину. Сцена предвещает архетипическую грезу Гюисманса о матери-природе, в которой женские гениталии превращаются в сифилитический цветок.

Де Сад ищет женский аналог кастрации. Как лишить женщину половых признаков, не расчленив, а значит, не убивая ее? В «120 днях Содома» герцог де Бланжи, пытаясь произвести такую операцию, приводит в беспорядок внутренности женщины, протыкая вагинальные, кишечные и желудочные стенки. Но

в «Философии в будуаре» де Сад хочет превратить плодоносящую женственность в андрогина, посылая ее в мир в состоянии унижительного бесплодия. Подобные же символические действия использовались Джеком Потрошителем, вырезавшим и вывешивавшим на всеобщее обозрение матки своих жертв. Подозреваю, что де Сад плохо разбирался в анатомическом устройстве половых органов женщин; в противном случае он, вне всякого сомнения, разбросал бы описания таких импровизированных гистерэктомий по всем своим произведениям. Увечья, наносимые женским гениталиям, о которых сообщается по всему миру по сей день, производны от античного ужаса перед женской производительностью. Юнг говорит: «Время от времени случается так, что аборигены в буше убивают женщину и извлекают ее матку, чтобы использовать этот орган в магических ритуалах»²³. Причина подобных деяний — не общественные предрассудки, но правомерный страх перед союзом женщины с хтонической природой.

Де Сад часто высмеивает женское тело. Два женоподобных гомосексуалиста-миньона раздевают Жюстину и громогласно смеются над ее гениталиями: «На свете нет ничего гнуснее подобного отверстия». Мужчина в «Жюльетте» называет женские гениталии «зловонной бездонной ямой». Женскую грудь вожделеют лесбиянки де Сада, но многих мужчин она оставляет равнодушными. В «120 днях Содома» страдающий приапизмом господин упрекает мадам Дюкло: «„Ко всем чертям эти сиськи! — закричал он. — Ну! Кто просил у вас сисек? Именно это выводит меня из себя, когда я имею дело с этими созданиями: у всех бессовестная страсть показывать сиськи“»²⁴. Часто груди появляются в повествовании только затем, чтобы их отрывали или резали на части, а в одном случае — отрубили и поджарили на сковороде. Но прежде чем осуждать де Сада, подумаем о картине Тьеполо «Мученичество Святой Агаты» (1750). Святая в экстазе испускает последний вздох, устремив взор горе, тогда как ее окровавленные отрезанные груди подносит нам на серебряном блюде беззаботный паж. Что это должно у нас вызвать: тошноту или зверский аппетит? Два тысячелетия пыток святых мучеников, не говоря уже о Христе, заполняли воображение Запада садомазохистскими грезами. Юкио Мисима впервые испытал оргазм подростком, рассматривая копию «Святого Себастьяна» Гвидо Рени. Секс и насилие в христианской иконографии — прорыв языческой мистериальной религии, развившейся в христианство.

Де Сад полагает, что женское тело не столь прекрасно, как мужское. Сравните обнаженного мужчину с женщиной: «Вам придется признать, что женщина — это тот же мужчина, только в состоянии полнейшей деградации»²⁵. Подобно Микеланджело, де Сад обожает рельефную мускулатуру, которая в творчестве Блейка станет коррелятом романтической энергии. Де Бовуар и Барт связывают недооценку де Садом женского тела с его гомосексуальным пристрастием к содомии²⁶. Но сексуальная символика важнее личных привычек. Содомия — рациональный протест де Сада против беспрестанного сверхизобилия производящей природы. Сексуальное соитие по-собачьи, основа современной порнографии, представляет животный и безличный характер сексуального переживания. Когда лица отвернулись друг от друга, эмоция и общество уничтожены. Вспомните скрытое маской лицо Венеры из Виллендорфа. Кожаная, застегнутая на молнию маска современного садомазохистского облачения полностью скрывает голову и примитивизирует личность. Ритуальное значение содомии открывает миф, записанный Клементом Александрийским. В награду за указание пути в подземный мир Дионис обещает содомировать Прогимния. Но когда бог возвращается, Прогимний уже мертв. Дабы выполнить клятву, Дионис совокупляется с телом анально при помощи ветки, обструганной по форме пениса. Содомия представляется входом в подземный мир, символизируемый человеческими внутренностями.

Ритуальные сексуальные акты античного культа земли нужны были для стимулирования природной производительности. Содомия де Сада противостоит воспроизводству. Подобно Блейку, де Сад оживляет мать-природу враждебным действием. Кампания против мадам де Мистиваль открывается заявлением Дольмансе: «Мы... абсолютно ничем не обязаны матерям». После того как Хэролд Блум в «Страхе влияния» исследовал поэтическую борьбу мужчин между собой, невозможно читать такое заявление и не внимать его действительному значению: «Абсолютно всем мы обязаны своим матерям». В гигантском масштабе произведения де Сада ритуализируют секс. Если ритуал ослабляет страх, то садомазохистские изобретения де Сада — способ отстранения, при помощи которого мужское воображение пытается освободиться от женских истоков. И опять-таки то же самое встречается в творчестве Блейка. Джейн Харрисон говорит: «Мужчина не может не быть рожденным женщиной, но если он достаточно умен, он может, повзрослев,

провести церемонии искупления и очищения»²⁷. Навязчивая содомия де Сада — искупительный ритуал избавления от матери.

Поэтому де Сад то прославляет, то бранит женщин. С явным пренебрежением к реальности он дарует своим интеллектуальным либертенкам еще одну привилегию мужчин: страсть к сексуальным преступлениям. Всякому, кто читает газеты, ясно, что мужчины совершают сексуальные преступления, а женщины — нет. Феминистская идея, связывающая сексуальное насилие с социальной клеветой на женщин, опровергается многочисленными случаями гомосексуальных пыток и убийств мальчиков, изнасилованных целыми компаниями. Сексуальные преступления вызваны не столько условиями социальной среды, сколько недостаточной социализацией. Убийства с нанесением увечий, совершенные женщинами, случаются очень редко. Известны сестры Папен, вдохновившие Жене на написание «Служанок». Помимо этого, вспоминается разве что размахивающая топором Лиззи Борден*, возможно жестоко обманувшаяся. А что касается десадовских «убийств из похоти» или «венерических убийств», человекоубийств, стимулирующих или заменяющих оргазм, — здесь найти претенденток среди женщин я затрудняюсь. Одна из самых интригующих женщин в мировой истории, прототип лесбиянки-вампиressы из фильмов ужасов, венгерская графиня Эржебет Баторий (1560—1614), возможно, сексуально возбуждалась, пытая и убивая 610 девушек, но, по слухам, она купалась в их крови, только чтобы сохранить молодость. Как сказал Фрейд: «У женщины существует очень слабая потребность в унижении полового объекта»²⁸.

Серийное убийство или убийство на сексуальной почве — извращение мужского интеллекта. Преступная абстракция, маскулинная в своем сумасшедшем эгоизме и ненормальной аккуратности. Асоциальный эквивалент философии, математики и музыки. Нет женского варианта Моцарта, потому что нет женского варианта Джека Потрошителя. Де Сад эффектно расширил возможности женского характера. Варварство мадам де Клервиль, в оргазме отрывающей у своей жертвы конечность за конечностью, — признак возросшей *концептуальной* силы. Сексуальные преступницы де Сада — раннеромантические Belles

* Лиззи Борден — женщина, подозревавшаяся в 1892 году в убийстве своего отца и мачехи и ставшая героиней детского стихотворного ужастика.

Dames Sans Merci. Роковые женщины романтизма будут молчаливыми ночными созданиями, освещенными только своим собственным демоническим животным зрением. Но непрерывно говорящие женщины де Сада сохраняют верность ясному аполлоническому солнечному глазу западного интеллекта.

Невероятное влияние де Сада на поздний декадентский романтизм полностью еще не изучено. Важность его творчества показал Марио Праз в работе «Тень божественного маркиза» из великой книги «Агония романтизма» (1933), недооцененной большинством критиков, посчитавших ее упрощенческой и сенсационной. Бодлер и Суинберн подчеркивают свою зависимость от де Сада, предвосхитившего существенные черты декадентской чувствительности. Он находит красоту в ужасном и в отталкивающем. Подобно римским императорам, он противопоставляет искусственность и утонченность хтоническому варварству. Его либертены «безразличны ко всему банальному и пошлomu»²⁹, и это — декадентская фраза. Постоянно замуровывающие себя либертены страдают декадентской клаустрофобией. Мы встретимся с подобным же опытом в запертых пространствах готического романа, который доживет до декаданса благодаря творчеству Э. По. Заваленные трупами сексуальные арены де Сада напоминают готический морг. Груды гниющей материи — скопления объектов природы и общества, по-моему угнетающие романтическое воображение.

- 1 Gay P. The Enlightenment. An Interpretation. N. Y., 1966. Первый том озаглавлен «Подъем современного язычества». Похоже, что Гей использует термин «языческий» как синоним моего термина «аполлонический», тем самым принимая во внимание только часть моей теории язычества.
- 2 Rousseau J.-J. Confessions / Trl.: Cohen J. M. Baltimore, 1954. P. 25—28. [Пер. Д. А. Горбова и М. Н. Розанова цит. по: Руссо Ж.-Ж. Исповедь // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. М., 1961. Т. 3. С. 18—20.]
- 3 Ibid. P. 106, 189, 229, 555. [Там же. С. 98, 175, 214, 520—521.]
- 4 Ibid. P. 594. [Там же. С. 557.]
- 5 Van den Berg J. H. The Changing Nature of Man. P. 233
- 6 Pascal B. Pensées / Trl.: Krailsheimer A. J. Baltimore, 1966. P. 154.

- 7 *Sade A. D. F. Justine, Philosophy of Bedroom, and other Writings / Comp., trl.: Seaver R., Wainhouse A. N. Y., 1965. P. 253, 608, 496. [Пер. И. Карабутенко цит. по: Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре. М., 1992. С. 93; Пер. А. В. Царькова, С. С. Прохоренко цит. по: Сад А. Д. Ф. Жюстина. М., 1991. С. 199, 101.]*
- 8 *Sade A. D. F. Juliette / Trl.: Wainhouse A. N. Y., 1968. P. 269, 940. Sade A. D. F. Philosophy in the Bedroom. P. 345. [Пер. В. Новикова и А. Новиковой цит. по: Сад А. Д. Ф. Жюльетта. М., 1992. Т. 1. С. 245, Т. 2. С. 311; Он же. Философия в будуаре. С. 194.]*
- 9 *Sade A. D. F. Juliette. P. 177; Idem. Philosophy. P. 360; Idem. Justine. P. 660; Idem. Juliette. P. 177; Idem. Justine. P. 607; Idem. Juliette. P. 178; Idem. Justine. P. 608. [Сад А. Д. Ф. Жюльетта. Т. 1. С. 163; Он же. Философия в будуаре. С. 208; Он же. Жюстина. С. 251; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 162; Он же. Жюстина. С. 199; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 164; Он же. Жюстина. С. 199.]*
- 10 *Sade A. D. F. Philosophy. P. 329—330; Idem. Juliette. P. 267, 963; Idem. Juliette. P. 171. [Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре. С. 176; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 241, 158.]*
- 11 *Sade A. D. F. Justine. P. 277; Idem. Juliette. P. 273, 359, 364, 544. [Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре. С. 114; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 248, 324, 329, 495.]*
- 12 *Sade A. D. F. Juliette. P. 699. [Сад А. Д. Ф. Жюльетта. Т. 2. С.]*
- 13 *Sade A. D. F. Juliette. P. 132, 147, 171, 480; Idem. Justine. P. 520. [Сад А. Д. Ф. Жюльетта. Т. 2. С. 388, 478, Т. 1. С. 158, 434; Он же. Жюстина. С. 123.]*
- 14 *Sade A. D. F. Philosophy. P. 359, 272; Idem. 120 Days of Sodom and Other Writings / Comp., trl.: Wainhouse A., Seaver R. N. Y., 1966. P. 602, 661. [Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре. С. 207, 112. Пер. под рук. А. Н. Никифорова цит. по: Сад А. Д. Ф. 120 дней Содома. М.: Живое слово, 1993. С. 264, 305.]*
- 15 *Sade A. D. F. Juliette. P. 943—944. [Сад А. Д. Ф. Жюльетта. Т. 2. С. 314.]*
- 16 *Ibid. P. 573—574. [Там же. Т. 1. С. 523—524.]*
- 17 *Sade A. D. F. Justine. P. 263; Idem. Juliette. P. 82; Idem. Philosophy. P. 203; Idem. Juliette. P. 223. [Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре. С. 104; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 79; Он же. Философия в будуаре. С. 38; Он же. Жюльетта. Т. 1. С. 202.]*
- 18 *Sade A. D. F. 120 Days. P. 456—457, 445, 655—656, 649. [Сад А. Д. Ф. 120 дней Содома. С. 187—188, 180, 300, 296.]*
- 19 *Sade A. D. F. Juliette. P. 341, 1, 127. [Сад А. Д. Ф. Жюльетта. Т. 1. С. 308.]*
- 20 *Sade A. D. F. 120 Days. P. 588, 589, 610, 605. [Сад А. Д. Ф. 120 дней Содома. С. 257, 258, 271, 267.]*

- 21 *Ibid.* P. 616, 647, 612. [*Там же.* С. 274, 295, 272.]
- 22 Sade A. D. F. *Philosophy*. P. 248; *Idem.* Juliette. P. 79, 423; *Idem.* *Philosophy*. P. 363. [*Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре.* С. 88; *Он же. Жюльетта.* Т. 1. С. 76, 380; *Он же. Философия в будуаре.* С. 211.]
- 23 Jung C. G. *Psychological Types, or The Psychology of Individuation* / Trl.: Baynes H. G. N. Y., 1926. P. 290—291.
- 24 Sade A. D. F. *Justine*. P. 631; *Idem.* Juliette. P. 510; *Idem.* 120 Days. P. 341. [*Сад А. Д. Ф. Жюстина.* С. 223; *Он же. Жюльетта.* Т. 1. С. 462; *Он же. 120 дней Содомы.* С. 105.]
- 25 *Idem.* Juliette. P. 511. [*Сад А. Д. Ф. Жюльетта.* Т. 1. С. 463.]
- 26 Beauvoir S. de. Must We Burn Sade? // Sade A. D. F. 120 Days. P. 25; Barthes R. Sade Fourier Loyola / Trl.: Miller R. N. Y., 1976. P. 124. [*Ср. пер. Н. Кротовской и И. Москвиной-Тархановой: Бовуар С. де. Нужно ли аутодафе? // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 147.*]
- 27 Sade A. D. F. *Philosophy*. P. 207; Harrison J. Themis. P. 36. [*Сад А. Д. Ф. Философия в будуаре.* С. 43.]
- 28 Freud S. *Sexuality*. P. 65. [*Фрейд З. Об унижении любовной жизни // Фрейд З. Сновидения. Алма-Ата, 1990. С. 126.*]
- 29 Sade A. D. F. Juliette. P. 287. [*Сад А. Д. Ф. Жюльетта.* Т. 1. С. 260.]

Амазонки, матери, призраки

■ От Гете к готике

С молодого Гете, ученика Руссо, начинается история немецкого литературного самосознания в хаосе сексуальных двусмысленностей. Как де Сад, Гете — переходная личность, полуклассик-полуромантик. Перед нами еще один человек эпохи Возрождения, стремившийся в совершенстве овладеть всеми видами искусства и всеми науками. К концу своей долгой жизни он стал культурным лидером Европы, подобно Вольтеру, культурному лидеру Европы XVIII века. Жизнеописания давно признали сексуальную эксцентричность и аморальную титаническую волю Гете. Однако слишком многие исследования поэм, пьес и романов Гете невероятно вялы и парализованы почтительным отношением к предмету исследования. Никакой другой великий писатель не страдает от столь грандиозного разрыва между биографией и критикой.

Роман Гете «Страдания юного Вертера» (1774) породил школу «Бури и натиска»: руссоистская чувствительность, международное влияние. Вертер, получивший в дар от Гете его собственную дату рождения, — руссоистский восприимчивый феминизированный мужчина: бледный, меланхоличный, слезливый. Такого нервного двуполого подростка первым описал Шекспир. Романтическое отрочество обладает духовным превосходством.

Вертер считает детство прекрасным и чистым, а взросление мужчины — грязным и унижительным процессом, так что отказ повзрослеть кажется проявлением благородства. Стремясь победить и время и гендер, Вертер цепляется за свои женственные перемены настроения.

«Страдания юного Вертера» заканчиваются самоубийством героя, породившим общеевропейскую моду на самоубийство. Первый залп в честь романтического культа молодости, эхо которого мы слышали собственными ушами в 1960-е годы. Эти самоубийства я приписываю перемене личин сексуальности в конце XVIII века. Теодор Фейтфул по другому поводу замечает: «Мечты о саморазрушении и, вероятно, многие случаи самоубийства — это желание или попытки нарциссических индивидов родиться заново, сексуально атаковав себя и вызвав таким образом самооплодотворение»¹. Самоубийству в стиле Вертера присущ агрессивный аутоэротизм, придающий очарование поступку, осужденному церковью как смертный грех. Руссоистская чувствительность Вертера — саморастворение: «...Мой изобразительный дар так слаб, а все так зыбко и туманно перед моим духовным взором, что я не могу запечатлеть ни одного очертания»². Отточенные аполлонические контуры Просвещения исчезают в дионисийском тумане. Изменчивая, словно облака, личность Вертера напоминает о таком же изменчивом и так же предрасположенном к самоубийству шекспировском Антони. «Страдания юного Вертера» показывают, как руссоистская чувствительность погружала европейскую мужскую личину в текучую среду эмоций, словно в алхимическую ванну, и тем самым придавала ей черты гермафродита. Подобно Руссо, Вертер поклоняется матери-земле и умирает на ее лоне. Его самоубийство носит подчеркнуто ритуальный характер: пистолеты нужно демонизировать, а для того — пропустить их через руки милой девушки Лотты, воображением Вертера превращенной в роковую женщину романтизма. Гете говорил, что роман явился из «решения позволить внутреннему Я управлять им по своему усмотрению» и из решения позволить внешним событиям «проникать» в него³. В романтическом творчестве духовно пассивный мужчина томится в ожидании воздействия внутренних и внешних сил. Феминизированное внутреннее Я — муза, становящаяся все более жестокой по мере развития романтизма.

«Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796) — клубок сексуальных проблем. С романа Гете начинается традиция *Bildungsroman*'а, или романа воспитания, излагающего историю развития

молодого человека и созданного по образцу «Исповеди» Руссо. В центре «Страданий юного Вертера» — феминизированный мужчина, в «Вильгельме Мейстере» господствует маскулинизированная женщина. Роман начинается переодеванием: актриса сходит со сцены в костюме офицера и со шпагой. Она отказывается сменить одежду, ибо ей предстоит свидание с Вильгельмом Мейстером, а Мейстера Гете назвал своим «драматическим подобием». Как Сарразин Бальзака и Дориан Грей Уайльда, Вильгельм влюбляется в героиню пьесы; ее красный мундир он обнимает с фетишистским «восторгом»⁴. Женский трансвестизм встречается в «Вильгельме Мейстере» повсюду: от воительницы Тассо Клоринды до женщин, скрывающихся под маской пажей или мальчиков-охотников.

В романе присутствует таинственная «амазонка», обнаруживающая раненного бандитами и лежащего без чувств Вильгельма. Облик сияющего «ангела» скрыт длинным белым мужским плащом, которым она укрывает его, словно исполняя ритуал. Излучающий свет аполлонический андрогин, внезапно появляющийся среди леса, похож на амазонку-охотницу Бельфёб Спенсера, а поиски ее корней уводят нас к Ариосто и Тассо. Обыгрывающий это богоявление в своих мечтах, Вильгельм одержим ею. Когда в конце романа оказывается, что она — вполне реальная и вполне разумная особа, все очарование амазонки теряется. Этот образец приземления — общее место произведений о сексуальной двусмысленности: он встречается в «Орландо» или в «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф. Магнетизм амазонки вызван одной только мистической андрогинностью. Трансвестизм «Вильгельма Мейстера» настолько искусен, что герой принимает солдата за женщину. Другая актриса носит с собой «верного друга» — кинжал, тотем своего мужского «я». Она то целует его и прячет на своей груди, то выхватывает и ранит им Вильгельма. Вильгельм Мейстер не столь женственен, как Вертер, но Гете погружает его в трясину сексуальности, окружая мегерами и трансвеститами. Вильгельм говорит за своего создателя, утверждая, что «герой романа» должен страдать, тогда как драматическому герою следует действовать и достигать целей⁵. В своих действиях, даже в таких как самоубийство Вертера, герои романов Гете стремятся подчиниться. Гете ускоряет эволюционное развитие руссоистской чувствительности к романтическому мазохизму.

Выдающийся трансвестивный образ «Вильгельма Мейстера» — Миньона. Дьёрдь Лукач назвал ее «самим воплощением

романтического духа», а Виктор Ланге «самым превосходным воплощением романтического лиризма»⁶. Когда Вильгельм впервые видит ее, девочка-подросток Миньона одета в мужской наряд, и он не может угадать ее пол. Она становится для него магической очаровательной «загадкой». Ее имя вызывает эротические ассоциации: французское слово «mignon» (отсюда английское «minion») на жаргоне женщин-проституток и мужчин-гомосексуалистов означает «любимый» или «дорогой». Хотя Миньона присутствует уже в самой ранней рукописи романа, она напоминает похожую на мальчика венецианскую акробатку, которую Гете видел в Италии в 1790 году. «Ни мужского, ни женского»: Миньона — фанатик своего трансвестизма. Она страстно отвергает женскую одежду: «Я мальчик! Не желаю я быть девочкой!»⁷ Сыграв роль ангела в представлении, она не желает возвращать свое одеяние серафима. Далее, страниц через двадцать, она умирает, постепенно становясь все более изнуренной и бесплотной героиней: жизненную энергию она теряет вместе с мужским костюмом. На похоронах ее тело облачено в костюм ангела с крыльями. Служба над покойницей выдержана в жанре маски с декламациями облаченных в аполлонические цвета — лазурь и серебро — мальчиков.

Миньона соответствует двум категориям андрогина. Она — прекрасный мальчик, аполлонический ангел, а также бледный, сокрушенный Меркурий, летучая изменчивая форма. Раннюю смерть Миньоны предвещает ее неестественное возбуждение. Встретившись с Вильгельмом, она «мгновенно скрылась за дверью»: «Вверх и вниз по лестнице она не ходила, а прыгала: то вспорхнет на перила, а не успеешь оглянуться, она уже на шкафу и некоторое время сидит так не шевелясь». Танцует она «легко, ловко, быстро и четко». Миньона поет, как резвящийся Ариэль Шекспира, но в ее энергии присутствует тревожная патология. Она страдает от сердцебиений и припадков, от усиливающейся «спазматической оживленности» или от «беспокойного спокойствия». Она постоянно вертится или жует нитку, салфетку, бумагу, словно стремясь истощить «некоторое внутреннее отчаянное волнение». Она тревожно «неистова с весельем»; распустив волосы, она безумствует и шалит, как менада⁸. В конце концов Миньона погибает от сердечного приступа. Дионисийский Меркурий затанцовывает себя до смерти.

Эмоциональная чистота и сила Миньоны предвещает появление в «Фаусте» Эвфориона, списанного с Байрона поэтического символа. Миньона, столь же возбужденная и изменчивая,

как Эвфорион, превосходит его лихорадочностью и истеричностью. Я называю ее гетевской эйфорией — в соответствии с неконтролируемой восходящей фазой маниакально-депрессивного психоза. Розалинда Шекспира — совершенный Меркурий с переменчивым (mercurial) настроением и множественными личинами. Неполноценный Меркурий похож на любовницу Байрона леди Каролину Лэм. Появляясь порой в костюме мальчика-пажа или в другом мужском одеянии, леди Каролина славилась безумной нервной энергией и эксгибиционистскими трюками. В ярости она была фарфор, публично устраивала сцены саморазрушения: ревнуя Байрона, она раздавила в руках рюмку. Байрон называл ее «маленькая мания». Опасная для себя и для других, она умерла преждевременно, как и Миньона. Андрогинность леди Каролины проявлялась в своеволии, в трансвестизме и во внешнем сходстве с юношей-подростком. Чрезмерная худоба противоречила тогдашней моде: преследуемый ею после охлаждения страсти, Байрон воскликнул: «Меня преследует скелет».

Хотя Миньона невинна, а леди Каролина Лэм — расчетлива, им обеим свойственна гиперактивность и судорожное напряжение. Своей очаровательной подвижностью Миньона напоминает озорную Наташу из «Войны и мира» Толстого, как-то нарисовавшую себе усики. Но Миньона — Меркурий молчаливый: «Иногда она целые дни молчала»⁹. Уже с детства «она не могла выразить себя» словами. Аполлоническая несловоохотливость Миньоны роднит ее с изъясняющейся отрывочными фразами спенсеровской Бельфег, с заикающимся Билли Баддом и с мечтательным Тадзио Томаса Манна. Другие неполноценные Меркурии: Эди Седжвик*, преждевременно умершая светловолосая героиня светской хроники и суперзвезда Энди Уорхола, ребячливая, мальчишеская, ангельская, чудовищная и саморазрушительная, постоянно танцующая или поджигающая то свою кровать, то свой отель, — как леди Каролина. А также провоцирующая домогательства актриса Глория (Барбара Стил) из «8 1/2» Феллини, изнуряющая стареющего любовника сумасбродными танцами, поэтическими восторгами и истерически меняющимся настроением.

* Эди Седжвик (1943—1971) — американская кинозвезда фабрики Энди Уорхола, ставшая в середине 60-х годов заметной фигурой нью-йоркской контркультуры. Неустойчивая психика, разрыв с Уорхолом и злоупотребление наркотиками стали причиной ее ранней смерти.

Только в самом конце «Вильгельма Мейстера» мы узнаем, что Миньона рождена от кровосмесительной связи брата и сестры. На этих страницах автор отстаивает инцест — будущую парадигму романтической сексуальности. Родители Миньоны духовно выродились. Появляется «призрак», «в ногах... кровати неизменно стоит красивый мальчик и грозит... блестящим ножом»¹⁰. Ангел мщения, порожденный одержимым виной бессознательным, предсказывает судьбу обреченного трансвестита Миньоны. Стоящий в изголовье ложа греховодников дух-мальчик похож на двойника Розалинды Гименея, на парящую идею брака. Смерть Миньоны аналогична утрате очарования амазонкой, восстанавливающей свою социальную идентичность. Вслед за «Как вам это понравится» и «Двенадцатой ночью» «Вильгельм Мейстер» связывает романтику трансвестизма с духовной юностью. Вильгельм вступает в зрелость, отрекаясь от театра — арены олицетворений. Поскольку Вильгельм проходит путь от ученика до мастера жизни, роман должен привести нас к принесению в жертву его неразлучной спутницы Миньоны. Миньона — экстериоризация его двуполого отрочества. Ее смерть равнозначна убийству Розалиндой и Виолой Ганимеда и Цезарио, представляющих мужское alter ego героинь-трансвеститов. Новое для Вильгельма стремление к постоянству и последовательности проистекает из неоклассической стороны личности Гете. Вильгельм становится «отцом» и «гражданином». Как императрица Плотины, он отрицает многочисленные личины ради постоянной, единой личины, ради основания гражданского порядка. Как и трансвестивные комедии Шекспира (несомненно, вдохновляющие Гете), «Вильгельм Мейстер» завершается отменой маскарадов и возвращением психической энергии в общественную жизнь.

Влияние Миньоны Гете на литературу XIX века было длительным и осталось непризнанным. Я полагаю, что она — напроць забытый источник серии романтических и позднеромантических андрогинов. Непереведенная и туманная по сей день «Фраголетта» (1829) Анри де Латуша заимствует из «Вильгельма Мейстера» мотив женского трансвестизма и передает его двум писателям, испытавшим сильное влияние Латуша, — Бальзаку и Готье. Вдохновленная «Фраголеттой» «Мадемуазель де Мопен» Готье становится первой библией французского и английского декаданса. В рукописи романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», обнаруженной в начале нашего столетия, сексуальная двусмысленность Миньоны выходила за рамки трансвестизма.

Гете называет ее то «она», то «он», и эта остроумная хитрость исчезает уже из первых изданий романа (в том числе из все еще встречающегося на прилавках перевода Томаса Карлейля), потому что ее сочли ошибкой. В романе-продолжении «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гете называет Миньону «мальчик-девочка» или «псевдомальчик». Появление образа Миньоны следует приписать продолжительному влиянию Шекспира на континентальную Европу. Готье возвращает женщину-трансвестита к источнику, к пьесе «Как вам это понравится», предоставив своим героям выразить собственную путаницу с гендером через пантомиму.

В «Венецианских эпиграммах», подготовивших появление «Смерти в Венеции» Манна, Гете прославляет схожую с Миньонной акробатку Беттину. Автору близка зачарованность героев его романов извращением. Гете видит в Беттине воплощение прекрасного мальчика, «херувима» итальянской живописи эпохи Возрождения (эпиграмма 36). Он сравнивает ее с Ганимедом и жаждет этого царя богов (38). Исполняя свою роль, Беттина погружает восхищенного наблюдателя в неопределенность и сомнения, присущие сновидению: «Так неясных фигур произвольным сплетеньем смущает... / Так и Беттина, когда ей руки служат ногами, нас смущает — и вновь радует, на ноги встав» (41)¹¹. Беттина сексуально и морфологически двусмысленна. Ее акробатическое проворство вынуждает Гете задать вопрос о ее природе: она и моллюск, и рыба, и рептилия, и птица, и человек, и ангел (37). Подвижная Беттина представляет и аполлонический идеал красоты, и дионисийские метаморфозы. Она преодолевает все ограничения.

Одна из запрещенных в силу откровенно сексуального содержания «Венецианских эпиграмм» посвящена Беттине: «Больше всего беспокоит меня растущее мастерство Беттины, / В конце концов она вложит свой маленький язычок в свою лакомую щелку; / Чаровница будет играть сама с собой и утратит всякий интерес к мужчинам» (34)¹². Вуайерист Гете представляет Беттину акробатически мастурбирующей, подобно спаривающемуся с самим собой Геллию, старой кошелке из лирики Катуллы. Беттина становится романтическим циклом кровосмешения и нарциссизма. Поглощающий себя уроборос, египетская богиня неба, дугой прогнувшаяся над землей. Она сексуально самодостаточна и сама себя принимает в лоно, как аутоэротичная «Болезненная роза» Блейка. Зрительно она напоминает солипсистски искаженные фигуры на гравюрах Блейка. Гете изобретает

автономную хищную женскую сексуальность. Он просто зритель языческого ритуала. Мужчина — на периферии, в центре — женщина. В следующей эпиграмме Гете предсказывает, что первый любовник Беттины обнаружит ее нарушенную акробатическими занятиями девственную плеву. Другими словами, у нее достаточно мужской силы для самодефлорации. Беттина жестче и жутче Миньоны. Ее змеиные конечности проникают в странное сексуальное воображение Гете и оплетают его. Подчеркнутый эксгибиционизм уподобляет ее детским играм матери-природы.

«Фауст», вклад Гете в мировую литературу, связывает Возрождение с романтизмом. Со времен «Гамлета», вдохновившего Гете на написание этой трагедии, не было в мировой литературе столь досконального анализа моральных и сексуальных двусмысленностей западного сознания. Реального доктора Фауста, не слишком щепетильного мага, обличал его современник Мартин Лютер. Первая «Книга о Фаусте» (1587), осуждающая интеллектуальную гордыню Фауста, являет протестантизм, встающий на борьбу с опасностями ренессансного язычества. Гете вводит в сюжет «Фауста» сексуальный подтекст. Считается, что дух Запада — секс и сила, борющиеся против Бога и природы. Дон Жуан и Фауст — самые типичные мифы постклассического Запада. Они представляют господство, агрессию, волю-к-власти — все те имперские амбиции язычества, которые христианство так и не смогло уничтожить.

Фауст — это Гете, художник как маг, и Мефистофель — тоже Гете, художник как враг Бога. Ренессансный алхимик Фауст стремится разгадать тайны природы. Гете вводит в сюжет тему соблазна, заимствованную из историй про Дон Жуана и Казанову. В «Докторе Фаусте» (1593) Марло вызванная ради удовольствия Фауста Елена Троянская — величественная богиня любви. Иное дело Гретхен Гете — похожая на Офелию скромная служанка в саге о вожделении, насилии, вине и раскаянии. Гете проводит аналогию между эксплуатацией женщины мужчиной и эксплуатацией природы ослепившим себя западным разумом. В этом Гете похож на Блейка, первым выступившего против индустриальной порчи и осквернения зеленой Англии.

«Фауст» показывает, что секс — это модус западного познания и власти. Невинную, как агнец, женщину Гретхен вынуждают к детоубийству и тем самым губят и физически и нравственно. Незаконная связь с Фаустом прививает ей западную

агрессию. Соблазн — интеллектуальная игра. Вторжение одной иерархии в другую. Создав священные пространства, отделенные от природы, Запад побуждает к их осквернению. Как Флоримель Спенсера, Гретхен сама провоцирует насилие пассивностью и беззащитностью. Гете усиливает принцип женственности и позволяет Гретхен принять мученическую смерть и очиститься, но, как и следует художнику, он амбивалентно относится к собственным моральным построениям. Фауст в союзе с Мефистофелем — Гете, поддавшийся своим человеконенавистническим импульсам.

Западная воля-к-власти создала нашу порочную динамику желания. Насильник говорит: «Она сама хотела, она сама меня просила». Эта уверенность проистекает из разделения сексуальных личин и из напряженных отношений между ними. Та, которая просила или не просила его об этом, — реальная личность, с вполне определенной идентичностью. Поражение ее воли тесно связано с возбуждением от обольщения или изнасилования. Не бывает ни гомосексуального, ни гетеросексуального принуждения без свободной воли. Соблазняя Гретхен, Фауст совершает осквернение, преступление, незаконно вторгается в огражденное пространство. Таков один из первых сексуальных тропов Запада, усиленный нашими категоризациями и иерархическими подразделениями. В классической античности чрезмерное вождение, приапизм, как и пьянство, считалось уделом глупцов и сатиров. Предубеждение против секса и абсолютное противопоставление добра и зла в христианстве придали вождению некоторую интеллектуальность и повысили его значение. Вождение — мост через пропасть между западными сексуальными личинами. Вождение обостряет агрессивный, хищный западный взгляд, превращая его в увертюру и коду прикосновения. Наблюдатели Фауст и Мефистофель — вуайеристы, подглядывающие за благонравным поведением, увлечением, грехопадением и тюремным заключением Гретхен.

Пьесе про алхимика «Фауст» придана диффузная алхимическая форма. В ней две части, множество эпизодов и толпа второстепенных персонажей. Она соединяет классическую культуру с христианской. Она смешивает трагедию с комедией, эпос с лирикой, идеальную красоту с гротеском и непристойностью. Гретхен — наивное чувство, Мефистофель — циничная утонченность. Фауст, вместе со всем остальным человечеством, остался где-то посередине. В «Фаусте» встречается множество личин сексуальности, их гораздо больше, чем в любом другом

великом литературном произведении. Гете вводит в традиционную историю Фауста романтических андрогиннов. Восприимчивый западный интеллект Фауста заполнен гибридными сексуальными формами, прорывающимися из алхимического бессознательного. Весь «Фауст» — «*Walpurgisnacht*», «Вальпургиева ночь», возвращение оккультного. Добавленный Гете эпизод пиршества ведьм — язычество, проникающее в христианскую драму. Гете отождествлял воображение с демоническим: он неоднократно говорил об атаках демонов на одаренных людей. «Фауст» структурно аморфен, ибо он одержим демонами. Сама пьеса страдает от дионисийской неустойчивости: метаморфоза — вот первоначало размышлений Гете и в науке и в искусстве. Критики отмечают его неспособность или нежелание завершать что бы то ни было. Все его произведения, даже «Вертер» и «Вильгельм Мейстер», могли бы быть продолжены. Драма «Фауст», непрерывная, изменчивая, переполненная магическими богоявлениями и противоречивыми чувствами, порывает с аполлоническими принципами Аристотеля и Расина.

Оба героя «Фауста», символизирующие поэзию, двуполы. Девически прекрасный Мальчик-возница причудливо украшен камнями и мишурой. Эвфорион, сын Фауста и Елены, — классический прекрасный мальчик, отчасти Аполлон, отчасти Икар. Он носит по-азиатски роскошные женские украшения. Как Афина Гомера, он — андрогин, символизирующий человеческий разум. Гете хочет сказать, что поэзия добивается универсальности, смешивая гендер. Чтобы добиться транссексуальной привлекательности, искусство изначально должно быть бисексуальным. Эвфорион живет недолго, поскольку он представляет романтический лиризм, горящий жарко, но быстро сгорающий. Гете соединяет свежесть греческого прекрасного мальчика с реальными фактами истории английского романтизма, второе поколение которого умирало в расцвете пленительной молодости.

Подобный Адонису Парис — зрелый Эвфорион. Парис Гете даже более женственен, чем Парис Гомера. Гете предполагает, что женственность в мужчине отвращает мужчин, но возбуждает женщин. Поэтому немужественный Парис завоевывает самую красивую женщину в мире. Другие примеры томной будуарной манеры поведения — Дон Жуан Байрона и Джордж Гамильтон, самый популярный эскорт известных женщин Голливуда. Деликатный спутник женщин превращается в туманное зеркало их женственности.

В «Фаусте» происходят две перемены пола. Мефистофель проскальзывает в женскую форму Форкиады. Мефистофель может вызывать хтонические метаморфозы по собственному желанию — он пришел из этого мира, здесь он, волочащийся за женщиной змий, начал свой жизненный путь супостата. Другой случай происходит на маскараде, где Тощий, пародия на Тиресия, признает себя скрягой, сменившим пол с женского на мужской. Как Данте и Спенсер, Гете отождествляет принцип женственности с эмоциональной щедростью. Тощий — горгулья, духовно ограниченный андрогин — нравственный урод.

Во второй части «Фауста» ставится алхимический эксперимент. Искусственно полученное существо Гомункул суетится в стеклянной колбе, наполняя ее своим бульканьем. Гете хотел женить Гомункула на Гомункуле, но все усилия свести их окончились неудачей. Вероятно, Гомункул — такое же обоеполое создание, как и алхимический *rebis*, отвергающий жену как излишество. «Фауст» показывает алхимию творческого процесса. Стеклянный колпак — прозрачный, самодостаточный мир искусства, содержащий и красоту и бесформенность. Как творческий символ, Гомункул — уродливый близнец Эвфориона и Мальчика-возницы. Как образчик биоинженерии, Гомункул предвосхищает сотворенное существо из «Франкенштейна» Мери Шелли и Гермафродита из «Атласской колдуньи» ее мужа. Механическое сотворение — метафора агрессивных импульсов романтического воображения.

Самые внушительные андрогины «Фауста» оккупируют жуткий низший мир по ту сторону пространства и времени. Мефистофель в смущении называет их Матерями. Слепые богини в мрачной бесплодной зоне, освещенной раскаленным дельфийским треножником. Матери — греческие парки, соединенные с вечными формами Платона: «Так вечный смысл стремится к вечной смене / От воплощенья к перевоплощенью»¹³. Мефистофель берет Фауста с собой во чрево вселенной, в женское сердце тьмы. Матери — жестокие природные силы метаморфоз. Творческий солипсизм Матерей — демонизированная версия аутоэротической кругообразности Беттины. Нисхождение «Фауста» на дно вселенной показывает прошлое, настоящее и будущее. Мир Матерей — вытесненная языческая природа, которую не удалось осветить науке Просвещения. Романтизм перевернул моральные ценности дня и ночи. Мефистофель сам приносит привет от «Матери ночи», из Дома Клитемнестры.

Диодор Сицилийский упоминает, что некие критские нимфы, прозванные матерями, были «критскими кормилицами Зевса»¹⁴. Близость Гете к классической магии проявляется в имени одной из ведьм «Фауста» — Баубо. Баубо, поднимающая подол, чтобы продемонстрировать гениталии — античный тотем ритуального эксгибиционизма. Богини Гете — это сама себя клонирующая Великая мать, такая же избыточная, как многочисленные груди Артемиды Эфесской и тысяча имен Исиды. Зловещая и удушающая многочисленность Матерей. Они толпятся, как сирены или гарпии, но при этом их воздействие глобальнее. Материнский лимб Гете не имеет аналогов, хотя и окрашен в те же цвета, что и сцена с колдуньями из «Макбета». В новейшее время, когда благодаря усилиям Джойса и Вулф мать принято рассматривать сочувственно, она управляет только цветущей природой, но не этой мрачной стигийской пещерой, населенной, по свидетельству западного мифа, смуглыми мужчинами-иерархами. Пустота и бесплодие обычно вызваны бегством от материнского, например отказом оплакать мертвую мать в «Постороннем» Камю или ужасом перед слизистым объектным миром в «Тошноте» Сартра. Видение пустого пространства отрицает или подавляет мать. Однако в «Фаусте» бесплодие и плодородность неявно одномоментны. Гете почитает женскую силу, но видит в ней препятствие для всего. Все дороги ведут в материнскую тьму.

Матери появляются в «Фаусте» в тот момент, когда герой старается материализовать дух Елены. Зрелая любовь перегружена тенями материнских притязаний на приоритет. С боями проходя стадии сексуального развития, мужчина возвращается к матери в тот самый миг, когда ему кажется, что он полностью освободился от нее. Свой путь к Матерям Фауст находит при помощи фаллического ключа, который «растет в руках». Как только ключ и треножник соприкасаются, их притягивает друг к другу. Теперь Фауст способен вызвать соблазнительную Елену. Если сфера Матерей — бессознательное, тогда ключ и похожий на вульву треножник — самооплодотворение воображения. Матери как вечные формы (*Gestalten*) — архетипы, выявленные художником в ходе поисков идеальной красоты, ускользающей Елены. Нисходящий к Матерям мужчина-художник предпринимает путешествие к *terra incognita*, к своей собственной подавленной женственности, к тому месту, где все еще живет его мать.

Ключ притягивается к треножнику: Гете показывает амбивалентные и непреодолимые влечения сексуальной связи. Со-

вокупляясь с женщиной, каждый мужчина возвращается к своим истокам, к породившему его чреву. Гете откладывал собственную связь с женщиной до тех пор, пока ему не исполнилось сорок. Этот факт следует, по всей видимости, отнести на счет определенной самим Гете необходимости отдалиться от властной матери. Отказ от фаллического проникновения — это отказ от подчинения женской матрице. Гете было по меньшей мере семьдесят два года, когда он написал эпизод с Матерями. Поэтому эпизод представляет противостояние и, возможно, примирение с опытом, изгнанным Гете из своей богатой воображением юности. Услышав имя Матерей, Фауст содрогается. Они жуткие, архаичные и неотвратимые. Фрейд говорит, что на самом деле жуткое (*unheimlich*) — привычное, домашнее (*heimlich*), но неузнаваемое. Чуждость Матерей Гете вызвана их постоянной близостью. Мы живем с ними. Упрощенный образец сексуальности из первой части «Фауста», где зрелый герой питает себя хрупкой женственностью Гретхен, — уклонение от более важных истин, воплощенных в Матерях второй части. Аппетит Фауста возбужден трепещущей Гретхен. А аппетит Матерей пробуждается от трепета Фауста. Тварь замирает перед своим творцом.

Ангельские и инфернальные андрогины «Фауста» — продукт воображения, увлеченного притягательной и одновременно отвратительной тайной секса. Изучая органическую морфологию, Гете говорит, что ученый должен оставаться «столь же подвижным и гибким», как сама природа. Гете рекомендует восприимчивость и подчинение, но находит их невыносимыми. Болезненное детство вынудило его прибегнуть к энергичным упражнениям для развития своей силы: ему понадобилась вся его сила воли, чтобы стать мужественным. Энергия Гете в преклонном возрасте стала легендой. Покойные сверстники удостоились его снисходительных замечаний. Казалось, Гете обладал сверхчеловеческой способностью удерживать смерть на почтительном расстоянии. Томас Манн говорит, что в «самонадежной манере Гете временами хвастаться своей живучестью, своей неразрушимостью» было что-то «брутальное» и «языческое»¹⁵. Гете превратил уязвимость перед лицом матери и природы во властное господство над знанием и над другими людьми. Важнейшим событием его детства была привязанность к сестре Корнелии. Моложе его на год, она была единственным настоящим другом его детства. Во всем, что касается отношений с ней, фантазии переплетаются с реальностью, и такое

переплетение напоминает отношения Теннесси Уильямса и его безумной сестры Розы. В воспоминаниях Гете называет Корнелию своим близнецом. Романтическое *alter ego*, *anima*, как сказал бы Юнг, сестра-муза. Корнелия умерла в двадцать шесть лет, вскоре после своего замужества. Угасла после отделения от своего двойника? Фиксация Гете на сестре очевидна во всех его любовных приключениях. В письмах и стихах он называет любовницу или жену сестрой. Многие андрогины Гете, возможно, представляют собой кровосмесительное слияние двойников.

Сестра — женщина, но не мать. Гете не позволял произносить при нем имя его матери. Он избегал ее. Он отказался отвечать на вопросы относительно эпизода с Матерями. Мать Гете — слишком сильная личность. Он боялся приближаться к ней, чтобы не попасть снова в поле ее притяжения и не вернуться в состояние детской зависимости. Биограф Гете говорит: «Большинство его связей с женщинами заканчивались сексуальным отречением»¹⁶. Гетеросексуальность для мужчин всегда связана с опасностью утраты идентичности. В отличие от Антея, Гете получал силу, отказываясь прикасаться к матери-земле.

Трансвестизм «Вильгельма Мейстера» — отзвук эпизода, случившегося с Гете незадолго до того, как он приступил к написанию «Страданий юного Вертера». Источник этой истории — его собственная мать. Гете пригласил ее и ее друзей понаблюдать за тем, как он будет кататься по льду реки. Его мать носила красный, подбитый мехом салоп, отделанный золотом. Гете потребовал его, надел и укатил прочь, оставив мать изумленной и сбитой с толку. Запечатлевшие эту сцену старые гравюры воспроизводятся в популярных статьях о Гете. К. Р. Эйсслер говорит: «Замечательно, что величайший немецкий поэт, за неделю до того как сесть за написание своего величайшего романа, под влиянием минуты почувствовал желание показаться своей матери и большой толпе людей одетым в бросающуюся в глаза часть женского наряда»¹⁷. Обкрадывание и присваивание. Художники берут все, что им нравится и нужно. Перед Великой матерью Гете играет роль грубой Баубо. Он превращает агрессию и издевательство в языческий театр под открытым небом.

Фрейд считал, что мех и бархат фетишиста — символическое замещение волосатого материнского лобка¹⁸. Похоже, «Венера в мехах» (1870) Мазоха подтверждает это мнение. Гете выводит свою мать на арену посягательства на иерархию. За-

мерзшая река — его собственная неестественная холодность по отношению к ней. Этот лед — ров Данте, в котором отцы поедают своих детей. Поколения не на жизнь, а на смерть борются за власть. Как Прометей, Гете похищает красное пламя старого порядка. Он вырывает пророческую мантию у матери, присваивая дельфийскую власть над рождением «Вертера». Хэролд Блум говорит: «Сильный поэт... должен обожествить или изобрести самого себя и тем самым посягнуть на невозможность *самопорождения*»¹⁹. Гете проводит публичный ритуал самопорождения. Служение Иисуса начинается в Кане, когда он резко говорит Марии: «Что Мне в тебе, жено? Еще не пришел час Мой» (Иоанн. 2:4). На замерзшей реке Гете говорит своей матери: пришел час мой, и я возьму у тебя все, что мне нужно, чтобы породить себя. Разинув рты от изумления, стоят на берегу повивальные бабки, отвергнутые и бесполезные. Рем, перепрыгивающий стену своего брата Ромула, намеревался разрушить его магию как бы посредством изнасилования. Плутарх упоминает, что Юлий Цезарь в ночь перед переходом через Рубикон видел сон о кровосмесительной связи с матерью. Гете тоже пересекает реку и тоже нападает на свою родину. Атака и отступление: декларация независимости воображения. Начиная с этого времени Гете вызывающе независим от своей грозной матери. Он крадет Палладиум, ритуальную Афину, уничтожившую Троию. Некогда скрытый материнским покровом, ныне он сам облачается в тот же покров. Сын-трансвестит сраженной богини-амазонки. Для другого художника отдаление от матери могло обернуться угасанием чувств, творческим застоем. Но Гете инстинктивно переориентировался на свою сестру-вдохновительницу, заимствуя у нее очищенную женственность. Вместе они могли бы управлять его новым внутренним миром, близнецы Птолемеи осиротившего самого себя романтизма.

Описывая свой творческий процесс, Гете использовал транссексуальную аналогию с беременной женщиной. Он говорил о том, что стихи «внезапно переполняют» его, что они вошли в него уже завершенными. Художник, он чувствовал себя женственным и пассивным перед лицом превосходящей силы, и такое же чувство мы еще встретим в творчестве Вордсворта, Шелли и Китса. В воспоминаниях о Гете часто встречается сексуально двусмысленная терминология. Например, Шиллер говорил: «Он кажется мне надменной жеманницей, которую хочется видеть с ребенком». Гете называл свою близость с герцогом Карлом Августом Веймарским «замужеством». Они даже

спали в одной комнате. В период написания стихотворений о Беттине Гете позволяет себе гомосексуальные чувства. Запрещенная венецианская эпиграмма гласит: «Конечно, я люблю мальчиков, но девочки мне все же милей; / Когда мне наскучит девочка, она послужит мне еще и мальчиком» (40)²⁰. Содомия неожиданно напоминает о себе в конце «Фауста», когда душа героя ускользает от Мефистофеля, поглощенного физической привлекательностью ангелов. Уж не преобразенные ли мужчины предстают перед нами в образах женщин-трансвеститов и мальчика-девочки Миньоны из «Вильгельма Мейстера»?

Постоянно сравнивавший себя с вольтеровским Мамбрэ, евнухом-философом фараона, Гете — кастрированный жрец, отказавшийся служить своей богине. Поддразнивая окружающих, он катается по льду — по затвердевшему и экстериоризованному хтоническому болоту секса и материнской любви. В конце жизни он скажет: «Половой акт разрушает красоту, но нет мгновения прекраснее мгновения перед половым актом. Только античное искусство сумело уловить и запечатлеть вечную молодость. А что еще может называться вечной молодостью, если не полный отказ от познания мужчины или женщины»²¹. Секс разрушает красоту: Дионис развращает аполлонический глаз. Гете-романтик постоянно соблазняет Гете-классика. В духе Винкельмана Гете считал мужское тело более прекрасным, чем женское. Может быть, это не столько гомосексуальность, сколько аполлоническая идеализация, высшая восприимчивость взгляда, часто сопровождаемого целомудрием. Гете свойственна героическая необщительность и самодостаточность. Как Бетховен, он женился на самом себе.

Андрогины Гете — удачные символы его длившегося всю жизнь и титанически всеохватного творчества. Секс для Гете — вбирание, не растрачивание. Он утверждал, что нет пороков или преступлений, совершенно не свойственных ему. Романтическое искусство само себя исследует, само себя возбуждает, само себя калечит. Гете говорил: «Гении переживают вторую юность, тогда как другие люди молоды лишь однажды». Возобновляя и продлевая пубертатный период, когда гендер еще не определен, Гете сохранял близость и к тому и к другому полу. Некогда казалось, что романтизм сводится к наивному, восторженному бунтарству. Но мы только-только начинаем понимать всю особую сексуальную сложность и архаическую языческую ритуальность романтизма.

Декаданс внутренне присущ романтизму. Мы видели, что садомазохизм присутствует уже в самых первых формулировках романтического эротизма, предложенных Руссо. По мере дальнейшего развития романтизма преодолевается органическая логика художественного стиля. Поздняя фаза романтизма — зловещий эллинизм или маньеризм: искажение формы, садомазохистская фантазия и психологическая замкнутость. Наш первый пример — Генрих фон Клейст (1777—1811), поэт позднего немецкого романтизма. Клейст воплотил в действительность то, о чем мечтал Гете над страницами «Вертера». Снова и снова Клейст возвращался к навязчивым мыслям о спланированном ритуальном самоубийстве, пока наконец не осуществил его в возрасте тридцати четырех лет. Гете сделал самоубийство поэтичным и эротичным. Совершенный мазохист Клейст позволил господину Гете написать о нем ужасную поэму жизни.

Пьеса Клейста «Пентесилея» (1808) — отличный пример демонической чувственности позднего немецкого романтизма. Иерархия личин сексуальности греческой легенды об Ахилле и Пентесилее перевернута вверх дном. Не Ахилл убивает царицу амазонок, она убивает его. Невероятная хтоническая свирепость отличает воинственных амазонок Клейста. Эпические сравнения уподобляют Пентесилею волчице, неистовому потоку, штормовому ветру, вспышке молнии и удару грома. Вступление типично аполлонической амазонки в драму вызывает всплеск дионисийского насилия. Спенсер приводит грубую амазонку Радигунду к поражению, но Клейст превозносит ее. В «Пентесилее» женщина, потайной ход природного начала, разрушает мужество и историю.

Композиция пьесы Клейста — балансирование на тонкой грани между садизмом и мазохизмом. Ахилл и Пентесилея стремятся физически и психологически господствовать друг над другом. За каждым подъемом самоуверенности следует возвращение вспять, гипнотическое стремление к сексуальному подчинению. Ахилл и Пентесилея смехотворно часто руководят пленением друг друга: анархическая сюжетная линия Клейста отражает двусмысленности и противоречия гетеросексуальности. Садистку Пентесилею возбуждают мазохистские фантазии о том, как растерзают, унижат и выбросят ее мертвое тело. Здесь, как и в образах погруженной в воду земли, потонувшей в эротическом наваждении общественной личности, мне слышатся отзвуки «Антония и Клеопатры» Шекспира.

Ахилл Клейста, не в пример Ахиллу Гомера, желает поражения. Трижды он отбрасывает прочь щит и меч. Он движется к смерти в сомнамбулическом трансе, стремясь попасть в рабство к Пентесилее, нападающей на него со сворой собак. Пьеса неожиданно приписывает Ахиллу женственную мягкость. Когда он тревожно поворачивает голову, его шею пронзает стрела Пентесилеи. Повернуть голову и открыть шею — классический женский жест, аналогичный животной покорности. Я нахожу его у Джулиано Медичи Микеланджело, на портретах Байрона, у мадам Бовари Флобера и у тщеславной Розамонды Лидгейт Джордж Элиот. В пьесе Клейста женственная шея Ахилла — ахиллесова пята, фаллически пронзенная амазонкой. Вместе со своими собаками впадает она в хтоническую ярость, грубо срывая доспехи Ахилла и вонзая клыки в его грудь. Пентесилея рвет зубами его левую грудь, и кровь струится с ее губ. Позже она стенает, что «кошунственно взломала» Ахилла, ворвавшись в его храм через «белоснежные стены» груди²². Ее штурм — это мужское насилие над женской девственностью. Это насилие фокусируется на груди, а не на гениталиях. Кажется, будто Ахилл кормит возлюбленную и ее собак своей грудью, полной кровью, а не молоком. Клейст изобретает отвратительный вариант андрогина, которого я называю Тиресием — мужчиной питающим. Он прививает натуру де Сада к нежным материнским отношениям Руссо.

Пентесилея, романтический вампир, высасывает тело и душу своей жертвы. Не является ли пронзенная грудь Ахилла замечательным примером упомянутого Фрейдом варианта замещения гениталий — «замещения вверх»? Таким образом Пентесилея совершает акт кастрации. Уподобленное изнасилованию поглощение пениса, замещенного грудью, появляется в прекрасной инвективе Боба Дилана «Баллада о тощем мужчине», где садистский голос атакует наивного мистера Джонса гомосексуальным требованием: «Ты — корова! Дай мне молока или проваливай!» Ахилл Клейста и мистер Джонс Дилана вступили на опасную и неверно ими понимаемую сексуальную сцену. За неверное понимание и того и другого наказывают принудительной феминизацией. И Тиресий был превращен в женщину, после того как споткнулся на хтонической сцене. Прожорливая Пентесилея опускается на уровень своих собак. Кормящиеся человеческой грудью собаки выворачивают наизнанку образ вскормленных волчицей Ромула и Рема (Элиаде нашел центральноазиатские параллели этой истории). Вскармливание многочисленного

потомства обычно связывается с животными; единственное исключение — аллегорическая «Республика» Домье. Смерть Ахилла — примитивное варварское зрелище. Джулиано у Микеланджело подобным же образом соединяет женственную шею с садистски пронзенной грудью. Но Клейст выводит на сцену сокрушающее насилие, эллинистические бурю и натиск. Амазонка и собаки в растущем бешенстве перемешиваются и скрещиваются с телом Ахилла в процессе увечья-посредством-срастания, напоминая о гротескных смертях «Медеи» Еврипида: царица и царь склеиваются и горят, как смола. Искусство позднего периода обезображивает образ человеческий.

Фаллос как грудь: мы видели, что порой по-собачьи многочисленные груди Артемиды Эфесской считались связками отрубленных грудей амазонок, принесенных в дар идолу. Атакуя грудь Ахилла, Пентесилея не только десексуализирует его, но и *превращает его в амазонку*, уподобляет себе. Она производит садоэротическую мастэктомия. Все роковые женщины романтизма — олицетворения демонической матери-природы. Амазонка Клейста — божество-гермафродит, переписывающее Книгу Бытия. Адамово ребро набрасывается на адамово яблоко, затем взламывает грудную клетку Адама и не исцеляет ее. Как Яхве, она творит мужчину по своему образу. Отныне умирающий Ахилл — ее двойник, ее романтическая сестра по духу.

На всем протяжении пьесы Клейст подробно рассуждает об ампутированных грудях амазонок. Мы видели, что греческие художники никогда не показывали телесные увечья амазонок. Поздний романтик Клейст, напротив, делает эту деталь центром внимания. Нигде больше в литературе и искусстве, даже в творчестве де Сада, не встретишь такого изобилия ампутированных грудей. Герой Клейста фетишистски возбужден увечьем, маскулинизирующим женщину. В порыве нежности он прижимает свое лицо к груди Пентесилеи. Декаданс — стиль избытка и экстравагантности, граничащий с самопародией. Чрезмерная буквальность придает произведению сходство с мыльной оперой. Поэтому смех вызывает даже шокирующий или пугающий текст, как и у де Сада. Сценические ремарки Клейста столь же пародийны. Вот эта, например, может соперничать с шекспировской ремаркой «Уходит, преследуемый медведем»: «Пентесилея озирается, словно ищет, где сесть. Амазонки подкатывают камень»²³. Вероятно, именно декадентские элементы «Пентесилеи» вынудили Гете заметить, что эту пьесу сыграть невозможно.

Классическая сага эротического разрушения мужчины женщиной, «Пентесилея» предвосхищает поэтическую пьесу Суинберна «Аталанта в Калидоне». Клейст и Суинберн отождествляют поцелуй с вкусом, секс — с аппетитом и каннибализмом. Мрачное убийство Ахилла напоминает повествовательную кульминацию пьесы Теннесси Уильямса «И вдруг минувшим летом»: эпицена Себастьяна Винэбла разрывает на части и пожирает толпа мальчишек, к которым он приставал. Маниакальный экстаз переходит к Пентесилее от Агавы Еврипида, расчленяющей сына в «Вакханках». Пентесилея неистовствует, брызжет слюной, швыряет валуны, разрывает тело Ахилла, отрывая одну конечность за другой. Она жаждет выкорчевать небо и планеты, стащить вниз солнце «за его пылающие золотые волосы», взгромоздить гору на гору. Дионисийское видение беспорядочно и антииерархично. В «Ребенке Вуду»^{*} Джимми Хендрикс вдохновлен титанической мощью, стимулированной наркотиками: «Я стою рядом с горой и крошу ее ребром ладони». Экзальтация шамана агрессивна и саморазрушительна. Пространство пересечено, превзойдено, подорвано. Напор первобытной силы, вызванный экспансией индивидуальности Пентесилеи, настолько сокрушителен, что она начинает пожирать все прочие индивидуальности. Клейст превращает классическую легенду в притчу романтического солипсизма. Ритуальные колебания «Пентесилеи» между садизмом и мазохизмом больше в романтизме не встречаются. Например, в творчестве Э. По садомазохистские отношения мужских и женских личин относительно устойчивы и предсказуемы. Но «Пентесилея» — кружащийся вихрь садомазохистских страстей, варварски поглощающих друг друга. Добро пожаловать в позднеромантическую природу, созданную кроткими сверхидеализациями Руссо! «Пентесилею» можно прочесть как аллгорию нисхождения поэта в бессознательное, на поле борьбы мужской и женской половин его души за верховную власть.

Границы личин сексуальности в пьесе четко не определены, и только эмоциональный, физический и сексуальный натиск уточняет и укрепляет их. Опасная экспансия индивидуальности Пентесилеи исторически обусловлена. Распад традиционных иерархий в конце XVIII века уничтожил существенные для счастья, безопасности и самопознания социальные и философские ограничения. Без внешних ограничений не бывает само-

* Песня с пластинки «The Electric Ladyland» (1968).

определения. Непредсказуемое расширение личности, вызванное разложением иерархических порядков, ввергло ее в устрашающее свободное падение. Следовательно, Я нужно было очистить, определить заново его границы — пусть даже через боль. Следовало *уменьшить размер Я*. Таково глубочайшее значение эротики мастэктомии в «Пентесилее». Разрастаясь, романтизм сжимает себя до декаданса. Увечья и ампутация принадлежат эстетике вычитания, метафизике патологии, изменяющей ориентацию воображения в мире при помощи хирургического уменьшения Я. Садомазохизм всегда будет появляться во времена наибольшей вседозволенности — в Риме эпохи империи или в конце XX века. Это языческий ритуал избавления, успокаивающий тревоги и избавляющий от страхов.

Истекающий кровью, терзаемый сворой собак Ахилл Клейста пленяет мазохистским экстазом. Умирая, он касается щек Пентесилеи: «Пентесилея, неужели это — / Тот праздник роз, что ты сулила мне?»* (На что, оторвав зубы от его груди, она могла бы ответить: «Я никогда не сулила тебе розовый сад».) Поздние романтики любят превращать кульминацию в пьету, в лицезрение того, что я называю мужской героиней. Женщина убаюкивает жертву, прежде избив и изломав ее. Роман о мужской героине — греза о нарушенной восприимчивости, имеющей транссексуальный импульс. Аналогичная символика обнаруживается в гомосексуальной практике неформальной группы, возникшей в 1970-е годы: группы «совокупляющихся с кулаком», адепты которой жаждут введения смазанной Crisco мужской руки по локоть в анальное отверстие. Проктологи предупреждали, что внутренние повреждения, которые эта практика причиняет, а они — лечат, начинают порочный круг, ведущий к СПИДу. Десять лет назад меня глубоко потряс первый порнографический фильм об этих занятиях. То был языческий ритуал, пышностью и мрачностью напоминающий картины с Виллы Мистерий в Помпеях. Секс как распятие и пытка. Совокупление с кулаком в своем совершенно обезличенном соединении добровольного изнасилования и примитивной исследовательской хирургии драматизирует демонизм сексуального воображения, не затронутый пятью тысячелетиями цивилизации. Я никогда не устану изумляться биологическому концептуализму мужской сексуальности. Какая женщина могла бы изобрести такие маниакальные структуры? Какая женщина

* Пер. Ю. Корнеева.

безвозмездно стала бы жить и любить в такой адской преисподней?

Жизнеописание Генриха фон Клейста показывает, какие сексуальные конфликты, вдохновили его на написание «Пентесилеи». Клейст пытался сделать военную карьеру в духе семейных традиций, потерпел неудачу и был сурово осужден за это. Литература — неподходящее и несерьезное занятие. Самоубийство Клейста выстрелом в рот из пистолета (похожего на охотничье ружье Хемингуэя) — выражение его мученичества во имя тевтонской мужественности. Оружие во рту может подсказать еще кое-что, не вполне очевидное по прочтении «Пентесилеи»: вытесненное и потому разрушительное гомосексуальное желание. Клейст пытался уговорить своих подруг совершить двойное самоубийство, и одна из них в конце концов согласилась. Об этом предвосхищаемом им событии Клейст говорил с эротическим пылом, называя его «самой славной и чувственной из смертей»²⁴.

Романтический солипсист неизменно находится в близости с сестрой, в данном случае это однородная сестра Клейста Ульрика, не связанная, как он выражался, «со своим полом ничем, кроме уныния». Он стремился жить с ней в романтическом союзе. Модель Пентесилеи? Многие исследователи отмечают постоянное возвращение идей, образов и фразеологии в творчестве Клейста. Вальтер Зильц говорит: «Клейст самый настойчивый самоплагиатор во всей немецкой литературе»²⁵. Самоплагиат — кровосмешение и аутоэротизм, уроборос гетевской Беттины. Это самопоглощающий стиль садомазохистской «Пентесилеи». Обращенность Клейста к своей сестре — обращенность к отсутствующему сексуальному компоненту, но только женственен он, а она — мужественна. Она — тот *он*, которого ему не доставало. Романтический семейный роман Клейста породил вызывающий манифест амазонства: перекликающуюся с современностью «Пентесилею». Женщины редко выступали в свою защиту так дерзко, как выступил в их защиту Клейст.

Реакция де Сада на Руссо была всеобъемлющей и систематической, но де Сада осудили, и потому французская литература еще долго не принимала его. Английская реакция против Руссо вылилась в приемлемую форму: готический роман. Поскольку английская литература располагала архетипическими прецедентами в виде «Королевы фей» и «Потерянного рая», английскому романтизму изначально была присуща демони-

ческая напряженность, освоенная французским романтизмом лишь сорок лет спустя. Английская готика 1790-х — эквивалент алхимии и оккультизма средневекового «Фауста», повлиявших в это же время и на Гете. Готическая тьма и грубость противоположны аполлоническому свету, контуру и симметрии эпохи Просвещения. Протестантский рационализм побежден готическим возвращением к ритуалу и мистике средневекового католицизма с его остаточным язычеством. Искусство уходит в пещеры, замки, тюремные камеры, могилы, гробы. Готика — стиль клаустрофобии чувств. Закрытое пространство — демоническое чрево. Готический роман сексуально архаичен: он удаляется в хтоническую тьму, в сферу Матерей Гете. Мать-ночь пропитывает романтизм от Кольриджа и Китса до Э. По и Шопена с его мрачными и задумчивыми ноктюрнами. Освобожденные готической волей призраки появятся в спиритуализме XIX века, практикуемом в Великобритании и сегодня.

Готическая традиция начинается с Анны Радклиф — редкий случай создания женщиной художественного стиля. Сильнейшее воздействие на романтизм оказал готический роман Мэтью Грегори Льюиса «Монах» (1796). Друг Байрона, Льюис повлиял на всех английских романтических поэтов, а также на Гофмана, Скотта, Э. По, Готорна и Эмили Бронте. Средневековый монастырь в «Монахе» — уединенное христианское пространство, и Льюис, как де Сад, оскверняет его языческим эротизмом. Как мы видели при рассмотрении Спенсера, противозаконность увеличивает удовольствие от сексуального преступления. Рецензируя «Монаха», Кольридж похвалил его «сладострастную тщательность»²⁶. Герой Льюиса аббат Амбросио обнаруживает, что его наперсник, монах-послушник Розарио, — в действительности переодетая женщина по имени Матильда. На манер Спенсера Льюис скрывает идентичность Матильды, употребляя в разговоре о ней местоимение «он». Матильда разрывает одежду и заносит кинжал над левой грудью, залитой лунным светом. Готика *fin-de-siècle* декадентски чувственна. Эротическая светотень Льюиса сочетает вожделение и целомудрие, эксгибиционизм и вуайеризм. Для чего заносит кинжал Матильда, хочет ли она воспламенить нас или искалечить себя? Стремится направить и заострить агрессивный западный взгляд? Трансвестизм Матильды — самое невинное из ее извращений. Порнографической эксплуатацией христианской нравственности «Монаха» превосходит только «Кристабель» Кольриджа.

Матильда сексуально разделена. Она настаивает на сохранении мужского имени, способного послужить эротическим средством. Соблазнив монаха, она, как ни странно, становится более мужественной, а не более женственной. Кажется, что возрастает ее духовная власть, предвещающая появление Лигейи Э. По. Льюис намекает на подвижность гендера Матильды: гермафродитизм поддерживается саморегулирующимся механизмом, подобно тому как вода всегда самостоятельно устанавливает свой уровень. Гомоэротическое влечение Амбросио к исчезнувшему Розарио показывает, что женственного псевдомужчину он бы предпочел сексуально доступной мужественной женщине. Но потрясающие последние страницы «Монаха» вынуждают нас перечитать его заново. Придя за душой Амбросио, Люцифер открывает ему истину: мужской демон Матильда был послан для его совращения. Цитата из Спенсера: мужской дух надевает маску Лже-Флоримель. Посткоитальное «мужеподобие» Матильды — вызывающая поступь торжествующего демона-трансвестита. Наше первое и психологически первичное прочтение романа полностью ошибочно. Трогательно прелестные сексуальные отношения Амбросио и Матильды — все эти придыхания, переплетения и мрачные изыски — гомосексуальные и демонические, а не гетеросексуальные. Нас искушает наше же сексуальное переживание. Чувственность возбуждается готическим мраком: несомненно, именно плотскую сцену Льюиса нормализовал Китс, превратив ее в «Кануне святой Агнессы» в шоу соблазнительных прелестей спальни.

Мужская идентичность Матильды — не единственный сюрприз в финале «Монаха». Люцифер открывает Амбросио, что тот, сам того не ведая, виновен в кровосмешении и матерубийстве: «Антония и Эльвира погибли от твоей руки. Эта Антония, поруганная тобой, была твоя сестра! Эта Эльвира, убитая тобой, дала тебе жизнь!»²⁷ И вновь здесь слышен загадочный отзвук перегруженной сексуальной психодрамы, подобный тому, что раздавался в пьесе Шекспира «Как вам это понравится» и в романе де Сада «120 дней Содома». «Монах» — растравленная рана семейного романа. Колдовство Люцифера, не в пример колдовству Розалинды, направлено в прошлое. Словно подняли занавес над маньеристской панорамой, и мы увидели плавную диагональ духовной истории Амбросио при ослепительной вспышке зловещего света. Амбросио — первый одержимый герой романтического сексуального преступления. «Как вам это понравится» заканчивается восстановлением ренессанс-

ного общества, но «Монах» завершается чудовищной первобытной изоляцией. Люцифер сталкивает Амбросио на скалы, воспроизводящие пейзаж ночного кошмара, как и лунная поляна в «Моне Лизе». Он весь «разбит и изувечен», его члены «сломаны и вывихнуты». Солнце палит Амбросио, насекомые сосут его кровь, сочащуюся из ран, орлы рвут его тело и выклевают глаза: Льюис, как де Сад, лелеет дарвинистские грезы о безнравственной апокалиптической природе. Готический роман опровергает Руссо: «Монах» вновь демонизирует секс, связывая его с грехом, страданием и природной грубостью. Кровосмешение Амбросио показывает всю таинственную навязчивость секса. Бессознательная обреченность магнетически влечет Амбросио к неизвестной матери и сестре. Подозреваю, что Бальзак заимствовал эту деталь для «Златоокой девушки». Романтический престиж кровосмешения обусловлен тем, что оно обращает историю вспять и обрушивает психическую энергию на гипертрофированное Я. Кровосмешение — часть архаического сексуального материала, проникающая в общество при каждом ослаблении иерархии.

Сатана — жестокий языческий бог «Монаха». В конце Люцифер является в своей истинной хтонической форме: «обожженные дочерна члены», длинные когти на пальцах рук и ног, змеящиеся волосы Медузы. Но первый раз он предстает в образе аполлонического ангела, способного одурачить Амбросио с его гомосексуальными наклонностями. Люцифер — ослепительный нагой эфеб с длинными огненными волосами и алыми крыльями. Звезда во лбу и алмазные браслеты на запястьях и лодыжках. Серебряная ветка мирта в руках. Романтизм возвращается к ренессансному стилю богоявления личины сексуальности. В искусстве самореклама — смысл, что недоступно пониманию критики. Я показала, что эта иконичность уходит корнями в Египет и Грецию. Люцифер Льюиса — эстетизированный и сексуализированный библейский серафим в вавилонском, а не еврейском стиле. Возможно, этот образ создан под влиянием византийской Бельфеб Спенсера, также останавливающей движение повествования. Люцифер Льюиса — опять «светоносный», но жесткий и кристаллический. Его серебряная ветка — золотая ветвь, жезл холода и превосходства искусства над растительной природой. Возникая в розовых облаках, Люцифер наполняет «пещеру» монаха воздухом и светом. Ницше видит немецкий разум в «облаках и во всем, что есть нечистого». Шпенглер отождествляет оккультную магическую практику

с «мировой пещерой»²⁸. Аполлонизм андрогина Льюиса приводит солнечный средиземноморский формализм во мрак готического романа. Возможно, его серафим присутствует в Эвфорионе из «Фауста», в Серафите Бальзака и в призраке сына Блума в «Улиссе» Джойса, в «сказочном мальчике», бриллиантом, рубиновыми пуговицами и лиловыми цветами напоминающем об алмазах и розовом свете серафима.

Во всей традиции «романа ужаса», открывшейся готикой конца XVIII века и продолженной современным фильмом ужасов, присутствует латентный эротизм. Фрейд говорит, что «сексуально возбуждающее влияние таких болевых эффектов, как страх, содрогание и ужас... объясняет, почему многие ищут возможности пережить такие ощущения»²⁹ в книгах или в театре. Пассивная, мазохистская дрожь ужаса обнаруживает женственность. Воображение подчиняется превосходящей высшей силе. Широкая аудитория готического романа была и будет женской. Мужчины совершенствуют роман или фильм ужасов ради кроссексуальных переживаний. Больше других любят фильмы ужасов подростки: их визг — дионисийский сигнал сексуального пробуждения. Рецензенты часто удивляются, почему фильмы о кровавой резне постоянно просматривают парочки, занимающиеся сексом в выходные. Совместно пережитый страх физически стимулирует половой акт. Использование Фрейдом слова «содрогание» (shuddering) определяет общую область страха и оргиастического наслаждения. В «Леде и Лебеде» Йейтса «содрогание бедер» — и оргазм насильника и испуг жертвы.

Столь распространенные ныне фильмы, смешивающие ужас и насилие, кажутся мне просто скучными. Первосортный фильм о вампирах выдержан в жанре, названном мною психологической высокой готикой. Он восходит к средневековой «Кристалль» Кольриджа и к ее вариациям, к «Лигейе» Э. По и к «Повороту винта» Джеймса. Хороший пример — «Дочери тьмы» (1971) с Дельфин Сейриг* в роли элегантной лесбиянки-вампира. Высокая готика абстрактна и церемониальна. Зло становится пресыщенным, излучающим иерархическое сияние. В нем нет ничего животного. Тема — эротизированная западная власть, бремя истории. «Голод» (1983)** близок к статусу шедевра

* Дельфин Сейриг — французская актриса, снимавшаяся у А. Рене и Ф. Трюффо; известная феминистка.

** Фильм Тони Скотта с участием Катрин Денев, Дэвида Боуи и Сьюзен Сарандон.

жанра, но разрушается такими чудовищными ошибками, как царственная Катрин Денев, ползающая на четвереньках и вылизывающая перегрызенные глотки. Увольте. Мясная лавка не имеет отношения к вампиризму. А вот секс — господство и подчинение — имеет. Чтобы готический ужас не превратился в похабную буффонаду, его следует сдерживать аполлоническим порядком. Заурядный фильм ужасов противоположен и эстетике, и идеализациям. Его тема — *sparagmos*, энергии Диониса, разрушающие формы. Фильмы ужасов высвобождают вытесненные христианством силы — зло и варварство природы. Фильмы ужасов — ритуалы языческого культа. Здесь представлено навязчивое борение западного человека с тем, что христианству так и не удалось ни похоронить, ни оправдать. Ужасные истории, завершающиеся победой добра, не так многочисленны, как те, что заканчиваются угрозой возвращения зла. Природа, как вампир, не желает оставаться в своей могиле.

Вульгарные фильмы ужасов, потонувшие в крови или в безобразном гниении, отражают североевропейскую чувствительность, самоосквернение слишком уж чистого протестантизма. Лишенное всякого достоинства надругательство над телом напоминает о средневековых горгульях или о сказочных гномах и троллях, которых, по моему мнению, невозможно воспринимать серьезно нигде, даже у Вагнера. Человек Средиземноморья справедливо отождествляет хтоническое уродство с впечатляющими женскими чудовищами, подобными Сцилле. Североевропейские мужские тролли — уклонение от грубой реальности женской природы. Фильмы ужасов паразитируют на дионисийских увечьях или на болезненных коростах человеческого тела — на струпьях, шрамах, опухолях. Киношные чудовища словно покрыты мхом или плесенью. Они сучковаты и неуклюжи, как древесные пни. Дж. Уилсон Найт говорит: «В основе нашего страха смерти, если разобраться, лежит физическое отвращение»³⁰. Фильм ужасов использует гниение как первоматерию, часть тайной тоски христианского Запада по дионисийским истинам. Фильм ужасов в безотчетных поисках блуждает вокруг женской матрицы, хтонического болота зарождения. Разложение присуще природе, но в ней есть и плодovitость, и космическое величие. Фильм ужасов философски неполон, потому что не полно христианство. Классическое язычество гораздо глубже понимало и секс и природу. Вслед за научно-фантастическими фильмами 50-х, такие фильмы-катастрофы

70-х, как «Ад в поднебесье»^{*}, обвиняются в разжигании международной политической напряженности и возбуждении страхов. Не согласна. Грезы о катастрофе будут появляться до тех пор, пока жив благодушный руссоизм. Отождествив секс и природу с любовью и миром, либеральные 60-е вызвали десадовское противодействие со стороны катастрофизма 70-х. Современная поглощенность ядерным апокалипсисом — тоже крипторелигия. Страх перед уничтожением всего живого на Земле — своего рода вызывание духов, еще один способ подчинить Я космосу в эпоху простых, всепрощающих терапий и верований.

Роман ужаса XVIII века унаследовал эмоциональный комплекс возвышенности. Апогеем разработки идеи возвышенного, заимствованной августинианцами у римлянина Лонгина, стало «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Эдмунда Берка (1757). Берк считает «разновидность страха или боли» причиной возвышенного. Берк предвосхитил идею Фрейда о сексуальном возбуждении при страхе: «Ужас, если он не слишком близко надвигается на нас, — это аффект, всегда вызывающий восторг»³¹. Не прав Лайонел Триллинг, связывающий возвышенное Берка с мужественностью: «Переживание ужаса стимулирует энергию агрессии и господства»³². Нет, речевые обороты Берка ясно выявляют пассивное, добровольное подчинение мужчин — адептов возвышенного. В «Монблане» Шелли природа переполняет мужское воображение леденящей фашистской силой. Сексуальный элемент присутствует уже в самых первых теориях возвышенного. Эссе Джона Денниса о Лонгине (1704) утверждает, что возвышенное «приводит нас в восторг и увлекает». Оно — «непобедимая сила, совершающая приятное насилие над самой душой читателя». Шиллер, еще один последователь Берка, видит в возвышенном «пароксизм», «содрогание», считает его радостью, превращающейся в «восторг»³³. Возвышенное, модус языческого видения, — один из первых исторических признаков романтического отхода от мужского действия. В возвышенности и в готическом ужасе западная эмоция прямо открывается природе и призрачному потоку архаической ночи.

* Фильм Дж. Гиллермина и Э. Аллена 1974 года.

- 1 *Faithfull T.* The Mystery of the Androgyne. Three Papers on the Theory and Practice of Psychoanalysis. L., 1938. P. 49—50. Название обманчиво: в этой книге нет ни слова об андрогинах.
- 2 *Goethe J. W.* The Sorrows of the Young Werther and Selected Writings / Trl.: Hutter C. N.Y., 1962. P. 53. [Пер. Н. Касаткиной цит. по: Гете И. В. Страдания юного Вертера // Гете И. В. Собр. соч. М., 1978. Т. 6. С. 35.]
- 3 *Ibid.* P. 131.
- 4 *Goethe J. W.* Wilhelm Meister's Apprenticeship / Trl.: Carlyle T. N. Y., 1962. P. 29. [Пер. Н. Касаткиной цит. по: Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гете И. В. Собр. соч. М., 1978. Т. 7. С. 9.]
- 5 *Ibid.* P. 219—221, 315, 245, 288—289. [Там же. С. 66—67, 198—200, 96—98, 242.]
- 6 *Luckács G.* Goethe. A Collection of Critical Essays / Ed.: Lange V. Englewood Cliffs, N. Y., 1968. P. 95; Lange V. Introduction // Goethe J. W. Wilhelm Meister's Apprenticeship. P. 11.
- 7 *Goethe J. W.* Wilhelm Meister's Apprenticeship. P. 105, 202. [Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. С. 168, 275.]
- 8 *Ibid.* P. 105, 115, 120, 250, 305. [Там же. С. 88, 93, 115—116, 432.]
- 9 *Ibid.* P. 115, 522. [Там же. С. 88, 430—431, 433.]
- 10 *Ibid.* P. 525. [Там же. С. 488.]
- 11 [Goethe J. W.] Goethe's Roman Elegies and Venetian Epigrams. A Bilingual Text / Trl.: Lind L. R. Lawrence, Kansas, 1974. P. 101—103. [Пер. С. Ошерова цит. по: Гете И. В. Эпиграммы. Венеция, 1790 // Гете И. В. Собр. соч. М., 1975. Т. 1. С. 205.]
- 12 *Ibid.* P. 149. Прошедший цензуру немецкий текст приводит первую букву пропущенного слова — F, которую редактор, оставив само слово без перевода, принял за сокращенное «fotze» — сексуальный вульгаризм, обозначающий «crack» или «slit».
- 13 *Goethe J. W.* Faust. Part Two / Trl.: Wayne P. Baltimore, 1959. P. 79. [Там же. С. 236.]
- 14 *Farnell L.* Cults of the Greek States. Vol. 2. P. 479n. Diodorus. IV. 79.
- 15 *Mann T.* Essays of Three Decades / Trl.: Lowe-Porter H. T. N. Y., 1971. P. 107—108.
- 16 *Eissler K. R.* Goethe. A Psychoanalytic Study, 1775—1786. Detroit, 1963. Vol. 1. P. 487.
- 17 *Ibid.* Vol. 1. P. 105.
- 18 *Freud S.* Fetishism (1927) // Freud S. Sexuality. P. 217. [Пер. А. В. Гараджи см.: Фрейд З. Фетишизм // Захер-Мазох Л. Венера в мехах. М., 1992. С. 376.]

- 19 Bloom H. Poetry and Repression. New Haven, 1976. P. 7.
- 20 Goethe J. W. Roman Elegies. P. 151.
- 21 Цит. по: Friedenthal R. Goethe. His Life and Times. Cleveeland, 1965. P. 417.
- 22 Kleist H. Penthesilea // Five German Tragedies / Trl.: Lamport F. J. Baltimore, 1969. P. 419. [Пер. Ю. Корнеева цит. по: Клейст Г. Пентесилея // Клейст Г. Избранное. М., 1977. С. 412.]
- 23 Ibid. P. 414. [Там же. С. 404.]
- 24 Цит. по: Stahl E. L. Heinrich von Kleist's Dramas. Oxford, 1961. P. 139.
- 25 Silz W. Heinrich von Kleist. Philadelphia, 1961. P. 88.
- 26 Coleridge S. T. // Critical Review. 1797. February. P. 197.
- 27 Lewis M. G. The Monk / Ed.: Peck L. F. N. Y., 1952. P. 418, 420. [Пер. И. Гуровой цит. по: Льюис М. Г. Монах. М., 1993. С. 332, 339.]
- 28 Ibid. P. 274; Nietzsche F. Beyond Good and Evil. P. 179; Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 247. [Там же. С. 219; Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. С. 363—364; Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С. 350.]
- 29 Freud S. Three Contributions. P. 63.
- 30 Knight G. W. Poets of Action. P. 175.
- 31 Burke E. Philosophical Enquiry / Ed.: Boulton J. T. Notre Dame, 1968. P. 136, 46. [Пер. Е. С. Лагутина цит. по: Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 159, 78.]
- 32 Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass., 1971. P. 95.
- 33 Dennis J. quoted: Monk S. H. The Sublime. N. Y., 1935. P. 53; Schiller F. On the Sublime // Schiller F. Aesthetical and Philosophical Essays / Ed.: Dole N.H. Boston, 1902. Vol. 1. P. 127. [Пер. А. Горнфельда и Э. Радлова цит. по: Шиллер Ф. Собр. соч. М., 1957. Т. 6. С. 229—230, 492.]

Секс прикованный и освобожденный

■ Уильям Блейк

Если Эмили Дикинсон — американский де Сад, то Уильям Блейк — де Сад английский. Вдохновленный «Королевой фей» и ответившим ей, хотя и неполно, «Потерянным раем», Блейк превращает сексуальную борьбу в основной драматический конфликт английского романтизма. Космической драме Блейка тесно в демонической утробе готического романа. В то же десятилетие, что и де Сад, Блейк превращает секс и душу в дарвинистский цикл тревожных естественных энергий: бегства, преследования, пожирания. Послевоенные критики, повысившие ценность романтической поэзии, склонны были не замечать или преуменьшать ее тревожную сексуальную и нравственную двусмысленность. Например, одно из первых исследований поэзии Блейка — «Страшная симметрия» (1947) Нортропа Фрая — с его оптимистическим взглядом на сексуальное освобождение уже следующему пресыщенному поколению казалось упрощенным и наивным. На секс возлагалось столько надежд! И так мало может дать секс! Творчество Блейка расколото ужасным противоречием: Блейк хочет освободить секс от общественных и религиозных ограничений и при этом избавиться от власти Великой матери хтонической природы. Увы, как только мы

обращаемся к сексу, мы попадаем прямо в жуткие объятия матери-природы. Неутомимая продуктивность Блейка — поэта и рисовальщика вызвана невыносимыми ограничениями, на которые всякий раз, обращаясь к природе, наталкивается мужское воображение. Поэзия Блейка — сексуальная *grand opéra* о непостоянстве, мучении и негодовании.

Пророк и радикал, Блейк отвергает все общественные формы. В своей руссоистской враждебности к цивилизации он заходит гораздо дальше, чем сам Руссо. Сексуальные личины, относящиеся к социальной сфере ролевого поведения, с точки зрения Блейка, искусственны и фальшивы. Некоторые моменты резко отличают Блейка от других английских романтиков. Все они считали любовь перводвигателем. И только Блейк возражает против исправления жесткости социальных ролей через андрогинность. Блейк отвергает солипсизм андрогинности. Его гермафродиты чудовищны. Романтический солипсизм, самонаблюдение и самооплодотворение, становится в творчестве Блейка бесплодием. Почему? Потому что Блейк, даже следуя идеям Руссо и разделяя его политику, смотрит на природу глазами де Сада. В творчестве Блейка нежная мать-природа Руссо в духе *fin-de-siècle* внезапно приобретает демоническую монументальность. Близкий неизвестному ему и не читанному им де Саду, Блейк возрождает кровожадную богиню древней мистерияльной религии, великолепную в своем азиатском варварстве. Он стремится победить ее. Но ополчаясь против нее, он и создает ее, и подтверждает ее силу. По иронии судьбы, он становится ее рабом и провозвестником, гласом вопиющего в пустыне. Нигде в литературе, кроме как у Блейка, Великая мать не представлена столь мощно и столь неистово.

Вслед за Спенсером Блейк конструирует сложную символическую психологию, пока еще не вполне понятную. Одна из основных схем творчества Блейка: борьба непримиримых противоположностей приводит, как в «Королеве фей» Спенсера, к духовному прогрессу. По мере развития поэтики Блейка главной битвой становится борьба мужского начала с женским, метафорически отображающая напряженные отношения между человечеством и природой. В «Песнях Неведения»^{*} (1789) проблемы сексуальной войны еще нет, но ее предвещает тема властных тиранических отношений, которые Блейк рассматривает с точки зрения Руссо, но описывает в тоне де Сада. Блейк

* Другой вариант русского поэтического перевода — «Песни Невинности».

интересуется принуждением, навязчивыми маниями, духовным насилием. В авторитарных мужских персонажах он видит сатанизм и вампиризм. Дети-рассказчики из стихотворений «Маленький трубочист» и «Негритенок» подвергаются физической эксплуатации и психологической манипуляции. Они невидимые рабы или гурии развращенного нового индустриального общества. Их сознание подверглось нашествию демонического союза церкви и государства. «Тот, кто честен и прям, не боится тревог»: благодаря злему чревоуещанию из детских уст раздаются взрослые голоса. Сексуальный элемент в этом промывании мозгов особенно очевиден в «Святом четверге», где седые церковные сторожа «посохами белыми, как снег» загоняют толпу детей в собор Святого Павла. Посохи — фаллические белые железы Спенсера, символизирующие здесь безжизненную зиму. Сторожа — извращенцы, вуайеристы, декаденты. Они замораживают детскую реку жизни.

В «Песнях Неведения» белый цвет — десексуализирующий цвет. Белокурые волосы кроткого трубочиста, маленького Тома Дакра, символизируют его преждевременный взрослый опыт. Минувшая зрелость, дети-рабы переходят от детства к старости. Как в штрафной карточке капиталистической игры в «Монополию»: «Иди прямо в тюрьму. Пропуск хода. Теряешь 200 долларов». В других местах Блейк показывает, как сексуальная ревность парализует человеческую энергию. Мужская власть «Песен Неведения» — импотент Ирод, истребляющий невинных и одновременно насилующий их взглядом и разумом. Общество держится на порочной педерастии. В 1789 году оба пола еще пудрили волосы либо носили парики. Почитание возраста и традиции в духе XVIII века было низвергнуто романтическим культом юности. Белокуры трубочист Блейка — ритуальная жертва противоестественного режима. Высокий стиль париков XVIII века — до нас дошли истории о женщинах, неспособных пройти в дверной проем из-за похожих на башни композиций фруктов, листьев и птичьих гнезд на голове, — этот стиль — симптом декаданса. Напудренные волосы — извращенная фантазия о морозе и ангельской пыли, притворяющаяся невинностью суетность. Искусственная белизна детей Блейка не скрывает их излишней опытности и осведомленности. Аналогичное несоответствие можно найти на римских императорских саркофагах,

* Пер. С. Маршака цит. по: Блейк У. Маленький трубочист // Блейк У. Стихи. М., 1982. С. 513.

украшенных лукавыми тучными путти, исполненными вполне взрослой чувственностью. Херувимы Блейка развращены тиранией взрослых. Генри Джеймс использует тему Блейка в «Повороте винта»: гувернантка — одержимый навязчивой идеей иерарх — проецирует сексуальную изощренность на мальчика, бегущего из тюрьмы ее лихорадочного воображения на волю, в смерть. Белокурые волосы — сексуальное обобщение, ведь аморальная политическая власть оскорбительно феминизирует эксплуатируемых. Эрих Фромм говорит: «Для авторитарного характера существуют, так сказать, два пола: сильные и бессильные»¹. Сексуальные личины «Песен Неведения» представлены воображением как поколения-каннибалы, пожирающие друг друга. Невинные дети Блейка предвещают появление жертвенных мужчин, оскотряемых жестокими женщинами.

«Дитя-радость» — самое непризнанное среди главных стихотворений Блейка. Х. Блум в своей книге о Блейке посвящает ему одно предложение, а в «Оксфордскую антологию» романтической литературы под редакцией Блума и Л. Триллинга оно вообще не вошло. Простота стихотворения «Дитя-радость» обманчива:

— Мне только два дня.
Нет у меня
Пока еще имени.
— Как же тебя назову?
— Радуюсь я, что живу.
Радостью — так и зови меня!

Радость моя —
Двух только дней, —
Радость дана мне судьбою.
Глядя на радость мою,
Я пою:
Радость да будет с тобою!*

Мы возвращаемся к детскому сознанию. Мы видим, как руссоистски святой ребенок пересекает границу бытия. И что же? Нежность и невинность окружены опасностью со всех сторон. Я научилась прочитывать поэзию у Мильтона Кесслера; его

* Пер. С. Маршака цит. по: Блейк У. Стихи. С. 137.

блестящие замечания о «Дитя-радости» я воспроизвожу по сделанным мной в колледже записям:

«Дитя-радость» — непорочная физическая ласка, вызывающая плач. Метафора этого стихотворения — принятие ребенка на руки. Но, беря на руки новорожденного, взрослый неожиданно невольно понимает, как легко он может разорвать его на части. «Дитя-радость» передает ощущение невероятной близости, интимности говорящего. Ведь у ребенка еще нет своего голоса. Идентичность принудительно навязывается ему некоей громадной силой. Определенные формы садистской нежности, своей близостью превосходящие все допустимое сознанием. «Дитя-радость» похоже на «Элегию памяти Джейн» Теодора Ретке, где поэт с медвежьими повадками, с пугающей буйной энергией опасно близко подходит к нежному существу. Элегия начинается словами: «Я помню ее кудряшки, похожие на усики винограда»^{*}.

«Дитя-радость» показывает авторитарность «интереса», «заботы» и «понимания» в духе Руссо, представляющих собой в наши дни самодостаточные либеральные ценности. В жутком стихотворном диалоге я слышу гомозротические глубины Джорджа Герберта. В его глухом заточении я чувствую клаустрофобию спенсеровского укрытия в лоне. «Дитя-радость» прямо восходит к циклу изнасилования «Королевы фей». Соблазнительная уязвимость бегущей Флоримель, притягивающая всевозможную грязь чистота. «Дитя-радость» — вакуум Руссо за миг до вторжения в него природы де Сада.

У дитя нет ни имени, ни личины. Его индивидуальность едва намечена. Понятие «дитя-радость» позже будет обозначать у Блейка «состояние», условие бытия. Чувствуете? — сырое, чувствительное, незащитное и бездеятельное. Руссоистское детство не назовешь благословением свыше. Чувственный опыт — прямая дорога к садомазохизму. «Дитя-радость» воссоздает бессловесное мускульное состояние человеческой телесности, превращающуюся в секс готовность, вернее, притягательную силу самого секса. Джордж Элиот пишет: «Если бы мы могли проникать в глубины обычной жизни и постигать то, что там происходит, это было бы так, словно мы обрели способность слышать, как растет трава и как бьется сердце белочки, — мы погибли бы от

* Начальная строка элегии дана в переводе А. Сергеева.

того невероятного шума, который таится по ту сторону тишины»². «Дитя-радость» устраняет преграды, разделяющие личности и человеческие существа. Элиот грезит о совершенной открытости восприятию и о чувственном потоке, устремившемся в слишком маленькое для него вместилище. Альтруистская нежность стихотворения пробуждает описанное Кесслером ощущение превосходящей силы, которую мы бессознательно сдерживаем. Обостряясь, чувства воспаляются — и наступает черед садизма. Руссоистские отзывчивость и забота автоматически оборачиваются своей противоположностью.

«Дитя-радости» присуща нравственная пустота спенсеровского женского начала, очищенного пространства природы. Оно подобно спокойной сердцевине жеоды*, окруженной кристаллическими зубцами. В «Дитя-радости» чувствуется присутствие пожирателя, блейковского тигра — это читатель. Перед нами — одно из самых жутких стихотворений в истории литературы. Такое легкое и прозрачное на первый взгляд, оно скрывает в себе нечто зловещее и маниакальное. «Дитя-радость» сильно ритуализировано. Кесслер называет его «лаской». Гипнотические повторы стихотворения — успокаивающие жесты, напоминающие о прикосновениях к лампе, которыми вызывают джинна. Стихотворение-заклинание материализует темную силу, таящуюся в читателе. «Дитя-радость» — демонизирующее стихотворение: оно демонизирует читателя, втягивая его в хищный цикл природного процесса. Превращая читателя в садиста, оно подрывает его самодовольную уверенность в своей нравственности и человеколюбии. Блейк презирал «милосердие, сострадание, мир». «Дитя-радость» — пародийная критика руссоизма. Как и стихи о трубочистах, оно обвиняет тягостную опеку самозванных стражей общества. Каждый любовный порыв становится утверждением власти. Нет ни бескорыстия, ни самопожертвования, одно лишь совершенствующееся господство.

Психосексуальная композиция «Дитя-радости» — *нависание*. Такая позиция характеризует отношение говорящего к ребенку, читателя к стихотворению. Злая нарастающая угроза такой близости запечатлена на акварели Блейка «Бог, создающий Адама» (рис. 31). Крылатый Уризен, блейковский тиран Иегова, всей своей давящей массой нависает над похожим на труп Адамом,

* Жеода — минеральное образование, представляющее из себя пустоту в породе, окруженную минеральными выростами. — Ред.

распластанным и словно бы распятым. Бог — вампир, отнимающий прометеев огонь у человека. По-видимому, нам показывают противоестественный половой акт, гомосексуальный и садомазохистский. Критики брезгливо отворачиваются от этих извращений Блейка. Нависание всегда эмоционально и сексуально проблематично. Оно повсеместно встречается в творчестве позднеромантического вуайериста Уолта Уитмена, воображающего, как он бродит по ночам, «мягко и бесшумно ступая и останавливаясь»; он прислушивается к тихому дыханию детей; он «успокаивающе» водит руками над страдающими и тревожащимися; его «закрытые глаза» — всегда «над закрытыми глазами спящих»^{*}. Еще в одном месте он поднимает полог детской кровати и «долго» на младенца смотрит и «тихо-тихо»^{**} отгоняет мух («Спящие»; «Песня о себе», 8). Когда Вордсворт смотрит с Вестминстерского моста, спящие горожане только подразумеваются. Но спящие Уитмена — теплые, чувственные тела. Всеобъемлющая руссоистская любовь Уитмена — романтический вампиризм, тирания скопофила. Взгляд поэта всемогущ, а его лишены мышления и идентичности объекты пассивны и беззащитны. Близость Уитмена к спящим приписана их бессознательности. Он превращает их в женственные объекты своего божественного наслаждения. Романтическая любовь, как и всякая любовь, — секс и власть. В моменты близости мы проникаем в животную ауру друг друга. Здесь присутствует магия — и белая, и черная.

Уитмен насилует спящих, вторгаясь в их психическое пространство. Детские воспоминания Вордсворта тоже повествуют о «безжалостном насилии» зарослей орешника, о «девственной сцене» прощания со спенсеровским «уродующим лоном» («Сбор орехов»). Подсознательно преступление всегда эротично. Проникновение в теменос — в священное пространство сознания, тела, спальни или природы — всегда подразумевает господство и осквернение. «Дитя-радость» Блейка пробуждает порыв к преступлению и прегрешению. Читая его, мы нависаем над границей запретного места опыта. Захватывает дыхание. Эротизированный поэтически подразумеваемыми прикосновениями эстетический контраст между взрослой мощью и детской хрупкостью вызывает чувство тревоги. Дитя пребывает

* Пер. О. Чухонцева цит. по: Уитмен У. Спящие // Уитмен У. Листья травы. М., 1982. С. 362, 366.

** Пер. К. Чуковского цит. по: Уитмен У. Песня о себе // Лонгфелло Г. У. Стихотворения; Уитмен У. Стихотворения и поэмы. М., 1986. С. 329.

в состоянии блаженной пассивности, свойственном Беуле Блейка, в состоянии немого поиска полиморфной извращенности. Дитя слепо. Но мы видим, и взгляд наш агрессивен. И вслед за взглядом устремляется несокрушимая воля.

Такая же диалектика слепого свидетеля и агрессивного глаза появляется в «Королеве фей», когда разбушевавшиеся каннибалы подвешивают спящую Серену, чтобы изучить ее «божественную плоть», которой поэт придает шелковый лоск (VI, viii, 36—43). Может, этот эпизод был источником стихотворения Блейка? Насилие в «Дитя-радости» — обнажение чего-то личного, незащитного, трепетного и неоформившегося. Дитя двух дней от роду слабо дифференцировано по половому признаку. Оно все еще во власти утробы. «Дитя-радость» приводит нас к самым основам биологического. Предсознательная простота блейковского дитя — почти клеточная простота. На деле, само стихотворение есть *клетка*, одна простая клетка протоплазматической жизни. «Дитя-радость» срывает покров с физиологического таинства. Мы проникаем в сферу женского, как делает это Мелвилл в «Аде для девиц» или Леонардо в своем рисунке зародыша. Доказательство — иллюстрация Блейка к этому стихотворению: дитя лежит на коленях нависающей над ним матери и их обоих поглощает утроба гигантского цветка, напоминающего языки пламени, — хищная природа Блейка (рис. 32). Итак, беспомощность ребенка — вариант порабощения маленького трубочиста. Похожее на чрево «Дитя-радость» — хирургическое вскрытие женского тела, органической природной машины. «Дитя-радость» — тайное сексуальное преступление поэта-насильника. Оно прямо указывает на откровенно садистское стихотворение Блейка «Странствие», где «дитя» человеческое возложено на руки старухи-природы, хирурга и палача. «Странствие» буквально воспроизводит авторитарные манипуляции «Дитя-радости». Блейк исправляет Руссо: рождаясь, человек обретает свои цепи — рожденное матерью тело, делающее нас зависимыми от его животных потребностей, секса и боли.

В «Песнях Познания»* (1794) «дитя-радость» достигает сексуальной зрелости. Ответ Блейка на «Дитя-радость» — не «Дитя-горе», а «Больная роза». В ней спенсеровское принятие новорожденного в лоно переходит от Руссо к де Саду:

* Другой вариант русского поэтического перевода — «Песни Опыта». — Ред.

О роза, ты больна!
 Во мраке ночи бурной
 Разведал червь тайник
 Любви твоей пурпурной.

И он туда проник,
 Незримый, ненасытный,
 И жизнь твою сгубил
 Своей любовью скрытной*.

«Больная роза» — разрушенный войной полов Приют Блаженства Спенсера. Общепринятая литературная условность женского бегства и мужского преследования, сатирически представленная Спенсером в образе вечно убегающей Флоримель, обнаруживает внутреннюю враждебность. Кокетливое женское искусство скрывать свою суть приводит к тому, что мужское проникновение неизбежно оборачивается насилием. Фаллос принимает образ червя-захватчика, смертоносного начала. По мнению Блейка, уход или сокрытие всегда негативны. Здесь они провоцируют садистское нападение, отчасти являющееся галлюцинаторным видением розы-отшельницы. Роза — нарциссически свернувшаяся в спираль душа. Королева цветов традиционно символизирует женские гениталии: от средневековой Мистической Розы Девы Марии до классики рока «Sally, Go Round the Roses»¹. Блейк считает солипсизм опасностью женской сексуальности. В замкнутости розы на себе самой смешаны страх, стыд и гордость. Ее многослойные лепестки — форма саморазмножения. Критикам прекрасно известно, что «тайник любви твоей пурпурной» — намек на удовольствие от мастурбации. Ведь самодостаточность розы Блейка — извращенная и бесплодная. Роза — сексуальный раскольник, производящий разделение там, где должны быть целостность и единство природы. Таким образом, перед нами — ранняя версия солипсистов-гермафродитов из пророческих книг Блейка.

Мастурбирующая роза Блейка — часть традиции, восходящей к древнеегипетскому взгляду на аутоэротизм как на космогонический принцип. Блейк считает сексуальный интимный

* Пер. В. Потаповой цит. по: Блейк У. Стихи. С. 167.

** Песня 1963 года с мистическим подтекстом женского ансамбля из Бронкса «The Jaynetts».

мир тюремной камерой. Роза больна, потому что полагает, будто сексуальное соединение осушит и уничтожит ее идентичность. Амбивалентное отношение самого Блейка к сексу порождает загадочную двойственность стихотворения. Мифология и культура предлагают множество описаний мужского страха перед женской самодостаточностью. Именно мужскую, а не женскую идентичность уничтожает ночная буря природы. Остроумной параллелью к стихотворению Блейка о розе может служить картина Энгра «Турецкая баня», демонстрирующая очарование женской независимости (рис. 33). Странная округлая форма картины напоминает об окне-розетке или о *Madonna tondo*, превратившихся в языческий глазок, позволяющий незаметно понаблюдать за пышными обнаженными телами дюжины женщин, соединившихся в любовных объятиях и похожих на лесбийские лепестки цветов. Змеинные волосы Медузы, источающие азиатскую похотливость. Пытаясь освободить секс от общества, Блейк все дальше заходит в тупик женской сексуальности. Одной лишь куртуазности не под силу сделать женщину «скрытой». Природа создала женское тело пещерой невидимого, обожествленной садомазохистской мистериальной религией.

Двусмысленная «Больная роза» уточняет сексуальные представления Блейка раньше, чем «Книга Тэль» (1789). Облако говорит девственнице Тэль, что она — «пища для червей»: «Все то, что дышит в этом мире, живет не для себя»*. Природа как гармоничное взаимодействие: такое буддистское восприятие мира неприемлемо для Блейка, слишком нетерпимого к власти женственной природы. В «Больной розе» черви Тэль — фаллические посланцы небес, имитирующие цикл роста. Блейк полагает, что одинокая и эгоистичная жизнь болезненна в силу отказа от борьбы противоположностей, продуцирующей энергию. «Книга Тэль» заканчивается истеричным отступлением, поскольку героиня вдруг вскакивает и с криком устремляется в родные долины. Блейк соединяет девственную затворницу из «Комоса» Мильтона с бегущей Флоримель и Бельфеб Спенсера, исчезающей прямо посреди фразы. Блейк считает девственность извращенным фетишем. Ему хочется верить, что отказ Тэль от сексуальности — детское уклонение от менструации и плодovitости. Таким образом, целомудрие Блейка диаметрально противоположно позиции Спенсера и Шекспира, называвших

* Пер. С. Маршака цит. по: Блейк У. Стихи. С. 345.

целомудрием духовную целостность и силу. Как де Сад, Блейк полагает целомудрие неестественным, убивающим энергию. Но побуждая Тэль, больную розу, исцелиться, отдавшись во власть общины, Блейк ближе к Шекспиру — автору комедий со свадьбой в финале, чем к своим современникам — поэтам-романтикам, считающим одиночество совершенным условием воображения. Подчиняя секс обществу, Шекспир совершенно в духе эпохи Возрождения бежит от проблемы, мучившей Блейка. Пытаясь уничтожить общество, но очистить секс, Блейк все время оказывается на скалах Леонардо. Каждый дюйм, который ему удалось отстоять для секса, теряется на огромных просторах матери-природы.

Как и «Путешествие продолжалось» Эмили Дикинсон, «Лондон» Блейка — одно из редких лирических стихотворений, приобретающих эпический размах. Иудейский пророк бродит по современному Вавилону и осуждает его голосом Руссо. В «Лондоне» общественные институты, символизируемые церковью и дворцом, угнетают индивидов. Безликие стены церкви и дворца глухи к плачу трубача и вздохам солдата. Блейк видит в зданиях абстрактное, механическое, безжизненное лицо общества. «Лондон» предлагает радикально новый взгляд на великие творения городской архитектуры как на безликие злоеющие монолиты. Видение мертвого ночного мира современного города, превратившегося сегодня в однообразные клетки из стекла и бетона, предвосхищает Бодлера и Кафку. Безразличие общества к страдающей бедноте окрашивает город в черный цвет. Церковь Блейка — гроб повапленный, отмеченный несмываемыми пятнами пороков. С неба проклятием низвергается красный дождь — принесенный легким бризом с далекого поля брани последний вздох умирающего солдата, превращенный в морось туманного Лондона. Безымянные жертвы оставили на стенах королевского дворца красные отметины, написанные их кровью и проливающейся на Англию кровью жертв фараона и революционного террора во Франции. Город плачет, но не верит своим слезам. Церковь и дворец — замершее, каменное лицо. Пророческие книги Блейка назовут эти бесчувственные каменные стены «пределом сокращения». Если фасад, т. е. лицо, дворца омыто кровью жертвенных агнцев, тогда стихотворение — плат Вероники, запечатлевший лик страдания. Струящаяся кровь — кровь Христова, ведь индустриальное общество — не христианское. Джордж Герберт говорит смерти:

«Спаситель кровью окропил / Твои черты»*. Отказавшийся от христианского сострадания современный Лондон духовно мертв.

Лики города Блейка, замурованные в холодных стенах, явно лишены пола. Бесполые личины предвосхищают безжалостные циферблаты Эмили Дикинсон, показывающие время, навязанное церковью, государством, отцом и смертью. Стены церкви и дворца Блейка — окаменелости, заковавшие сами себя в броню. «Божественную человеческую форму» сокрушает возведение личин в ранг институтов, превращающее их в грубые бесчувственные колоссы. Городские здания — сфабрикованные объекты, романтический модус андрогина. «Лондон» логично завершается образом сифилитичной уличной девки, носительницы замещенной сексуальности респектабельного общества. Она больна, поскольку ее секс одновременно и тайна, и источник дохода. Проститутка Блейка — природа, изгнанная из города и потому возвращающаяся в него за добычей тайком, под покровом ночи.

Одно из замечаний Блейка о проститутках: «В жене я хотел бы видеть то, / Что всегда нахожу в шлюхах, / Признаки радости при виде желания». Каменные плиты, окаменевшие лица. Блейк считает, что религиозное вытеснение секса ведет к мучению и лицемерию. Низкопробные шлюхи — тогда и теперь — подбирают мужчин, бегущих от «благопристойного» брака в духе среднего класса. Мужчины ночью страстно ухаживают за той, с которой даже не поздороваются днем. По мнению Блейка, шлюха — такая же жертва, как эксплуатируемые дети и солдаты. Она — третий символ угнетенного человека в «Лондоне». Но, с другой стороны, это и третий институт, упомянутый в стихотворении. Изгнанница и скиталица, она выйдет из своего укрытия в XIX веке, в эру куртизанок. Первым из художников Блейк увидел в проститутке родственную душу. В Париже на протяжении почти столетия художники и проститутки будут жить в тесном творческом союзе. В романе Золя «Нана» (1880) куртизанка восседает на самой вершине общественной иерархии. Церковь, дворец, проститутка: предложенная последовательность напоминает о естественно презираемой Блейком ритуальной проституции в храмах азиатской Великой матери. Не потому ли «юна» описанная им шлюха, что она — вампир,

* Пер. Д. Щедровицкого цит. по: Герберт Дж. Смерть // Английская лирика первой половины XVIII века. М., 1989. С. 186.

напившийся мужской крови, упомянутой в предыдущей строфе? «Полуночные улицы» «Лондона» — лабиринты недр матери-земли, от которых пытается сбежать воображение-Икар. Стихотворение соединяет древний архетип с современной панорамой враждебной архитектуры. Эта комбинация повторяется в грезах Кафки, объединяющего бюрократический лабиринт деспотичного отца и утробное пространство бросившей ребенка матери. «Катафалк новобрачных» Блейка, ставший для Эмили Дикинсон поводом написать одно из своих величайших стихотворений, — движущаяся часть наших влекомых к смерти тел. Последнее слово в стихотворении Блейка, как всегда и везде, достается матери-земле — утробе и могиле.

В стихотворении «Странствие» Блейк выносит эпический конфликт «Лондона» на открытые просторы бушующей природы. Институты, некогда вызывавшие руссоистскую озабоченность, стали безразличны и исчезли без следа. «Странствие» — признание Блейка в том, что проблема природы, которую он пытался приручить, превратив в роман со взаимно приятным сексом, неразрешима. Я считаю, что садомазохизм этого стихотворения вызван прочтением «Королевы фей»: декадентские жестокости этой поэмы Блейк понял лучше любого современного критика. «Странствие» — поэтически изложенный де Сад. Нарочитая ясность языка свойственна современности, т. е. времени позднего романтизма. Путь Блейка вел его прочь от Руссо. Он возражает сам себе, как позже Кольридж станет возражать Вордсворту, исправляя его. Х. Блум говорит о «Странствии»: «На деле, все мужчины в этом стихотворении — один человек, единое человечество, единство всех мужчин и женщин. Все женщины этого стихотворения — природа, преграды для человека»³. «Странствие» — садистская критика любви и секса. Я настаиваю на том, что нам следует признать самостоятельную драматическую авторитетность гендера в сексуальных личинах Блейка.

«Странствие» — цикл сексуального каннибализма, разыгранный героем и героиней, наступающими и отступающими в беспрестанном ритме победы и поражения. Новорожденного сына отдают «Старухе Дряхлой», та распинает его на скале, надевает на его чело венок из железных прутьев, пронзает его ладони и ноги, а «сердце, грудь ему разъяв, / Кидает в прорубь и в огонь». Пальцами она перебирает его нервы. Она питается его воплями и плачами, и «растет он в муках, а она / Лишь молодеет оттого».

Но вот они меняются местами: «И, пути сбросив, он ее / Берет — всю в путах и слезах». Стихотворение движется в пульсирующем ритме бьющегося сердца. Колебания Блейка между силой и слабостью — это вихри, движущиеся в разных направлениях, вдохновившие Йейтса на создание теории исторических круговращений. Каждое садистское действие героини Блейка предвещает ее будущие муки и представляет собой пробуждающий их оккультный ритуал. Все стихотворение — ритуал. Систематический перечень жестокостей скрупулезностью напоминает перечисления из «120 дней Содомы» де Сада. Вместе с де Садом Блейк предвещает появление антропологического синкретизма Фрэзера. «Странствие» восстанавливает кровавые обряды Великой матери. Природа, а не общество — главный театр военных действий для человечества. «Странствие» вдохнуло жизнь в один из выдающихся примеров рок-лирики, в песню «Роллинг Стоунз» «Jumpin' Jack Flesh»^{*}, явно испытавшую его влияние.

Новорожденный сын в стихотворении Блейка обречен на распятие. Неведение развращается познанием, мадонна превращается в ведьму. Бунтарь Орк в старости всегда становится деспотом Уризенном. Серьезным уроком для Блейка стала нравственная несостоятельность Великой французской революции, впавшей в садизм и изменившей своему вдохновителю Руссо. Попытки младенца оживляют в памяти легенды о Прометее, Иисусе и Локи. Блейк отважно наслаивает друг на друга классическую, христианскую и скандинавскую мифологии, не признавая за христианством ни малейшего преимущества. Мазохистски страдающие герои, встречавшиеся нам в произведениях Руссо, Гете и Клейста, привычны для романтического искусства. Здесь младенца отдают на воспитание беспощадному наставнику, как в свое время Ахилла отдали кентавру. Ведьма из «Странствия» — первый пример в литературе XIX века дурно влияющей воспитательницы. Воспитание, или *Bildung*, ребенка — грубое и исключительно физическое. Обосновывая интеллект телесностью, Блейк опережает Фрейда. В раннем стихотворении «К Тирзе» ведьма и мать — одно существо: «Мать Смертной Удачи Моей! / Дарительница Всех Скорбей! / Замазала твоя слеза / Мне Ноздри, Уши и Глаза»^{**}. Сплетя ткани нашего тела, природа с самого рождения пеленает нас в свой саван.

* Песня 1968 года Мика Джаггера и Кейта Ричардса, выходившая на сингле и отметившая обращение «Rolling Stones» от психоделических экспериментов к року и блюзам.

** Пер. В. Топорова цит. по: Блейк У. Стихи. С. 201.

Пригвождая младенца всеми его пятью чувствами, старуха «сбирает крик в золотой сосуд». «Золотой сосуд» — путающе архетипичен. Символ девственности, вагины, евхаристии. «Ковш золотой» в «Книге Тэль» — эгоистичное самосохранение героини. Еще одно нравственное окаменение, подобное стенам «Лондона». Золотые сосуды скупости старухи — ее безрассудное самовосхваление и самообожествление, сексуальный солипсизм больной розы. Отравленный сосуд: блудница вавилонская держит в руке наполненную мерзостями и нечистотою блудодейства чашу; жена Локи собирает в чашу яд змеи, подвешенной над его скованным телом. Старуха Блейка — вампир, она ловит чашей струйки детской крови и пьет ее. Мы видели, как Блейк в стихотворении «Лондон» магически преобразует звук во взгляд, вздохи и слезы — в капли крови. Златые сосуды «Странствия» — его строфы, переполненные страданиями человечества.

В начале «Странствия» господство женского начала над мужским настолько безраздельно, что кажется непреодолимым. Ребенок — инертная материя, а женщина-перводвигатель манипулирует им. Садистские прикосновения позволяют ей познать его. В нормальных обстоятельствах именно женское тело сравнивают со струнным инструментом, на котором играют мужчины. Но здесь, извлекая из арфы мрачную музыку, услаждающую ее слух, виртуозно играет мать-природа. И именно благодаря мучениям, мужчина обретает идентичность, уже утраченную новорожденным из «Дитя-радости». Биологический авторитаризм природы усиливает его гендер. Сексуальные перипетии продолжают развитие «Странствия». Первая из них — пьета: старая ведьма становится девой и склоняется над «кровоточащей юностью». Оплакивающая своего сына-любownika Великая мать в свою очередь брошена наземь и связана. И вот теперь женщина — уязвимая мазохистка, а мужчина торжествует над ней. Садистский теннисный корт: переход подачи. Гендер в «Странствии» то обозначается, то сглаживается. Закон природы — закон господства и подчинения — создает структуру навязчивого возвращения в этом стихотворении. Подобный же образец встречался нам в «Пентесилее» Клейста. «Странствие» демонстрирует хореографию ритуала. Пародия на танцзал и даму, пытающуюся вести в танце. Конец стихотворения отсылает нас обратно, к началу — этот прием Джойс применит в «Поминках по Финнегану» (1939). «Странствие» — уроборос, подражающий кругообразности природного процесса. Каждый пол пожирает противоположный пол.

Секс в «Странствии» Блейка представлен варварской ритуальной драмой, а действующие лица периодически обмениваются масками. Стихотворение наполняют энергией внезапные возвращения вытесненного. Далее в стихотворении вновь происходит провокационное бегство женщины. Сошедшая прямо со страниц «Королевы фей» лань мчится сквозь посаженный ею самой лес. Большая роза, скрывшаяся за грозной колючей лобковой растительностью. Искусная в «любви и ненависти» кокетка, она пришла из куртуазной поэзии. В сексуальную войну мы попадаем от рождения, но умение вести ее приобретаем в процессе воспитания. Непроходимые заросли — театральные личины любви в стиле Петрарки, интеллектуализирующем желание. С точки зрения Блейка, сложные личины — бесплодные самоиллюзии.

Садомазохистское сковывание в первой сцене «Странствия» сопровождается лязгом промышленного агрегата. При разрешении своих страшных задач ведьма проявляет деловитость бизнесмена и рвение менеджера. Скала — дыба или наковальня: образ из других стихотворений Блейка. Мы все распростерты на наковальне под ударами молота матери-природы. Природа — фабрика, сатанинская мельница, превращающая людей в роботов. Младенцу вырезают сердце, его коронуют железным терновым венком, и он напоминает не только Христа, но и робота Талуса из поэмы Спенсера, «железного человека». Иллюстрируя «Королеву фей», Блейк изображает Талуса в ореоле металлических шипов. Навязанная пассивность сокрушает его мужественность, лишённую сердца и мозга, — и младенец оказывается бесполым продуктом производства.

Страшное начало «Странствия» — пронзительное закливание женского триумфа воли. Я не нашла в самом стихотворении ни малейшего намека на то, что завершение сексуального цикла или выход за его пределы возможен. Критика наделяет «Странствие» отсутствующим в нем философским смыслом и приписывает ему нравственное и дидактическое содержание, несвойственное романтизму. Стихотворение обладает сокрушительной силой жестокой психодрамы. Здесь использована техника сюрреалистического сексуального кино. «Странствие» — ритуал устранения, экстериоризации конфликта. Блейк, словно вечный двигатель, запускает грубый сексуальный цикл, а затем позволяет ему вырваться на волю и уничтожить самое себя. Стихотворение — магия круга. Но экстериоризация не сработала, и Блейк вынужден снова и снова возвращаться к одной

и той же теме. Его стихи становятся все длиннее и длиннее, словно бы в надежде на то, что эпический размах позволит в конце концов охватить предмет. Его необъятная тема — универсальная женская власть. Садомазохистские системы де Сада и Блейка опровергают материнский натурализм Руссо. Злая энергия дурных женщин Блейка равносильна пугающему спокойствию погруженных в мрачное раздумье Матерей Гете. В литературе и искусстве романтизма XIX века господствовала роковая женщина. Блейк предчувствует пришествие этого образа и пытается остановить его. По иронии судьбы в схватке с матерью-природой он не только не уничтожил ее призрак, но обессмертил его и сделал его еще значительней. Все наши нападки на природу только прочнее соединяют нас с ней. Демонизированная поэзия Блейка собирает над сексом грозные тучи, и небо уже никогда не прояснится.

«Хрустальная шкатулка»*, как и «Странствие», не публиковалась вплоть до 1863 года. Поэтому она не могла повлиять на «*La Belle Dame Sans Merci*» Китса, хотя и напоминает ее своей драматической формой настолько сильно, что можно заключить: эти два стихотворения обнаруживают единую структуру романтического сексуального воображения. «Хрустальная шкатулка» написана от лица мужчины, попавшего в ловушку к женщине. Юная дева выслеживает его, наслаждающегося свободой. Она прячет его в свою «шкатулку» и запирает ее золотым ключом. В шкатулке из золота, жемчуга и хрусталя под «чудесной маленькой луной» расположился иной мир. Золотой кубок, золотая чаша, золотая шкатулка. Тюрьма — вагина. Ключ — пенис самого мужчины, который женщина присваивает и становится совершенным гермафродитом. Сексуальные ключи встречаются и в «Комосе» Мильтона, и в «Фаусте» Гете. Золотой ключ Блейка — золотая ветвь, символизирующая право войти в хтонический подземный мир в поэме Вергилия. К тому же золото — нарциссизм самого мужчины. В другом стихотворении Блейк сравнивает фаллос с «напыщенным великим жрецом», вторгающимся в святая святых — тайную обитель влагиалища («Иерусалим» 69:44).

В начале «Хрустальной шкатулки» мы попадаем в беззаботное детство мужчины: мальчик живет телесной жизнью, не ведая

* В переводе С. Маршака, по которому ниже даются цитаты, это стихотворение имеет название «Хрустальный чертог».

внутреннего разлада и страха. Но сексуальная инициация положила конец его доверчивому взгляду на природу. *Rite de passage** приводит его к роскошному, но и униженному состоянию содержимого шкатулки. Поймавшая его, словно птичку или бабочку, дева — коллекционер-любитель, владелица музея сексуальных экземпляров. Нечто вроде свинарника Цирцеи или мужской прислуги в доме Омфалы. Эта дева совершенно по-декадентски ведет учет. Она сродни высокомерным коллекционерам позднего романтизма: де Саду, Э. По и Гюисмансу. Хрустальная шкатулка — рака, содержащая облатки или святые мощи. Она похожа на «добротню сделанную урну» Донна, на стихотворение и в то же время на погребальную вазу с перемешанным прахом канонизированных любовников. Но у Блейка останки много горше. Мужчиной жертвуют, агнца влекут на бойню. Вагина — сексуальный жертвенник. Хрустальная шкатулка разрушает, миниатюризируя (снимая эрекцию). Она вмещает в себя иной мир и иную деву: «Вся прозрачная в лучах. / Их было три — одна в другой. / О сладкий, непонятный страх!» Микрокосм в поэзии Блейка опасен своим отделением от реальности и солипсизмом. Хрустальная шкатулка похожа на «стеклянный мир» Спенсера: одновременно зеркало и хрустальный шар. Округлившаяся в шар слеза из «Прощальной речи о слезах» Донна отражает и любимого, и «глобус» мира. В стихотворении Блейка мужчина вступает в зазеркалье сексуального антивещества. Его сладкий страх — мазохистское наслаждение властью женщины. Охотно продлевая время сексуального подчинения, мужчина создает свой собственный ад.

Хрустальная шкатулка требует от мужчины сладострастной добровольной капитуляции. Его самоутверждение разрушает иллюзию. Шкатулка распадается, и снова «ребенок плачет предо мной». И женщина «в слезах склоняется над ним». Шкатулка — дремотный Приют Блаженства Спенсера, на наших глазах внезапно уничтоженный горячим поклонником. Подобно эротическим идиллиям Китса «Ламия» и «La Belle Dame Sans Merci», стихотворение Блейка заканчивается холодным, досадным пробуждением. Стремление к недозволенному приводит к насильственному возвращению в одиночество внешнего мира. Первоначальная модель подобного поведения — изгнание Адама и Евы из Эдема. Так же строится и финал «Моби Дика»: попытка Ахава, загарпунив белого кита, пронзить сердце природы

* Обряд перехода (фр.). — Ред.

заканчивается катастрофой и безбрежной пустыней тишины. Стихотворение «Хрустальная шкатулка» о том, что понять природу невозможно. Каждая мать извергает из себя своего сына. Чем настойчивее он ищет ее в сексе, тем дальше она уходит от него. Демонически делящуюся натрое хозяйку шкатулки Х. Блум помещает в «комнату кривых зеркал»⁴. Мне вспоминается кульминация «Леди из Шанхая» (1948) Орсона Уэллса: словно сирена лабиринта, Рита Хейуорт предстает в сбивающей с толку множественности, пока ее разъяренный преследователь не разбивает, как хрустальную шкатулку, зеркала в коридоре. Три девы в одной — зловещая ночная троица Гекаты. По мнению Блейка, любое увеличение в числе болезненно. Парадигма — единство. «Тройная улыбка» девы, как многочисленные руки Кали, — свидетельство природных метаморфоз. Но это и множество сексуальных личин, по мнению Блейка всегда притворных и лживых. Гибридные формы у Блейка — злой оптический обман, показывающий всю тщету самосозерцания. Дева из «Хрустальной шкатулки», как больная роза, переполнена сама собой. В отличие от Шекспира с его трансвестивными комедиями, Блейк не приемлет психического разнообразия, считая его симптомом болезни. Бог может сказать: «Плодитесь и размножайтесь», но Блейк говорит: «Размножайтесь, но не плодитесь».

Рассказчик «Хрустальной шкатулки» считает, что достиг половой зрелости. Но как только он пытается реализовать свои права взрослого человека, его изгоняют обратно в младенчество. И перед нами снова беспомощное дитя из начала «Странствия». Плачущая женщина — мать его рождения и скорбей. Последняя сцена «Хрустальной шкатулки» словно списана с «Грозы» (1505) Джорджоне: под грозовыми тучами нагая женщина кормит грудью младенца. Блейковский цикл заново разыгран в романе Д. Г. Лоуренса «Влюбленные женщины». Принудив Гудрун вступить с ним в связь, Гаральд, как ни странно, превращается в «дитя... у материнской груди»⁵. Возвращенный в тот же ландшафт, на фоне которого мы его видели в начале стихотворения, мужчина из «Хрустальной шкатулки» подвергается прискорбному повторному поглощению биологией, принявшей образ бледной и полуживой от родовых мук женщины. Сексуальное удовольствие, сексуальное мучение: для матери-природы все едино.

Хрустальная шкатулка — разрушенный до основания храм секса; рассеявшиеся в пустыне верующие изгнаны из него. С точки зрения архитектуры блейковская шкатулка беспримерна.

На первобытных рисунках женские гениталии изображены откровенно и без прикрас. Религия плодородия воссоздает лобковые треугольники и полулунные борозды. Литература и искусство следуют средневековой традиции грота Венеры из сказаний о Тангейзере: *mons veneris** похож на круглые земляные холмы. Изображение мужских гениталий на Западе тяготеет скорее к искусственным, а не естественным образам: мечи, копья, пушки, гермы и даже (у Мелвилла) дымоходы. Будь то амазонка или Гедда Габлер — любая женщина, отнимающая оружие у мужчины, приобретает черты гермафродита. Западная маскулинность ни во что не ставит женскую природу.

Фаллический тотем создан почти без труда и достаточно сильно впечатляет. Но как создать столь же достойную женскую сексуальную символику? Например, хотя Мелвилл и сочувствует женской участи, его «Ад для девиц» представляет собой тошнотворный круиз по физиологическим водопадам. Когда необходимо представить женщину причастной цивилизации, а не природе, ее символами становятся вторичные, а не первичные половые признаки. Как я уже отмечала, рассматривая египетское искусство, превращение женской груди из отвисшего вымени в изящный элемент женской красоты означает обретение женственности, становится знаком наступающей культуры. На исходе доисторической эпохи человечества именно грудь делается западным символом женского начала. Отметим, что хрустальная шкатулка Блейка представляет женские гениталии чрезвычайно искусной поделкой. Не так часто встретишь что-либо подобное. По любым эстетическим стандартам женские гениталии некрасивы. Я уже отмечала ранее, что на деле сама идея красоты — лишь спасительный побег от безобразия секса и природы. Женские гениталии представляют собой самый настоящий гротеск. Иначе говоря, это пещера или трещина в земле, вход в хтонические недра утробы. Итальянцы испытывают особую тягу к пещерам и неизменно создают их позади домов и церквей. Пещеры — часть нашего языческого наследия, наследственная память о культе земли. Женские гениталии вызывают внутреннюю дрожь либо отвращения, либо похоти — в зависимости от сексуальной ориентации наблюдателя. «Хрустальная шкатулка» показывает, как похоть становится отвращением. Золотые женские гениталии — произведение искусства, но здесь произведение искусства — зло. Радикальный пере-

* Холм любви (лат.). — Ред.

смотр традиционной иконографии вызван недоверием Блейка к обществу. С его точки зрения, литература и искусство лишь поощряют враждебные уловки любви; условности этикета не пускают на волю свободную энергию секса. Но намерению Блейка препятствует архетип. Зброшенный в сексуальное нутро шкатулки мужчина внезапно видит, откуда он вышел, и этот вид ужасает его. Приличные критики думают, будто теория секса Блейка противопоставляет и согласует цивилизацию и природу, — я решительно не согласна. Поэзия пишется и читается эмоциями, а не разумом. С точки зрения эмоций мир Блейка неуправляем.

Блейка и Лоуренса объединяет репутация сексуальных революционеров. Но и того и другого волнует угроза женского господства; их произведения подтверждают, а не опровергают факт этого господства. Блейк — наш величайший поэт сексуальной тревоги. Блум справедливо замечает, что в «Хрустальной шкатулке» «рассказчик, ищущий совершенно недостижимую завершенность сексуального опыта, обречен на бесконечные поражения»⁶. Пессимистический реализм Блума ближе Блейку, чем грезы Нортропа Фрая о сексуальной гармонии. Последствия сексуальной свободы мое поколение видело не в воображаемом будущем, а в хаотичном настоящем. Именно поэтому я считаю Блейка не пророком сексуального освобождения, а магом, познавшим тайны природы и увидевшим унижительное порабощение нашей жизни телом. «Странствие» и «Хрустальная шкатулка» драматизируют ограничения секса. Не бывает секса без подчинения природе. А природа — женское царство. Блейку выпала страшная судьба: заглянуть в бездну, пугающую большинство мужчин, и увидеть инфантилизм всякого гетеросексуального мужчины. Критика подвергла Блейка цензуре, не заметив его вопиющего садомазохизма. Как и Спенсер, Блейк оставил никем не прочитанное послание.

Психологическая система пророческих поэм Блейка причудлива. Поэтому я прошу снисхождения к тому краткому обзору, который я извлекла из дебрей научных изысканий Блейка, в большинстве своем удручающе противоречивых.

Человеческие существа страдают от разделения в погибшем царстве Познания, отмеченном драматическим взаимодействием двух форм существования — Эманизации и Спектра*.

* Английское слово *spectre* имеет значение «привидение», «видение», «призрак». — Ред.

Эманация — это спроецированная нагрузка, или проекция, неспокойного сознания. Желание, стремящееся к реализации. Эманации бывают того и другого пола, но самые важные среди них — женского пола. В состоянии Невинности женская Эманация полностью заключена в Я. В состоянии Познания Эманация вынуждена переместиться вовне (т. е. проецироваться). Запирающее свою Эманацию Я приобретает черты солипсизма и гермафродита. Когда Эманация достигает внешнего мира, она уже не может двигаться дальше без риска отчуждения от Я. В противном случае произойдет эротическое извращение бегства и утаивания, позволяющих женщине господствовать над мужчиной. Духовное здоровье — правильная позиция Я по отношению к Эманации, любовь в браке. Архивраг счастливого единства Я и Эманации — Спектр; Блейк отождествляет Спектр с рационализмом. Спасаясь бегством от Эманации, легко превратиться в Спектр. Но столь же часто Спектр неотступно преследует Я. В творчестве Блейка Спектр — всегда мужского пола. Следовательно, Спектр — ранний пример двойника в литературе XIX века, подобный непреклонному призраку, преследовавшему Вильяма Вильсона в рассказе Э. По. Под властью Спектра Я становится двуполой Самостью, которую Блейк называет Сатаной или Смертью. В этом состоянии сотворенный мир кажется человеку крайне далеким или материально плотным, иными словами, ограниченным.

Пока комментарий к поэмам Блейка не станет проще и убедительней, они будут обречены оставаться никем не читаемой и известной лишь узкому кругу специалистов по Блейку литературой, страдая от недостатка читателей, ставшего проклятием Спенсера. Например, должно быть вполне очевидным — хотя об этом и не говорилось ни в одном значительном исследовании творчества Блейка, — что Спектры и Эманации Блейка равноценны призракам готических романов, написанных его современниками. Конец XVIII века был завершением одного и началом другого. Распад аполлонического Просвещения произвел психическую фрагментацию, или расщепление. В неподвижной психологии начала XVIII века характер конструировался из строительных блоков постоянных «качеств». Столетием раньше Донн иллюстрировал в первом «Священном сонете» рациональное единство и простоту христианской модели личности, когда душа влечется ввысь или склоняется вниз, в преисподнюю, а поэт смотрит вперед, на появление смерти, и назад, на безнадежность грешной жизни. Направления выверены

строго, как по компасу. Нравственная вселенная геометрически последовательна и доступна для понимания. Блейк же не пользуется осью верх—низ. Действие эмоциональной силы распространяется по спирали, а не по прямой: маньерист представляет в воображении круговращение «Вихря». Спектр уходит от Я по виражу под эксцентричным углом. Текучий мир Блейка полон масштабных разобщений, гигантских увеличений и удушающих сокращений. Ему присущ вязкий релятивизм современной физики.

С точки зрения Блейка, душа расколота, и потому главный вопрос его пророческих поэм: что такое «истинное» Я? Это новая и ранее в истории не ставившаяся проблема, и поскольку в эпоху Возрождения общественный порядок все еще считался нравственной ценностью, эта проблема шире ренессансного вопроса о множественности воплощений. Блейк считает, что части Я ведут непрерывную войну с целью захвата территорий. Характеры Блейка страдают от изобретенного Руссо кризиса идентичности. При посредстве Спектров и Эманаций Блейк аллегорически выразил то же самое, что роман XIX века выразит натуралистически, создавая документированные описания эмоциональных модуляций. Блейк отвергает иудео-христианскую мораль. Тем не менее он стремится объединить сексуальность и добродетельное действие. Но секс, правомерно отданный христианством во власть демонов, как всегда ускользает от нравственного контроля. Парадоксы жуткой готической психодрамы о Спектре и Эмании появляются вследствие неисполнимости задачи Блейка: очистить секс от грязи матери-природы.

Порочное Познание постоянно порождает призрачные Я, омрачающие восприятие. Пародийные беременности часто встречаются в творчестве Блейка. Неспособность к эмании похожа на извращенную затянувшуюся беременность, которая не дает прорваться жизни. Психодрама Блейка принимает форму причудливых и сюрреалистических противоестественных половых актов. В своем сексуальном воображении Блейк равен де Саду. Взгляните, например, как Лос захватывает свою убегающую Эманию Энитармон: «Вечность вздрогнула, когда они увидели: / Человека, зачинающего свое подобие / В своем собственном отделенном образе» («Уризен» 19:14—16). Я не могу принять традиционное аллегорическое истолкование этого места, согласно которому Лос — время, а Энитармон — пространство. На первичном, эмоциональном уровне восприятия поэзии мы видим, что ужаснувшийся мир не может отвести взгляд от

насильственного полового акта. Кровосмесительное самооплодотворение: совокупившаяся парочка — новый Хепри, египетский создатель космоса актом мастурбации. Актеры и зрители — сексуальный осьминог: многоногий, многоглазый.

Соревнование мужского Спектра и женской Эманыции — архаичная ритуальная борьба. Я считаю, что в предательском уходе Я в тошнотворно призрачный мир, управляемый тьмой, имеющей обманчивый мужской облик, присутствуют гомосексуальные обертоны. Отметим, насколько удачно согласуется теория Спектра с «Отелло» Шекспира. Спектр — заговорщик Яго — гомоэротически одержим Отелло, слезами ревности отделяющим себя от своей Эманыции Дездемоны. (Ревность и страх — обычное оружие Спектра.) Сохраняя верность своему Спектру, не отвергая его, Отелло разрушает самого себя. Он приходит к уничтожению Эманыции, а не Спектра. Еще один пример — фильм Джозефа Лоузи «Слуга» (1963 год, сценарий Гарольда Пинтера по роману Робина Моэма). Холостяк из высшего общества подчиняется гомосексуально вкрадчивому мужскому Спектру, своему домоправителю и слуге (Дирк Богард), жестко и целенаправленно изгоняющему из дома невесту хозяина. Невеста, блейковская Эманыция, связывает хозяина с реальностью. Без нее, под властью Спектра, он погружается в бессилие и декаданс, в блейковский солипсизм. В творчестве Блейка Я вынуждено выбирать: жить в радостном гетеросексуальном браке с женской Эманыцией или в порочной гомосексуальной связи с мужским Спектром. С точки зрения Блейка, гомосексуальность — негативный нарциссизм, потому что гомосексуалист избегает продуктивного противопоставления сексуальных противоположностей.

Падший мир Блейка полон иллюзорных личин, похожих на мыльные пузыри мошеннических спекуляций XIX века. Например, Вала — такое же чучело-приманка, как и Лже-Флоримель Спенсера. Перед нами — вампир, поймавший и поглотивший либидозную энергию Альбиона. Я вынуждено прокладывать путь в толпе обманщиков и вымогателей, призывающих вложить духовный капитал в ненадежное предприятие. Сексуальные личины Блейк считает недобросовестной рекламой. В вопросах морали Блейк — спиритуалист, в вопросах секса — материалист. Им не сойтись никогда. Споры со своим Я создают искусство. Поэзия Блейка — пограничный конфликт, сообщения с фронта бесконечной партизанской войны между сексом и благими намерениями.

«Гермафродиты» из пророческих поэм Блейка, может быть, самые подчеркнуто негативные андрогины в истории литературы и искусства. Блейк относится к сексуально двойственным образам неоднозначно, поскольку считает, что человек до грехопадения был андрогином. Кребб Робинсон сообщает о «бес-связной» беседе с Блейком, касающейся жизни до и после грехопадения: поэт говорил о «союзе полов, как в творчестве Овидия, об андрогинном состоянии, и это его положение я не смог принять». С точки зрения Блейка, тот и другой пол, вероятно, были слиты только до грехопадения. Подобно каббалистическому Адаму Кадмону, Альбион заключает оба пола, поскольку предшествует истории. По окончании истории Альбион восстанавливает двойственность своего гендера.

Первозданного гермафродита, однако, Блейк редко упоминает в своей поэзии. Гораздо важнее чудовищные гермафродиты Познания. «Черный и смутный» гермафродит Сатана прячет внутри себя мужчину, словно «в обители отвратительной смерти» («Четыре Зоа» 101, II:33—37). Подобно хрустальной шкатулке, обители и ковчеги — зло, поскольку Блейку неприятно все спрятанное или окруженное особой святостью. Сатана — мутация Великой матери. «Бесформенный и безбрежный» хаос архаической ночи накануне рождения глаза. Блейк отвергает гермафродитов по той же причине, которая заставляет французских и английских декадентов ими восхищаться: эта причина — властная замкнутость на самих себе. С точки зрения Блейка, нравственными изъянами гермафродита оказываются невозможность совокупления и неспособность к эмоциональной открытости: «Благородный ставит соседа выше себя»* («Бракосочетание Рая и Ада»). Гермафродит представляет собой строгую сексуальную закрытость. Сатана — черная дыра сверхплотной материи, свертывание души в спираль. Он духовно блокирован.

Война Блейка у Врат Иерусалимских — огромное единое существо-гермафродит, «полип», колеблющийся, словно землетрясение («Четыре Зоа» 104, II:19—21, 56:14—16). Этот вагнеровский пассаж — великое богоявление дионисийского андрогина. Хтонические судороги рожают «чудовищную» бесформенность — Сатану. Снующие, роящиеся массы — единое корчащееся существо. Бодлер использует подобный же прием в стихотворении «Падаль»: кишашие черви вздымаются и опадают, как

* Пер. А. Сергеева цит. по: Блейк У. Стихи. С. 357.

волна. Сюрреалистические искажения перспективы в творчестве Блейка напоминают гротескную Молву Вергилия, тиранящую горожан. Война гермафродитов и порожденный путем демонического партеногенеза гермафродит Сатана принадлежат к категории андрогинов, называемых мною моральными чудовищами.

Совсем иначе подана история рождения Сатаны в «Мильтоне»: поэт-герой возвращается из Эдема, чтобы стать собственной тенью-гермафродитом. Родовые муки проникновения вызваны усилиями мертвого Мильтона повернуть течение времени вспять и пересмотреть свою жизнь и творчество. Как на маскарад, он облачается в костюм гермафродита, чтобы вернуть свою Эманацию Ололон. Он похож на Одиссея, переодевшегося нищим, для того чтобы освободить свою Эманацию Пенелопу из плена в их собственном доме, захваченном Спектрами. Блейк ставит перед Мильтоном все ту же сексуальную задачу выбора между благословенной невестой и мужским двойником (Сатаной). Чтобы Милтон обрел свою Эманацию, она должна избавиться от собственного стремления превратиться в гермафродита. Она стоит на сексуальном перекрестке, похожем на то греческое перепутье, где Эдип убил Лая. Мильтону предстоит поймать свою Эманацию до того, как она изберет дорогу в Дельфы и станет, как Алиса, всемогущей королевой. Гермафродита Мильтона искушают оргиастические видения, посланные злобными природными богинями Рахаб и Тирзой. Эти гермафродиты, «двуполые; / Женомужчина и мужеженщина», сияют аполлонической красотой на фоне хтонической тьмы, как Люцифер в «Монахе» (19:32—33). Они неоновы яркие, как городские проститутки, гомосексуальные и гетеросексуальные. Милтон оказывается лицом к лицу со своей сексуальной амбивалентностью.

«Иерусалим» — одна из самых отважных атак Блейка на мужское начало; здесь Вала разоблачает Лоса: «Человек — не что иное, как червь, и ты, о, мужчина; ты сам есть / Женщина, мужчина: сеятель семени: сын и муж: и вот. / Человек Божий — тень женщины, испарение летнего жара... О, рожденный женщиной / И женщиной вскормленный, и женщиной воспитанный, и женщиной униженный!» (64:12—17). Гигантский гермафродит внезапно вырастает перед нами, и алый гнев, зеленая ревность, пурпурное разочарование дрожат в сгустившемся воздухе. Как колосс, как гриб ядовитого облака, нависает над Темзой скопище существ. Природа Валы отрицает самостоятельное существование мужского пола. Мужчины — просто

подмножество женщин. Природа умалает мужчину до положения своего незрелого сына-любownika. Поток брани Валы напоминает грозные словесные атаки женщин на прячущихся мужчин в романе Лоуренса «Влюбленные женщины» и в фильмах «Все о Еве» и «Кто боится Вирджинии Вулф?». Таких крикливых грубиянок я отношу к особой категории андрогинов — Венера Барбата («бородатая»).

Одна из задач Лоса в «Иерусалиме» — разрушить ложные формы гермафродита, чтобы высвободить их женскую и мужскую энергии. Он раскалывает их на своей наковальне, утверждая агрессию маскулинной воли. Лос должен остановить переворачивающую все вверх дном оргию дочерей Альбиона, «вольных то разделяться, то соединяться», когда, «нагие и пьяные», они валят безудержно по улицам Лондона (58:1—2). Кажется, что дочери Альбиона клонируют самих себя и занимаются любовью со своими зеркальными отражениями. Лесбийская любовь подразумевается и в физической близости Иерусалима и Валы, вне всякого сомнения изображенной на гравюре, предваряющей вторую главу, которая описывает «неестественную близость и дружбу» (19:40—41, 28:7). Удары молота Лоса — резкие метрические акценты поэзии, воображение, убегающее от органических ритмов природы и побеждающее их. Его удары — обновленная борьба противоположностей, источник блейковской энергии, сдержанной незрелым гермафродитическим слиянием. Злая природа пытается свести все объекты к подобию, возвратить детство истории.

Гермафродиты Блейка комментировались скупой и недостаточно. Истолкования, которыми мы располагаем, — просто теории, а не подтвержденные доказательствами объяснения. В «Словаре Блейка» Дж. Фостер Дамон, вслед за Мильтоном О. Персивалем, проводит различие между гермафродитом и андрогином, кажущееся бессмысленным, по крайней мере мне. Дамон и Персиваль полагают, что в андрогине оба пола равны, а в гермафродите доминирует женский пол⁷. Но эта последняя идея восходит к приукрашенной Овидием сказке о Салмакиде и Гермафродите, относящейся к поздней мифологической традиции. Слова «гермафродит» и «андрогин» в действительности должны быть синонимами. Единственное различие между ними: гермафродит обладает двойным набором гениталий, а андрогин отличается сексуальной двусмысленностью лица, прически, телосложения, одежды, манер или духа. Но даже и такое различие несущественно.

Почему внушают ужас андрогины Блейка? Больше других английских романтиков Блейк привержен патриархальному Ветхому Завету, очищающему Бога от женских черт. Подобно Данте и Спенсеру, Блейк считает метаморфозы гермафродитов злом. Его отвратительные гермафродиты могут утереть нос даже Мильтону и Сведенборгу. На небесах Мильтона ангелы меняют пол и занимаются сексом в совершенной чистоте, а их легкие тела проявляются в любых, «прозрачных, темных» обликах по их желанию («Потерянный рай» I, 423—431; VIII, 615—629). Но Блейк отрицает возможность счастья в сфере девальвации сексуального тела, представляющей его грубо материальным. Гермафродиты Блейка так же занимаются совокуплениями, как духи Мильтона, сливаясь и разделяясь в ритме стаккато. Их солипсизм — возможная сатира на ангелов Мильтона; Блейк считает, что эти пассивные и бесплодные существа сделаны из студня. На небесах Мильтона подобное соединяется с подобным, но Блейк считает такое положение тупиком нарциссизма.

Но больше всего отталкивает Блейка в соитиях ангелов Мильтона размывание их очертаний при встречах и соединениях этих бескостных существ. В этом я усматриваю главную причину его враждебности к гермафродитам. Единственный из великих поэтов, Блейк был еще и художником. Отправная точка его поэзии и рисования — «божественная человеческая форма», а именно мужская форма, отождествляемая Блейком с человеческим воображением, стремящимся освободиться от женской природы. Как и Микеланджело, Блейк наделяет женские образы мужскими мускулами. Поскольку Блейк знал творчество Микеланджело только по гравюрам, его вдохновленным Микеланджело моделям человеческих тел присуща жилистая жесткость в духе Синьорелли. Блейк обвиняет венецианскую и фламандскую живопись в «утрате контуров». Всегда должен присутствовать «твердый и определенный контур»: «Великое, золотое правило искусства, да и жизни, таково: чем смелее, четче и жестче линия контура, тем совершеннее произведение искусства; а чем меньше резкости и остроты, тем очевиднее присутствие неубедительного подражания, плагиата и неумелой работы... Как отличить дуб от бука, лошадь от быка, если не по линии контура? Как отличить одно лицо или его выражение от

* Пер. Арк. Штейнберга цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. М., 1976. С. 38, 237.

другого, если не по линии контура и не по множеству ее изгибов и передвижений?»⁸

«Резкая и жесткая прямая линия» Блейка — четкий аполлонический контур, который я возвожу к высеченным граням египетского искусства. Это блейковский барьер на пути природы; механизм восприятия, позволяющий объектам и личностям обрести свою идентичность. Спенсер тоже отождествляет добродетель с резко очерченной личностью, а праздность и порок с текучим растворением формы. Блейк осуждает «пачкотню и размазню» в искусстве, «прерывистые линии, прерывистые массы и прерывистые цвета». Он называет светотень, восходящую к двусмысленному сфумато Леонардо, «той адской машиной»⁹, выпускающей на волю мрак преисподней.

Андрогины казались Блейку мягкими, пока он не представлял их себе со всей отчетливостью: отсюда непонятная «бессвязность» его беседы с Робинсоном. Но как только Блейк действительно воспроизводит образ андрогина, тот становится воплощенным ужасом. Блейк не принимает откровенного изображения гермафродитов по той же причине, что и художники классической Греции, отказывавшиеся изображать увечья и уродства. С точки зрения Блейка, гермафродит оскорбляет виртуозную видимую целостность человеческой формы. То же негодование заставило Спенсера уничтожить «строфы о Гермафродите». Блейк отказался от нескольких попыток нарисовать гермафродита, к тому же у него есть свои строфы о гермафродите — два фрагмента о Тармаса и его Эманиции, так и не вошедшие в «Четыре Зоа». Итак, у враждебности Блейка по отношению к гермафродиту два источника: этический и эстетический. Мужчине и женщине как энергетическим началам не следует отказываться от своей независимости ради бездеятельной поглощенности самими собой. К тому же визуальную ясность целостной человеческой формы не следует осквернять гротескной гибридизацией.

Теория искусства Блейка распространяется и на его понимание личности. Мы можем отличить одно лицо от другого, утверждает Блейк, только по контурной линии, без которой «все опять погрузится в хаос». В природе бывают отливы, приводящие явления к первозданной неразличимости. Лишь волевое действие личности позволяет ей сохранить свою дискретность. Не будь этого, одна личность беспрепятственно перетекала бы в другую. С равной силой и Блейк, и Спенсер ненавидели бесформенность. Но тревога Блейка похожа на наваждение. Его

настойчивое требование контурной линии напоминает навязчивое стремление доктора Джонсона во время прогулки прикасаться к заборам. Блейк говорит: «У природы нет очертания» («Призрак Авеля»). Блум описывает Рахаб Блейка как «мать неопределенного, царицу бездны лишенных контура объектов, линий без четкого очертания»¹⁰. Глядя на туманное, цветистое полотно, Блейк чувствует, что смотрит в бездну Рахаб.

Блейку кажется, что светотень «перегораживает коричневыми тенями» живописное полотно. Хотя «первоначальная идея» Рубенса «полна огня и движения, он перегрузил ее адским коричневым цветом и закрыл ей все пути к свету». Блейк использует «ясные цвета, не загрязненные маслом». Грязный, адский коричневый цвет — цвет экскрементов. Блейк подтверждает эту ассоциацию, называя в другом месте колорит Рубенса «самым ничтожным»: «Его тени — мерзкого коричневого цвета, похожего на цвет экскрементов»¹¹. Адский коричневый — цвет чрева и кишечника матери-природы, того лабиринта, в котором заблудился аполлонический взгляд. Грязь — первозданная слизь, хтоническое болото порождения. В творчестве Спенсера и Блейка, *Я* следует сконструировать и противопоставить деморализующей расслабленности (слабости линии). Личность — это структура. Без мужской силы *Я* ускользает и растворяется в болотистой женской природе.

Блейк говорит, что слабая линия контура свидетельствует о плагиате. Страх влияния Блума: твердая линия защищает от непобедимого предка. Кто он, этот абсолютный предок? Великий источник мать-природа, делегирующая свою власть нашим собственным матерям. Линия контура в творчестве Блейка выражает настоятельную потребность породить самого себя. Такова территориальная стратегия, при помощи которой мужчина отделяет себя от женского истока. Как Иисус, Блейк бросает вызов своей матери: «Так что же мне в тебе, Жена?» («К Тирзе»). Когда Блейк говорит, что без контурной линии лица неразличимы, он имеет в виду угрозу растворения друг в друге лиц матери и сына, как в сновидении-кульминации фильма Бергмана «Персона».

Презрение Блейка к светотени соотносится с его возмущенным отношением ко всему потаенному и тайному. Он дерзко призывает перестать стыдиться гениталий; он хочет, чтобы они во всей своей роскошной наготе открылись свету *радостного дня*.

* Пер. В. Топорова цит. по: Блейк У. Стихи. С. 201.

Увы, сексуальная открытость доступна только мужчинам. Мужчина может решительно и свободно идти по земле, демонстрируя свои гениталии и не испытывая при этом ни смущения, ни вины. А гениталии стоящей или идущей женщины не видны. Чтобы выставить их напоказ, она должна лечь на спину или сесть на корточки перед лицом наблюдателя! Иными словами, она должна принять позу подчинения либо господства, что и демонстрируют первобытные статуэтки и культовые действия. Мужчине же при этом отводится роль или гинеколога, или пассивно расprostертого тела. Женское тело никогда не увидать полностью; оно всегда будет темным, таинственным местом. Интерпретируя в своей теории греческие мужские ню как проекцию гениталий, я опиралась на замечание Карен Хорни о неспособности женщины увидеть свои половые органы. Воплощая каждую эмоцию титанической человеческой формой, большие поэмы Блейка страдают от психического гигантизма, от навязчивого стремления к экстериоризации, вдохновленного желанием сорвать покров тайны с женской воспроизводящей матрицы. Гигантизм кажется мужским свойством, как это проявилось в творчестве Микеланджело и Гете. Гигантизм в женщине — транссексуализация, трансмутация женского Я под действием мужской потенции. Латентное желание превратиться в мужчину обнаруживается в двух примерах женского гигантизма: Хитклифф у Эмили Бронте и размашисто мужская манера письма Розы Бонар в полотне «Лошадиная ярмарка».

Высшее желание Блейка — освободить секс от тиранической матери-природы. Один из моих основных тезисов: секс и роды происходят в жидкой сфере. Производя дискретные объекты, отвергающие свое происхождение, искусство бежит от текучести. Отвращение к этой предпосылке физической жизни, подвластной женщинам, вызвало необычную риторическую энергию и чудовищность утверждений Блейка. Я говорила, что греческий прекрасный мальчик — это освободившееся от природы воображение, но его свобода достигнута ценой отречения от секса, ценой целомудрия. Блейк стремится к свободе воображения, но прославляет эротизм, а воздержание считает извращением. Такое невозможно. Не может быть активной сексуальности без подчинения природе и текучести, материнской сфере. Блейку хочется видеть природу прикованной, а секс освобожденным. Секс — хтоническое начало, но художник и человек Блейк стремится к аполлоническому. До анализа символики пророческих книг Блейка его принято было считать

«безумным». Очевидная ошибка. Впрочем, в больших поэмах присутствуют и истерия, и излишества, непонятные критикам. Искусство порождает потрясение, а не покой. Искусство всегда представляет собой отклонение от первичного опыта. Большие поэмы Блейка полны путаницы, пробелов и натяжек. Подобно древним монументам (портик кариатид), прошитым железными прутьями, их удерживает только сила воли. Причина непостижимой непонятности Блейка — его философская непоследовательность. Безнадежное, но героическое дело освобождения секса от природы — эпическая сага Запада.

Критика переводит поэзию Блейка на язык морали и не знает, как понимать эту поэзию. Например, Блум представляет Блейка миролюбивым противником войны. Но пророческая поэзия Блейка суть *война, насилие, ужас*. Его большие поэмы кипят от враждебности, и его одержимость матерью-природой — лишь один из многих примеров такой враждебности. Читая все то, что написано о Блейке, я все чаще задавалась вопросом: почему Блейка считают поэтом, а не философом, коль скоро все, что он писал, так изящно сводится к этим вполне явным идеям? Исследователи Блейка отрицают наличие какого бы то ни было скрытого содержания. Как в искусстве, так и в жизни нравственный ура-патриотизм может скрывать вытесненное влечение к тому, что осуждается.

Отношение Блейка к женщинам крайне противоречиво. Вот его модель будущего: «В вечности женщина — Эманация мужчины, у нее нет собственной воли. Нет в вечности никакой женской воли» («Видение Страшного Суда»). Недостаточно сказать, что все женские образы Блейка — природа, а все мужские образы — одновременно мужчины и женщины. Когда гендер заменяется символом, следует выяснить почему. Поскольку воображение формируется культурой, задача освобождения полов от унаследованных художественных значений может оказаться неразрешимой. Меня не особенно сильно задевают негативные женские символы Блейка, поскольку мне слишком хорошо известно прорывающееся сквозь них противоречивое латентное содержание. Такой ошеломляющий взгляд на природу, как в стихотворении «Странствие», не мог быть вызван стремлением обезопасить триумф мужского воображения. В «Собственной комнате» Вирджиния Вулф сатирически описывает недоумение, возникающее при рассмотрении пухлого каталога Британского музея: почему так много книг написали мужчины о женщинах и почему нет книг, написанных женщинами о муж-

чинах? Ответ на ее вопрос: с начала времен мужчины ведут борьбу с угрозой женского господства. Мужчин побуждает к написанию такого количества книг не слабость женщины, а ее сила, сложность и непроницаемость, ужасная вездесущность. Доныне ни один рожденный матерью мужчина, и даже сам Иисус, не миновал тайного станка женского тела, создающего из жалких частичек плазмы наделенное сознанием существо. Это тело — колыбель и мягкое ложе женской любви, но оно же — дыба приrody.

Кажется, среди романтиков один лишь Блейк отрицал власть роковой женщины. Но это его пропаганда, а не реальность. Даже активность Лоса — колотящееся от страха перед сексом сердце. В одном из самых зрелищных эпизодов поэзии Блейка нагие дочери Альбиона разыгрывают зловещий ритуал культа природы. Они восседают на каменном алтаре посреди каменистого ландшафта «Странствия». Кремниевым ножом, орудием кастрации Великой матери, они распарывают брюхо вопящего мужчины, принесенного в жертву. Его кровь окропляет их белые тела. Их пальцы вонзаются в его сердце; они льют ледяную воду на его мозг и навсегда закрывают его веки. «Блистая красотой и жестокостью: / Они затмевают солнце и луну; никто не способен смотреть на такое». Одна из них пьет кровь «задыхающейся жертвы». Задыхающейся потому, что жертвенный мужчина — олень, загнанный пугающе неутомимой Дианой. Сексуальный акт опустошил его. Чтобы удовлетворить свое ненасытное желание и гордость, женщина выпивает мужскую энергию («Иерусалим» 66:16—34, 68:11—12).

Дщери Альбиона так великолепны и пленительны, а вся ужасная сцена так поразительно наглядна, что напрашивается вопрос: в самом ли деле все это возникло из воинствующего противостояния Блейка роковой женщине? Мне никак не удастся найти принципиальные различия между подобными эпизодами из Блейка и эротическими стихотворениями Бодлера о вампирах. Несомненно, что в ярком детальном описании каждой стадии пытки поверженного мужчины кроется наслаждение. Это полет садомазохистской поэзии. Я определенно чувствую сладострастную дрожь Блейка, отождествляющего себя с униженной жертвой. Эта поэзия предвосхищает страстные сексуальные литании Уитмена. Явное содержание этого отрывка: природа — безжалостный тиран. Скрытое содержание: подчеркнутое противостояние Блейка «женской воле» вызвано ее притягательностью и опасностью его неминуемой капитуляции.

Блейк сексуально уязвим только для хтонических андрогinov, для Великой матери и для ее разновидности — вампира. Образ лишенной сексуальности амазонки не обладает архетипической опасностью; поэтому суровое неприятие амазонки не осложнено двусмысленностями. Девственность Блейка — высокомерная одинокая Артемида, похожая на Бельфеб Спенсера. Аполлоническая Элинитрия, «с луком серебряным королева»*, сияет «страшным» светом, отличается «неувядающей красой» и прогоняет серебряными стрелами нарушителей границ («Европа» 8:4; «Мильтон» 12:1, 11:37—38). Блейк считает самоизоляцию девственности в поэме Спенсера незрелым действием. Примечательно, что на созданных им и перенасыщенных персонажами иллюстрациях к «Королеве фей» отсутствуют и Бельфеб, и Бритомарт. Блейк запечатлел кошмарное видение легионов амазонок на марше, скопировав их с полчищ демонов из поэмы Мильтона. Тысячи женщин маршируют по «полыхающей пустыне песчаной», а сверкающие молнии ударяют в их доспехи («Четыре Зоа» 70:21—23). Девственность, полыхающая от вытесненного желания, — жаркая, тощая почва, на которой ничего не растет. Война Блейка против женской гегемонии распространяется даже на его музу. Он утверждал, что ему подсказывает стихи дух его умершего в девятнадцать лет брата. Таким образом, муза Блейка — мужчина: единственное отклонение такого рода во всей истории поэзии. Станным образом Мильтон близок к Блейку — поэтическое призвание переходит от одного мужчины к другому без участия музыки. Ни с какой стороны Блейк не позволяет женскому началу коснуться себя.

Творчество Блейка, не в пример творчеству Вордсворта, шокирует обилием персонажей, которые и создают его поэзию. Но личность как таковая его не интересовала. Его персонажи — обобщенные типы. Блейк интересовался общим, а не единичным опытом. Среди огромного собрания его художественных работ совсем немного портретов, и эти немногие — карикатуры и шаржи. Своим безразличием к портрету, средству выражения социальной личности, Блейк напоминает Микеланджело. Манеры — ритуалы, и Блейк противится им, считая их механическими формулами общества и религии, навязанными самопроизвольному и органическому. Но по иронии судьбы, пы-

* Пер. В. Топорова цит. по: Блейк У. Европа // Блейк У. Стихи. С. 475.

таясь расправиться с социальными ритуалами, Блейк открывается гораздо более грубым садомазохистским ритуалам секса и природы, которые становятся основой его излюбленного поэтического стиля. Подобно Д. Г. Лоуренсу, Блейк хочет, чтобы секс преодолел социальные имена и идентичности. Как и Лоуренс, он хочет возврата к естеству без уступок природе. В мире Блейка открытое появление личины — симптом болезни. Маска — оболочка морали.

Блейк против любой иерархии. В его поэзии нет великой цепи бытия; все свято и ничто не свято. Но контур — аполлоническая линия Блейка, а значит, это иерархический принцип. Я уже отмечала выступления Блейка против растворения формы, против дионисийской силы, разрушающей иерархию в трагедиях Еврипида «Медея» и «Вакханки». Несмотря на свою контурную линию, Блейк противится центростремительной тождественности, считая ее солипсистской. Например, Уризен — «себя сокрывающий, всеотвергающий» («Уризен» 3:3). Здесь *слишком* твердые контуры Я. Самый знаменитый рисунок Блейка — центробежный «Радостный день», изображение атлетического Альбиона, широко раскрывшего объятия, — символ любимой Блейком свободной энергии. Свободная энергия — дионисийская. Невозможно одновременно защищать и контур, и сексуальность, поскольку по самой своей природе сексуальность — стирание контура. Два человека, занимаясь любовью, превращаются в существо о двух спинах. Самые четко очерченные личности в литературе и искусстве — ангелы аполлонического целомудрия, а их Блейк презирает за холодность и снобизм.

Эти неразрешимые противоречия вызвала к жизни насильственная попытка Блейка свести воедино две противоположные системы: Библию и изобразительное искусство. Художник-график, Блейк оказывается вне ветхозаветного иудаизма, осуждающего изобразительность как идолопоклонство. Десять заповедей запрещают любые изображения: зверей, рыб или богов. Это иудейская стратегия борьбы с языческими культами плодородия, находящими божественность в природе. Повеление Яхве отвратило творческую энергию евреев от изобразительного искусства и обратило ее к теологии, философии, литературе, к праву и науке, вызвав ошеломляющее влияние на мировую культуру еврейской нации, несоизмеримое с ее немногочисленностью. В основе причудливой психологии Блейка лежит крайне необычное сочетание художника и иудейского пророка.

Блейк отвергает греко-римскую литературу и превозносит Библию, воспринимая ее психологию. Кроме блудниц, других сексуальных личин в Библии нет. Библейский персонаж целостен и однороден. Психические расколы принадлежат к типу «гроба повапленного», а в нем Я без остатка делится на видимую и скрытую половины. Множественность — всего лишь нравственная двойственность: прекрасное лицо скрывает подлое сердце. Иного разделения Я не существует. Метаморфозы — удел серафимов; Бог и бесы творят чудеса, то обращаясь огненным столпом, то вселяясь в свинью. Здесь нет и намека на запутанность в собственных влечениях «Медее» Еврипида. Библию не интересует тайна мотивации. Твердость сердца фараонова — глупость и саморазрушение, ослиное упрямство. Зависть Савла — исключение, хотя, возможно, большая часть его истории просто не дошла до нас.

Классическая личность, напротив, представляет собой театральную проекцию Я. Огромное количество энергии воображения вложено в конструирование личины. Именно личине свойственно понятие чести, а оскорбленная честь вызывает к мести; этот закон красочно исполняется и сегодня в мафиозной среде. Классическая психология, оживленная Возрождением, сохраняется в итальянской культуре, называющей личину *фигурой* (как в выражении «быть важной фигурой»). В Библии индивиды неотделимы от своих поступков. Мэтью Арнольд говорит: «Важнейшая идея иудаизма — руководство и послушание»¹². Осмысленность существованию библейской личности в моральном действии и ради морального действия придает хроникальный характер Библии, описывающей движение избранного народа в потоке истории. Хотя и в классической культуре действие важно, все же личина отделена от действий и важнее их. В самом действии нет ценности, пока невидим тот, кто совершает это действие. Греческим богам на все плевать, пока не задето их тщеславие. Отсюда следует, что действие чисто инструментально, что это — обыкновенная глина, создающая личины, общественно важные произведения искусства. Блейк выискивал иудейские корни характера и пытался отбросить классическую театральную личину. Помимо воли и желания, Блейк как художник тяготел к греческому взгляду на личность как на обведенную отчетливо видимым контуром форму, и это создавало в его поэзии напряженные отношения с иудейским видением личности через ее моральное содержание. Обвиняя Великую мать, Блейк пишет, подобно Блаженному Авгу-

стину, так, как если бы она ему непосредственно угрожала. Таким образом, его поэзия воссоздает историческую ситуацию войны евреев с Египтом, Вавилоном и Римом.

Несмотря на явный радикализм, Блейк глубоко консервативен во всем, что касается личности. Он одержим этим предметом, потому что стоит на пороге одного из величайших в истории западной культуры событий — скачкообразного возрастания числа сексуальных личин и их непостоянства. Последний раз подобное происходило в эпоху Возрождения. Со всей интуицией гения Блейк чувствует приведенные в действие в конце XVIII века силы, ответственные за хаотическое разрастание современных личностей. Подобно Спенсеру, Блейк стремится сдерживать разложение личин на множественности. Используя аполлоническую линию контура, он хочет связать Я честью и запретить все психологические выдумки. Но главными средствами Блейка в его нравственном свершении оказались лихорадочно размножающиеся Спектры и Эманации. Их столпотворение в его расколотой поэзии определяет ее место в литературной истории: быть симптомом осужденной самим же Блейком фрагментации.

- 1 *Fromm E. Escape from Freedom. N. Y., 1941. P. 168. [Пер. под общ. ред. П. С. Гуревича цит. по: Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1995. С. 145.]*
- 2 *Eliot G. Middlemarch. Harmondsworth, 1965. P. 226. [Пер. И. Гуровой и Е. Коротковой цит. по: Элиот Дж. Мидлмарч. М., 1988. С. 191.]*
- 3 *Bloom H. Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument. N. Y., 1960 [Reprinted: Ithaca, 1970]. P. 294.*
- 4 *Bloom H. Blake's Apocalypse. P. 300.*
- 5 *Lawrence D. H. Women in Love. N. Y., 1960. P. 338.*
- 6 *Romantic Poetry and Prose. The Oxford Anthology of English Literature / Ed.: Bloom H., Trilling L. N. Y., 1973. P. 69n.*
- 7 *Damon J. F. A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake. Providence, R. I., 1965. P. 182; Percival M. O. William Blake's Circle of Destiny. N. Y., 1938. P. 110, 114.*
- 8 *Blake W. A Descriptive Catalogue (1809) // The Poetry and Prose of William Blake / Ed.: Erdman V. D.; Bloom H. Garden City, N. Y., 1970. P. 540.*
- 9 *Ibid. P. 540, 519, 529, 537.*
- 10 *Bloom H. Yeats. L., 1970. P. 31.*
- 11 *Blake W. A Descriptive Catalogue. P. 537, 538, 521; Idem. Annotations to «The Works of Sir Joshua Reynolds». P. 644.*
- 12 *Arnold M. Culture and Anarchy / Ed.: Wilson J. D. Cambridge, England, 1969. P. 131.*

Бракосочетание с матерью-природой

■ Вордсворт

Уильям Вордсворт, а не Уильям Блейк сформулировал понятие природы для культуры XIX века. Во время путешествия во Францию в начале 1790-х Вордсворт читал Руссо и восхищался им. Разочаровавшись в морально дискредитировавшей себя Французской революции, он отвернулся от политики и обратился к природе, превратив ее в средоточие всех своих надежд. Неспособность природы эмоционально поддержать поэта становится одной из печальных тем Вордсворта. Вордсворт всегда смотрит на природу глазами Руссо. Отказ Вордсворта признавать секс и жестокость в природе — одна из причин значительного вытеснения, сужающего и обременяющего его поэзию. Это вытеснение на грани депрессии объясняет, почему поэзия Вордсворта не воспринимается молодежью — энергичной, если не сказать похотливой. Бесполость Вордсворта — не невротическая слабость, а концептуальная стратегия. Он вынужден отвергать секс, чтобы не видеть и не чувствовать садизм природы. Блейк хочет избавить секс от природы. Вордсворт хочет избавить природу от секса. Руссо ответил де Сад, а Вордсворту ответил друг и соплеменник Кольридж. Их связывал грубый сексуальный симбиоз: те черты природы, которые сам Вордсворт

не смог признать, он приписал Кольриджу. Кольридж стоит у истоков грубой линии порнографического демонизма XIX столетия, связывающей Э. По и Готорна с Бодлером, Уайльдом и Джеймсом. Ожесточенная война между Вордсвортом и Кольриджем длится уже более столетия.

Первоначало Вордсворта — «мудрая пассивность», женская восприимчивость, открывающая нас навстречу природе. В «Воззвании и Ответе» из революционных «Лирических баллад» (1798) Вордсворта и Кольриджа, друг упрекает поэта в растрачивании времени на бесплодные грезы. Вордсворт отвечает, что глаз видит, ухо слышит, а тела чувствуют «вольно или невольно». Неведомые «силы» играют нами. Это хтонические силы, но Вордсворт разрывает их древнюю связь с сексом и варварством. Действительность деятельна, а подвластный природе поэт — созерцателен. Стихотворение — манифест сексуально-го инакомыслия, отступление от традиционной мужской сферы действия и достижения. С него начинается движение современной литературы к Бартелби Мелвилла, заживо похоронившему самого себя («Хотелось бы этого не делать»), и к Грегору Замзе, искалеченному таракану Кафки. За духовное единение с материнской природой Вордсворт расплачивается мужественностью: целостность достигается ценой нанесения самому себе увечий. Его поэзия воскрешает ритуалы азиатских материнских культов, вынуждавших жрецов кастрировать себя во имя богини.

В следующем стихотворении Вордсворт отрицает способность человека узнавать что-либо из книг, иными словами, из сказанного другими. Вместо этого — «Позволь природе быть твоим наставником». Интеллект «искажает формы» красоты: «Мы умерщвляем, чтобы вскрыть». Нужно только сердце, способное «смотреть и принимать» («Счастье изменило»). Как у Данте, разум не может привести нас к истине в последней инстанции. Разум Вордсворта — грубый и нетворящий. Умерщвление путем вскрытия означает, что анализ — мужское дело проникновения и убийства. Интеллект слишком агрессивен. Сердце «принимает в себя» знания, подобно тому как новобрачная отдается своему супругу. Сексуальное перевоплощение поэта очевидно: темные силы появляются здесь в облике женской природы. Мужчина самосовершенствуется, он идет путем шамана, ему приходится принести свою мужественность в жертву. Когда он добивается полной пассивности, природа осыпает его дарами. Он — священный младенец, а она — и Мадонна,

и волхвы. Учитель дурного не скажет. Следовательно, и в уроке не может быть ничего дурного. Вот она — крупнейшая ошибка Вордсворта.

Руссоистский семейный роман матери и ребенка красной нитью проходит через все творчество Вордсворта. В «Затворнике» он называет себя «питомцем гор», прирученным женской природой, отвратившей его от «мечтаний воителя» и сказавшей ему: «Будь мягок, кротости вещей поверив» (726—745). Просвещение значит андрогинность. Природа — модель человека. Поскольку она женственна, то и он должен стать женственным. Эта интериоризация женственности прославляется в последней книге «Прелюда»: сердце духовно эволюционировавшего мужчины «нежно, как сердце кормящей матери», а его жизнь полна «женской мягкости», «простых забот, нежных желаний, / Умеренных запросов и ласковейшей благосклонности» (XIV, 225—231). Мужчина достигает вершины нравственного понимания ценой психического транссексуализма. Его внутренняя жизнь колонизирована женскими эмоциями и переживаниями. Интуитивное видение — похожий на транс выход за пределы активного тела. Вордсворт называет его «блаженным состоянием» временной приостановки телесного дыхания и тока крови по системе йоги: «Тело спит, / И мы становимся живой душой». Агрессивный западный глаз «успокоен», когда мы «проникаем в суть вещей»* («Тинтернское аббатство»). В чистой созерцательности нет никакого гендера, поскольку не существует определяющего гендер тела, отныне нейтрализованного и преодоленного.

Вордсворт систематически подавляет тело, посредника мужественной активности. Когда искушенный главный герой «Питера Белла» преображается, его веселье оборачивается слезами, смягчающими его «нервы, мускулы»: «В его железном телосложении ощущалась / Кроткая, смягчающая сила!» Сдают нервы, и он оказывается беспомощным, «мягким и кротким, как дитя». Мужская архитектура железного телосложения растворена женственной эмоцией, восстанавливающей невинность младенца. Как и гетевский Вертер, Вордсворт отождествляет мужественность с порочной взрослой жизнью. Он исправляет и обращает вспять «Королеву фей». Трогательная расслабленность привлекает Вордсворта тем же, чем она отталкивает Спенсера: фемин-

* Здесь и далее «Тинтернское аббатство» цитируется в переводе В. Рогова по: Поэзия английского романтизма. М., 1975.

низирующей деконструкцией мужской воли. Идеал Вордсворта — Приют Блаженства нависающей над нами природы. Он стремится к дионисийской расплывчатости без секса. Вордсворт хочет продолжить детскую эмоциональную чистоту взрослой жизнью без гендерных различий. Что это — наследие пуританизма? Эмоция без эротики невозможна.

Поэт — «кроткое создание», наделенное женским сознанием, впадающим в счастливую «задумчивость», подобную высиживанию птенцов «матерью-голубкой». В Кембридже Вордсворт был таким же «восприимчивым» к природным изменениям, как вода — к небесным силам. Он «послушен, как лютня» в ожидании «прикосновений ветра» («Прелюд» I, 135—141; III, 138—139). Вордсворт часто называет реку или море женским «лоном» или женской «грудью». Итак, если он — вода, он — женщина, как в древних космогониях, видевших женскую землю оплодотворенной мужским небом. Излюбленная романтическая тема золотой арфы подразумевает эротическую пассивность, а лютня символизирует подчинение художника вдохновляющей силе природы.

Описания духовных процессов в поэзии Вордсворта сексуально окрашены. Ум — «госпожа и хозяйка»; чувства — «слуги, покорные ее воле» («Прелюд» XII, 222—223). Ум — госпожа. Внутренняя жизнь поэта утробна: «В пещеры в глубинах моего ума свет солнца / Не проник ни разу» (III, 246—247). Вордсворт употребляет слова «беременность» и «зачатие» в асексуальном контексте. Образ пещеры появляется в двух главных эпизодах «Прелюда». Пересекая Альпы, Вордсворт думает о воображении как о «страшной силе», «возникшей из бездны души, / Как не знающая отца химера» (VI, 594—595). Джеффри Хартман утверждает, что воображение не знает отца, потому что оно «само себя зачало»¹. В своей бездне ум оказывается двуполой матерью-землей, оплодотворяющей себя без помощи мужчин. Воображение рождено без отца, потому что избегает болезненного натиска мужского рассудка; его породила одна лишь женская интуиция. Как Дельфийского оракула, поэта свели с ума химеры. Вордсворт возвращается к матриархальному сознанию, принимающему сигналы земли и сердца, а не неба и головы. Джеффри Хартман считает, что в образах «узкой расселины», «тесного ущелья» и «темного глубокого прохода» Вордсворт подразумевает «сексуальные или родовые пути»². Поднимаясь на гору Сноудон, Вордсворт видит, что ум питает бесконечность размышлений над «мрачной бездной» (XIV, 70—72). Как

мать-голубка, ум лелеет свою собственную внутреннюю пещеру. «Потерянный рай» начинается с того, что Бог парит над бездною, «плодотворя ее»* (I, 21—22). Материнское поэтическое сознание Вордсворта перенимает силы и привилегии Бога.

Уши и глаза, говорит Вордсворт в «Тинтернском аббатстве», не только «примечают», но и «полусоздают». Между «видимыми предметами и видящими глазами» должны существовать «равновесие» и гармония. Вордсворт хочет притупить агрессивное западное зрение, не ослепляя его солипсизмом. Он презирает «пассивные» умы, неспособные увидеть «близость» и «братство» людей и природных вещей («Прелюд» XIII, 375—378; II, 384—386). Неожиданно термин «пассивность» употребляется в негативном контексте. Вордсворт нападает на «самонадеянность, недомыслие, безумие в людях, / Навязывающих самих себя пассивному миру, / Стремящихся стать правителями мира» («Прелюд» XIII, 66—68). Как говаривал Гитлер, масса — это женщина. Навязывающие себя миру самопровозглашенные правители насилуют народ. «Единый материнский дух» наполняет мир, за исключением тех мест, где человек несправедливо превращен в «орудие или в утварь, в пассивную вещь» («Прогулка» IX, 111—116). Плохое правительство противно природе. В пьесе «Пограничники» Вордсворт утверждает, что «тирания сильных мира сего» жива только «вялым согласием выхолощенных душ» (III, 354—357). Господство нуждается в подчинении. Политическая власть — садомазохистский секс. В сонете 1803 года Вордсворт убеждает Англию «отлучить» свое сердце от «обессиливающей пищи». Англия стоит на коленях, поглощая извращенный секс и вино несправедности.

Негативная, выхолощенная пассивность Вордсворта появляется тогда, когда люди подчиняются не материнской природе, а другим людям. Одобрение политической тирании — предательство божественной материнской любви. Современный общественный человек — нравственный катамит, похожий на увлеченного придворной жизнью Спора из послания Поупа. Следовательно, у Вордсворта, как у Блейка, — своя сексуальная проблема. Мужчина может выбирать: служба притупляющему воображению государству и кастрация или брак с богиней-матерью. Но кто невеста, а кто жених в таком бракосочетании? Сын и супруг Вордсворт — евнух, оскотивший сам себя. От-

* Пер. Арк. Штейнберга цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. С. 28.

стаивающий мужское начало Блейк осудил бы такое бракосочетание и обрек бы его на церковное проклятие.

Страдание Вордсворт превозносит так же, как восприятие. «Действие преходяще», оно просто «движение мускулов», в то время как «страдание — неизменно, непостижимо и мрачно, / И с бесконечностью одной природы» («Пограничники» III, 405—410). Путь страдания ведет в мрачную бездну Вордсворта. Страдание — Элевсинская мистерия, хтоническая пещера. Действие мужественно, страдание женственно. Поступки мужчин «преходящи», а деятельность женщин и идентифицированных с женщинами мужчин «перманентна». Сексуальность Вордсворта воплощается в мечтах о самопожертвовании.

Рассматривая сексуальные личины его собрания сочинений, обнаруживаешь, что один человеческий тип Вордсворт радикально не приемлет: взрослых мужчин периода активной мужественности. В его стихах полным-полно детей, женщин, стариков и животных. Но придорожный камень вызывает у Вордсворта более теплые чувства, чем мужественный мужчина. Изгой общества автоматически завоевывают его руссоистскую симпатию. Поскольку Вордсворт отождествляет общество с мужественностью, взрослый мужчина, самодовольный победитель социальных игр, отлучен от поэзии. Блейк считает мужчину всем; Вордсворт — ничем, нравственным нулем. Хотя сострадание Вордсворта и кажется идеологически всеприемлющим, оно совсем не таково. Чем заметнее оплошности искусства, тем значительнее отклонения воображения. Вордсворт буквально пылает отвращением к зрелым мужчинам.

С точки зрения Вордсворта, мужчине, желающему отдаться во власть эмоций, приходится произвести некоторое сокращение мужественности. В «Случаях на равнине Солсбери» мы встречаемся с моряком, причем он стар и убог. Полуобнаженные ноги, полинявший, порванный и залатанный красный военный мундир. Убийца, он, подобно Каину, обречен скитаться в одиночестве. В «Прелюде» Вордсворт встречает высокого мужчину в военной форме с «иссохшей и бессильной рукой»: «Более изможденного человека / Еще не видывал свет» (IV, 387 ff.). Моряк и солдат исключены из социальных иерархий. Обломки цивилизации, незаметные в потоке истории. Вордсворта восхищает в них именно моральный износ и «безысходное отчаяние». Еще один моряк появляется в «Возничем», неожиданно устремляющемся вслед за историей его приключений. Может, вот он — зрелый мужчина в творчестве Вордсворта? Так нет же!

Ста строками ниже: «Моряк вскакивает со своего кресла — / Ковыляет (мне следовало бы сказать раньше, / Что он хром), по комнате» (II, 102—104). Только искалеченным мужчинам удастся попасть в поэзию Вордсворта. Вордсворт настолько привык ущемлять своих героев-мужчин духовно и физически, что при первом упоминании о моряке выпускает факт хромоты, оставляя увечье как исходную посылку своего поэтического мира. Или, возможно, он замыслил моряка мужественным, но затем обнаружил, что его воображение замирает в присутствии такого странного и сексуально бесцеремонного существа. Ему приходится вернуться назад, чтобы отменить тревожный смысл мужественности. Только после того как поэт наспех покалечил моряка в неуклюжих скобках, он смог продолжать стихотворение.

В «Элегических строфах» (1820) появляется привлекательный юноша-американец — но только потому, что он утонул в Цюрихском озере. В «Водрауре и Джулии» молодой человек неотступно следует за своей любимой, а затем уходит в лес, чтобы воспитать своего незаконнорожденного ребенка. Дети умирают из-за непостижимой оплошности отца, и он теряет рассудок и речь. Мораль: мужественность стремительно скатывается в убожество. В «Майкле» восемнадцатилетний юноша одарен прекрасным телосложением. Но неумолимый Вордсворт обрекает его на несчастье в «распутном» Лондоне: «бесчестье и стыд» гонят его за море. Город-Вавилон искушает мужчин сексуальными переживаниями и тем самым способствует их падению. В «Колодце трепещущего сердца» рыцарь строит «чертог наслаждений», убивает в нем кавалера и готовится к заигрыванию с его «подругой». Стихотворение уравнивает убийство и секс: как в «Фаусте», господство природы — господство женщины. Во второй части дворец исчез, само место «проклято», а деревья превратились в «безжизненные пни». Культ фаллоса бесплоден, он оскорбляет природу.

В парных стихотворениях «Два утра в апреле» и «Фонтан» семидесятидвухлетний школьный учитель вспоминает, что в зрелости он был «сильным мужчиной». Признается только утраченная мужественность. Она отстранена несколькими повествованиями — воспоминанием в воспоминании: первое стихотворение заканчивается воспоминаниями Вордсворта об учителе, который предается воспоминаниям. Образ мужественности расплывается, пройдя через восприятие позднего возраста. В «Последнем из стада», мы встречаем «мужчину, полного сил». Но он льет слезы на дороге! Когда-то он был богат, но про-

дал пятьдесят овец, чтобы купить еду для своих детей. Вордсворт обращает убывание численности стада в литанию истощения мужского начала: пятьдесят, десять, пять, три, две, одна, ни одной. Арифметика Вордсворта составляет график уменьшения патриархальных владений. Стоит собственности главного героя сократиться до границ его тела, и он, подобно Одиссею или королю Лиру, сам тут же станет никем. Как мужская мастэктомия в «Пентесилее» Клейста, этот упадок в стихотворении Вордсворта — хирургическое уменьшение Я. Вордсворт сочувствует зрелому мужчине «Последнего из стада», потому что тот страдает и потому что его маскулинная идентичность исчезает прямо на глазах. По мнению Вордсворта, мужчина тем больше, чем он меньше. Самопожертвование и публичное мученичество приобщают его к лику святых культа женской природы.

В «Характере счастливого воина» Вордсворт спрашивает: «Кто же он, счастливый воин? Кто он, / Тот, что стал примером для каждого солдата?» В сущности, это — последнее в данном стихотворении упоминание о вооруженном человеке и об оружии, поскольку оказывается, что лучший воин «делает своей первейшей заботой нравственную жизнь». Стихотворение представляет собой последовательность заповедей, более подходящих философу, чем солдату. В «Счастливом воине» романтический ореол окружает не действие, а достойное бытие. К позднейшей редакции стихотворения Вордсворт добавил предисловие, объясняющее, что на создание этого произведения автора подвиг лорд Нельсон: «Но его общественная жизнь запятнана позором одного страшного преступления, так что... я был не вправе связывать его имя с этим стихотворением, как бы мне этого ни хотелось». Это преступление — любовная связь Нельсона с Эммой, леди Гамильтон. Открытая, но отнюдь не беспорядочная сексуальность героя английского флота вынудила Вордсворта изъять его имя из списка достойных поэзии. А вот Байрон прославил бы то, что проклинает Вордсворт. Вордсворт добавляет, что воплощением добродетелей счастливого воина был его собственный брат, капитан корабля, погибший в кораблекрушении в 1805 году. Этот маскулинный брат появляется под своим именем в поэзии Вордсворта — но, как и следовало ожидать, только в «Элегических стихах» — после своей смерти.

Потрясающее явление воплощенной мужественности описано на страницах «Прелюда»: видение посетило молодого Вордсворта в окрестностях Стоунхенджа. Он слышит поступь

воинственных дикарей и видит исполненный «варварского величия» образ «одинокого бритта, облаченного в волчью шкуру, / Со щитом и каменной секирой» (XIII, 312—326). В первый и последний раз воображение Вордсворта пленила маскулинная мужественность. Но опять-таки мужественность входит в поэзию лишь как обращенное к прошедшему времени воспоминание. Взрослый Вордсворт вспоминает о молодом Вордсворте, обращающемся к национальной памяти. Свирепый бритт принадлежит предыстории. Вордсворт подчеркнуто враждебен по отношению к современному обществу, но человек-в-природе живет за его пределами и предшествует ему. Наше сексуальное обозрение завершается еще одним примером из «Прелюда». На свежем, пронизанном солнцем воздухе Вордсворт видит мускулистого рабочего, качающего на коленях «премилого ребенка» (VII, 602—618). Подобно Гермесу с младенцем Дионисом на руках, изваянному Праксителем, труженик Вордсворта — *kourotrophos*, вскармливающий детей. Он мужчина-мать — та разновидность андрогина, которую я называю Тире-сием. Бессознательно рабочий подражает в своем поведении материнскому духу природы. Ребенок смягчает гендер мужчины и позволяет поэту примириться с ним.

Таким образом, в поэзии Вордсворта деятельные мужчины удостаиваются эмоции, только если их мужественность смягчена страданием или женским чувством либо рассматривается в отстраняющей перспективе памяти. Поскольку женственность заполняет сотворенный мир, чистая мужественность из него изгнана. Нет у мужчины права на жизнь. Мужчине, чтобы поступить в «зеленую школу» Вордсворта, нужно сдать суровые вступительные экзамены. Согласно особым вступительным программам, угнетенные меньшинства патриархального общества: женщины, дети и старики — обладают привилегированным статусом. Рассчитывающие на поступление мужчины вынуждены принять участие в рискованном *rite de passage*. Им суждено глубокое страдание, даже смерть, или же — участь матери. Любой выбор предполагает сексуальное преобразование. Быть принятым — даже этимологически — значит войти в лоно, в сферу матери. Вордсворт — суровый ректор духовного принятия, питающий свои творения смягчающей материнской эмоцией.

Что касается других сексуальных личин Вордсворта, я вынуждена заключить, что в его поэзии красочнее и подробнее всего описаны наиболее слабые эмоционально герои. Чем сильнее эмоции героя, тем он туманнее и загадочней. Поэт называ-

ет свою будущую жену Мэри Хатчинсон «призраком наслаждения», «прекрасным видением». «Танцующий силуэт, радостный образ», «дух, и все же женщина», прозрачная от «ангельского света». В начале и в конце стихотворения Мэри предстает ангелом неопределенного пола. В «Прелюде» Вордсворт вновь называет Мэри «призраком» и «духом» (XIV, 268—270). Тайственная Люси исчезает в формальной неопределенности: «Ей в колыбели гробовой / Вовеки суждено / С горами, морем и травой / Вращаться заодно»* («Какие тайны знает страсть!»). Утратив личность, Люси подчиняется природным дионисийским метаморфозам, — возможно, эта деталь заимствована из кульминации «Монаха» Льюиса. Ангельская Мэри поднимается по цепи бытия, в то время как Люси спускается. Но и та и другая обречены Вордсвортом на одну судьбу: тело утрачивает плоть и половые признаки. Сведенная к материи, Люси утрачивает свой пол и человеческую идентичность.

Ту же неопределенность формы Вордсворт использует и при описании своей сестры Дороти; он и она были друг для друга самыми близкими людьми на свете. После разрыва с Вордсвортом, Кольридж язвительно называл ее (на греческом языке) «сестрой, брату поклоняющейся» или даже «сестрой в рабстве у брата». В поэзии Вордсворта Дороти лишена тела и пола. В который раз ни перечитывай «Тинтернское аббатство», появление Дороти в конце всегда будет неожиданным. Кажется, что Вордсворт, углубившийся в свои размышления и воспоминания, совершенно одинок. Внезапно, подобно духу, материализуется Дороти. Поначалу ее пол неясен: «ты, мой лучший друг, / Мой милый, милый друг», — но так же абстрактно-почтительно обращается Вордсворт и к Кольриджу на протяжении всего «Прелюда». Только прочитав восемь длинных строк, мы наконец получаем некоторую информацию о том, кто этот друг и какого он пола. Ну а пока Вордсворт внимает голосу друга и вглядывается в «сверканье глаз» его. На протяжении восьми строк мы беспомощно сомневаемся в определении пола друга. Нас просят прислушаться к голосу и взглянуть в глаза существа, пол которого не ясен.

Дороти лишена тела и половых признаков в «Тинтернском аббатстве», потому что она — юнгианская *анима* Вордсворта, внутренний аспект Я, спроецированный вовне лишь на миг.

* Пер. С. Маршака цит. по: Вордсворт У. Люси // Поэзия английского романтизма. С. 236.

Теперь понятна внезапность ее появления, ведь на протяжении всего внутреннего монолога поэта она и в самом деле не была отделена от своего брата. Когда Вордсворт слышит в голосе Дороти «былой язык души моей» и видит свои «былые радости» в ее глазах, ему словно бы представляется свой близнец или двойник. Блум называет Дороти «олицетворением его прежнего Я»³. Вглядываясь в лицо Дороти, Вордсворт видит свое прошлое Я в магическом зеркале. Он похож на Бритомарт Спенсера, мельком увидевшую в хрустальном шаре-зеркале сексуально преобразованную форму своего будущего Я. Кольридж называет зеркальное стекло «сестра-зеркало». Видя себя в глазах Дороти, Вордсворт уподобляется любовнице Донна, увидевшей свое отражение в слезах поэта. Восемь сексуально неопределенных строк Вордсворта — момент психического рождения, когда сестра-дух отделяется от своего брата-двойника. Фрагмент запечатлевает процесс постепенного срастания ее гендера с идентичностью по мере ухода от сосуществования с братом, похожего на отрыв луны от первозданной земли.

Дороти витает над Вордсвортом, как дух-хранитель, благоразумно безмолвный до тех пор, пока его не призывают. Она нужна Вордсворту, чтобы подавить его внезапный страх, и поэтому он проводит ритуал ее вызова. Он только что завершил рассказ о начавшихся в далеком детстве отношениях с природой. Теперь же он подтверждает, что относится к природе по-прежнему: «Я до сих пор люблю леса, луга / И горы». Но что-то изменилось. Обращаясь к Дороти, Вордсворт в скобках добавляет: «Уверен, что Природа не предаст / Ее любивший дух». Эта «уверенность» — вымученная надежда. Материализация Дороти — спасительная стратегия Вордсворта перед лицом отчаяния. Перед поэтом — зримый символ родства, позволяющий ему не бояться прекращения своей идиллической связи с природой. Ускользая от преследователей, Протей менял облик, пока его не прижали к земле. Преображения Протея — эмоциональные излияния, волновавшие Вордсворта до тех пор, пока он не встроил их в один человеческий облик — в свою сестру. Поэт сознательно удерживает экстериоризованный образ сестры, не давая исчезнуть видению своего союза с природой. «Уверен, что природа не предаст»: факт чрезвычайной эмоциональной важности передан придаточным предложением. То же самое делает Вирджиния Вулф в романе «К маяку», невзначай сообщая в причастном обороте о смерти миссис Рэмзи. Миссис Рэмзи — харизматическая мать Вулф: ее безвременная кончина вызвала

у романистки первый приступ психического расстройства и стала главной катастрофой в ее жизни. Причастные обороты и придаточные предложения ритуально оформляют и удаляют недопустимую эмоцию. Мать Вордсворта умерла, когда ему было восемь лет. В «Прелюде» он говорит о ней: «Она оставила нас в крайней нужде» (V, 259). Матери — предательницы. Природа — вторая мать, и она тоже бросила Вордсворта.

Оттого и появляется внезапно в «Тинтернском аббатстве» дух-сестра, что Вордсворт встревожен наступлением новой крайней нужды, вызванной уходом любящей матери-природы. Возможно, *анима* всегда экстериоризуется в ситуации духовного кризиса. Обращаясь к нации в утро прощания с Белым домом после отставки, Ричард Никсон невольно вспоминает свою мать. Со слезами на глазах он сказал: «Она святая». Меня поразили насмешки средств массовой информации над этим, по их мнению, расчетливым поступком Никсона: итальянцы не смеются над теми, кто говорит о своей матери в самые драматические моменты жизни. Раненные на поле боя итальянские солдаты звали не жен и не возлюбленных, но повторяли: «Мама, мама». В момент главного в своей жизни поражения, в миг утраты мужской личины политического господства, Никсон совершил путешествие в глубины памяти, возвратившись, как Пруст, из убогого, им самим и оскверненного настоящего в мифический потерянный рай детства. Путешествуя, он позвал мать, и она — я настаиваю на этом! — была вызвана к жизни могущественной силой. Она и в самом деле витала над ним проекцией его *анимы*, и ее можно было увидеть в своем воображении. Победивших спортсменов приветствуют радостными возгласами с боковой линии, а они смотрят в камеру и говорят: «Привет, мам!» Редко слышишь: «Привет, пап!», — потому что фигура отца совсем не подходящий символ перехода от одной области воображения к другой; таким символом становятся матери, сестры и прекрасные девушки. Отец и брат — общество; мать и сестра — эмоция.

В «Прелюде» Дороти — муза, поддерживающая Вордсворта в его поэтическом призвании. Она сводница, или психопомп*, проводящий его сквозь орфическую эмоциональную преисподнюю к его «истинному Я». Ее «благотворное влияние» отвратило его от жестокости и «ужаса» мужественного стиля Мильтона: «Ты, смягчившая / Чрезмерную суровость». Вливаясь

* Психопомп — проводник душ в загробный мир; эпитет Гермеса. — Ред.

в него, ее женственность умиротворяет его (XI, 333—348; XIV, 237—250). Духовное отождествление Вордсворта со своей сестрой столь интенсивно, что нам приходится отнести их связь к случаям романтического инцеста. Некоторые думают, будто они состояли в сексуальной связи, но я считаю это маловероятным. Байрон был единственным романтиком, способным к реальному кровосмешению, но эти его отношения были недолгими. Вордсворт и его сестра преобразили кровосмешение в духовный принцип. Здесь, как в «Эпипсихидионе» Шелли, романтический инцест — метафора перенасыщенной идентичности, архаическое средство повернуть историю вспять, позволяющее поэту вернуться к первичным источникам вдохновения.

В кульминации «Прелюда», обращаясь к Дороти, Вордсворт говорит: наивысшее условие человеческого воображения — «цельность» (XIV, 211). Супруг излишен, поскольку высший человек содержит в себе оба пола, объединенные его собственной душой. Дж. Уилсон Найт называет «высшее слияние» Вордсворта «целостностью за гранью нормы», «формой андрогинизма»⁴. Обо всех художниках Блум говорит: «Поэт-в-поэте *не может жениться*, каков бы ни был выбор человека-в-поэте»⁵. В «Прелюде» прямая причинно-следственная связь через семнадцать строк свяжет «цельность» Вордсворта с сердцем «нежным, как сердце кормящей матери». Вордсворт интериоризует мир женщины и обручается с ним. Теперь он зовет Дороти, оплодотворившего его женской силой ангела-вестника: «Сестра моей души!» (232). Сестра — женственная половина души, позволяющая поэту оставаться в гордом одиночестве, подобающем магу, созерцающему реальность, но не подчиняющемуся ей.

Трех самых близких ему женщин поэзия Вордсворта представляет физически проницаемыми. Иначе говоря, сильный аффект Вордсворта размывает женские очертания. Физическое существование героинь сюжетных стихотворных историй Вордсворта определено гораздо лучше. Чем меньше любил женщину Вордсворт, тем яснее он ее *видел*. Как странно, что страсть воспевающего природу Вордсворта дематериализует возлюбленную или превращает ее в ангела. Она перестает быть объектом, прежде всего сексуальным объектом. Вордсворта пугает собственный агрессивный взгляд? Сравните этот обобщающий стиль с изобразительной техникой, применяемой Вордсвортом для создания своего самого характерного персонажа — старого

отшельника. Например, старый нищий из Камберленда питается объедками, доставая их из «мешка, белого от муки». Крошки так и сыплются из «парализованной руки». Тело «согбенно». Когда он «бредет» одиноко, ветер треплет «кочья седых волос в морщинистое лицо». Собиратель пиявок в «Решимости и Независимости» — «дряхлый мужчина», с телом, «согнутым вдвое». Он кажется самым старым из всех, «в чьих волосах когда-либо белела седина». Он подпирает «конечности, тело и бледное лицо» «длинным серым посохом из обструганного дерева». Эти детально описанные герои куда индивидуальнее Дороти, Люси или Мэри. Их мрачная специфика подчеркнута стилем, присущим разоблачительской фотожурналистике.

Мужчины-отшельники Вордсворта оказываются объектами, высеченными природой скульптурами. Пережившие неведомую катастрофу цивилизации, они задубели и выветрились, как мореная древесина. Их худоба напоминает о Джакометти — опустошение произведено беспощадными переживаниями. Внешние силы пожирают человеческое в человеке и готовят его поглощение природой. Отшельники величественны, но бессильны. Они живут в меланхолическом состоянии самоограничения; активный выход из него невозможен. Возможны только пассивные реакции: стойкость и выносливость. Худоба отшельников Вордсворта — очередное подавление Я. Классическая максима романтического солипсизма в стиле Вордсворта гласит: «Я часто не способен был думать, что внешние вещи существуют вовне». Обособленность и концентрация отшельников вызваны попыткой поэта экстериоризовать их, понять и изобразить, поместив на время в фокус восприятия. Но запретное открытое пространство, пустыня агорафобии окружает их. Как в «Крике» Эдварда Мунка, мужские герои Вордсворта и оказываются брошенными в страшной изоляции, и подвергаются атаке злобной природы. Декарт, уверяет Блум, создал «ошеломляющую бездну между нами и объектом»⁶. Отчужденное западное пространство между людьми преодолено взглядом Вордсворта. Он бросает свое видение, как гарпун, тянущий за собой льня, но этот гарпун не столько пронзает свою цель, сколько окутывает ее аурой симпатии, на время защищающей от стихий. Но сила, столь свирепо давящая на этих стариков, — «любовь» Вордсворта, любовь, иссушающая плоть и выжимающая их до тех пор, пока они не становятся скелетами. Как Блейк в «Дитя-радости», Вордсворт выявляет подспудную агрессивность руссоистской симпатии.

Очевидно, что поэзия Вордсворта щедро преувеличивает значимость самых сиюминутных и обыкновенных деталей природы, благожелательной «кормилицы» человечества. Но в стихах о мужчинах-отшельниках преклонных лет и в таких сценах «призрачной мрачности», как, например, сцена из «Прелюда» (XII, 251—261), где описывается, как ветер сбивает с ног девушку, несущую кувшин на голове, появляются эмоции иного характера. Не духовное расширение, но окостеневшие несоразмерности, ужасающие пустоты, взрывающиеся и рассеивающиеся пучки энергии — внезапная сакрализация, сменяющаяся нестерпимым отчаянием. Отшельники выражают скрытый страх Вордсворта. Они — то, что остается, когда над человеком поработает мать-природа, собранные ею иссохшие кости. Романтическое сознание не ограничено, но образ Я, образ тела уменьшился. В творчестве Вордсворта Я — дряхлый старик с парализованными руками. Освобожденному руссоистскому Я не дано заполнить пространство, опустевшее после исчезновения религии и общества. Оно отказалось от роли в великом театре христианского космоса. Звезда становится статистом. Выталкиваемый из сознания в грубую бессловесность объектной жизни, статист играет на самом краю человеческой сцены. Гендер исчезает из поэзии Вордсворта не просто в силу описанного Блейком обесценивания личности, но в связи со смертным приговором всему человеческому опыту. Доказывающего кротость природы Вордсворта преследует призрак изоляции, его собственный вытесненный страх перед жестокостью матери-природы.

Состарившийся и немощный мужчина — самая яркая самоидентификация Вордсворта. Редуцированный образ тела — его постоянный психоморфный мотив. Отшельники — кошмарное другое «я», а диалоги Вордсворта с ними — демоническое воссоединение с двойником. Незадолго до своей смерти Шелли неожиданно встретил на террасе виллы двойника, призрака, спросившего: «Сколь долго продлится твое довольство?» Перед двойником Вордсворта поставлена другая задача. Собирает пиявок со спокойной пророческой улыбкой на лице — оракул, произносящий свои слова и исчезающий, словно тень умершего в преисподней. Он убеждает поэта в том, что полное удовлетворение все еще возможно среди вселенского отчаяния. Встреча с немощным двойником — сценарий, снова и снова переписываемый Вордсвортом. Его поэзия переполнена ритуальными возвращениями этого мертвенно-бледного призрака,

возникающего в разных местах и под разными именами. Потрепанным, изможденным видом отшельник Вордсворта похож на готически худые и угловатые скульптуры позднего Донателло. Своей окаменевшей ветхостью старики Вордсворта похожи на сталагмиты или дольмены, живописные артефакты бедствия. Они крайне специфичны и все же типичны. Их вездесущность в творчестве Вордсворта — оборотная сторона исключения из его поэзии зрелых мужчин. Гете говорит: «Ум расширяет кругозор человека, но парализует волю; действие животворит, но ограничивает»⁷. Ущербные мужские тела в поэзии Вордсворта — отражение современного упадка западного героя. Отшельник Вордсворта представляет собой сексуальное смещение. Он мужская героиня, пассивно страдающий мужчина. И отшельник, и задушевная подруга-сестра — способы выражения полуженской формы Я поэта.

Если бы его воображение стремилось превзойти себя, вступив в психическую связь с реальностью, Вордсворта могли бы воодушевить одни лишь вдохновленные природой воплощения женственности. Возможно, обрести свою вторую половину в браке не достаточно. Возможно, медленно сменяющие друг друга герои стихотворных историй Вордсворта, мужчины и женщины, — номинанты, рассмотренные и отвергнутые кандидаты. И только природа, мать всех вещей, способна исцелить воображение Вордсворта от тоски по брачному союзу. Я убеждена в том, что характер Вордсворта сексуально двойственен, и в этом я прямо противоречу утверждению Кольриджа: «Из всех мужчин, которых я когда-либо знал, в складе ума Вордсворта было меньше всего от женщины. Он *весь* — мужчина. Он — мужчина, о котором можно сказать: „Ему хорошо в одиночестве“»⁸. Есть причина усомниться в этой формуле, подсознательный гомоэротизм которой мы еще увидим, рассматривая страдальческий характер Кольриджа. Однажды Кольридж сказал: «Великий ум должен быть андрогинным», — и это замечание было переиначено Вирджинией Вулф в «Своей комнате». Она тоже описывает великих писателей-мужчин в сексуальном контексте: Шекспир — «андрогинный», Шелли — «бесполой», Мильтон, Вордсворт и Толстой были «мужчинами чуть больше, чем надо», Пруст — «женщиной чуть больше, чем надо»⁹. Этот примечательный фрагмент кажется мне раз от разу все более и более бессмысленным. Каждого из этих писателей можно было бы защитить от обвинений Вулф, но давайте займемся Вордсвортом. На протяжении всего своего творчества Вулф

превозносит андрогина перед обычными мужественными мужчинами, каковое мнение я считаю банальным и ограниченным. Андрогин — великий творческий символ, но не годится ставить его выше всех прочих сексуальных личин.

Утверждение о чрезмерной мужественности Вордсворта противоречит истине. Блум говорит: «Верно сказано, что Вордсворт едва ли не слишком мужественный для того, чтобы быть поэтом»¹⁰. Но найдется ли хоть одно стихотворение, хотя бы эпизод стихотворения Вордсворта, которые можно было бы назвать слишком мужественными? Большая часть самых мужественных мест у Вордсворта созданы под сильнейшим влиянием Мильтона. Но они, и среди них восхождение на гору Сноудон, относятся к числу его высочайших поэтических достижений. Дух-сестра Вордсворта помогла ему освободиться от тяжеловесных, выпретенных латинизмов и синтаксических инверсий в стиле Мильтона, действительно присутствующих в «Прелюде». В более поздних произведениях Блум наглядно показал, сколь тягостно сказалось наследие Мильтона на поздних английских поэтах, вынужденных бороться с ним. Мне кажется, называть Вордсворта «едва ли не слишком мужественным» — значит утверждать, что он слишком сильно зависит от Мильтона. Слишком мужественный Вордсворт — безнадежно поглощенный своим предшественником безвольный раб. Сколь парадоксален Вордсворт, становящийся тем более пассивным поэтически, чем более он мужественен! С точки зрения поэзии Милтон, говоривший устами Вордсворта, оставил нам большое наследие. С точки зрения психобиографии Милтон сексуально подавил попытки Вордсворта обрести собственный голос. Садомазохизм всего происходящего прямо почувствовал соратник Вордсворта Кольридж.

Вордсворт никогда не был слишком мужественным. Реальной опасностью для него была чрезмерная женственность. В поэзии Вордсворта звучат разные голоса. Наиболее по-мужски раздается возвышенный голос Мильтона. Наиболее по-женски звучит печальный пафос стихотворных рассказов, постоянно во всех мучительных подробностях описывающих страдания женщин, детей и животных. Вордсворт создал викторианскую сентиментальность. Типичный образчик хладнокровного восстания модернизма против сентиментальности Вордсворта — фраза Оскара Уайльда, цинично подводящая итог слезливому роману Диккенса: «Какое каменное сердце нужно иметь, чтобы читать о смерти малышки Нелл без смеха!» Такие

эксцентричные стихи Льюиса Кэрролла, как «Старый-старый человек», осмеивают напыщенных отшельников Вордсворта. Этот пафос Вордсворта так легко пародировать, потому что он нарочито чрезмерен. Парализованные руки старого нищего из Камберленда, седые волосы («hairs» — знаменательное множественное число), «редеющие» на макушке сборщика пивовок, — все это гротескные детали, сдерживающие и ограничивающие, а не освобождающие и не усиливающие эмоцию. В отличие от мелодрамы, высокая трагедия нимало не зависит от заданности внешних данных. Редковолосый и седовласый сборщик пивовок напоминает мне о том, как однажды отец Вулф сэр Лесли Стивен, угрюмый вдовец, с трудом поднимаясь по лестнице, начал стенать во всеуслышанье: «Отчего не растут мои баки? Отчего не растут мои баки?» От слишком малого сентиментальная манера требует слишком многого. Сюжетные стихотворения Вордсворта рассчитаны на эффект, и для них характерен излишний пафос, в ловушку которого поэт попадает постоянно. Например, история Маргарет — прекрасный эпизод под названием «Разрушенный коттедж» из поэмы «Прогулки»: возможно ли, в самом деле, непрерывно сочувствовать на протяжении всей этой скорбной повести? А сам-то Вордсворт способен на такое длительное соучастие горю другого человека? Такие сентиментальные повествования — просто костюмированные формы женственного Я Вордсворта. Ф. У. Бейтсон говорит: «Вордсворт пережил большую часть несчастий Маргарет. В известном смысле, он *был* Маргарет»¹¹. Прием вхождения писателя в собственное произведение менее развитой ипостасью своего собственного Я мы уже видели в Вертере и Вильгельме Мейстере Гете.

Когда Вордсворт достигает крайней степени отождествления со страдающим героем, его поэзия слабеет. Сочувствие опускается до сентиментальности, а поскольку герои оказываются проекциями собственного Я, эта сентиментальность — просто жалость к самому себе. Лучшие моменты Вордсворта — моменты равновесия мужских и женских голосов. Он добивается такого равновесия в «Тинтернском аббатстве», которое становится вершиной его творчества. Скупое, мягкое и величественное. Всего одна оплошность: в конце Вордсворт вспоминает «глумление себялюбцев». А ведь это, разумеется, мужественные мужчины! Голос поэта становится пронзительным. Его глумливые себялюбцы похожи на банду головорезов, шумно втягивающих ноздрями табак. «Тинтернское аббатство» поддерживает

эмоциональное равновесие при помощи ритуальной экстериоризации духа-сестры. Обращение Вордсворта к божественной Дороти исполняет функцию правильного расположения женской половины Я по отношению к мужской и схоже с тщательной настройкой подвижных Эманаций Блейка. Вордсворт обращается к своей сестре и наслаждается дружеским общением с ней. Он воспринимает ее самостоятельность, одновременно узнавая в ней свой зеркальный образ. Сознание усиливает и очищает его женскую самоидентификацию. Она проявлена, не сокрыта. Именно в ходе скрытых самоидентификаций Вордсворт впадает в излишнюю сентиментальность.

Кольридж думал, что неведомая Люси Вордсворта — это Дороти, и походку этой Дороти де Квинси считал «бесполой». Комментируя «курьезную бесполость» стихотворения о Люси, Бейтсон выдвигает теорию, согласно которой жизненный кризис Вордсворта в 1798 году связан со все более реальной угрозой кровосмешения с Дороти: преждевременная смерть Люси означает, что Вордсворт подсознательно положил предел своему «чудовищному» влечению к Дороти, «совершив ее символическое убийство»¹². Но все поэты-романтики, за исключением Блейка, впадали в инцестуозные фантазии. Вовсе не желая противиться кровосмешению, Вордсворт изящно приспособливает его к жизни своего воображения. Смерть Люси подобна смертям Дидоны, мадам Бовари и Анны Карениной — таким же ритуальным убийствам непослушного женского элемента мужчины-художника. Люси и Дороти — женская половина души. Но Люси — вырвавшаяся из-под контроля мужской половины Дороти. Вот почему Люси дана как утраченная, ушедшая, ускользнувшая. Вордсворт ищет ее, но важно, что он ее не находит. Она эманация Блейка, покидающая, чтобы властвовать. Символически разрушается не инцест, а сентиментальность, величайший соблазн и серьезнейшая опасность поэзии Вордсворта. Трогательные стихотворные рассказы Вордсворта — томные приюты Спенсера: в них женская половина души соблазняет мужскую половину безвольными радостями пассивного подчинения. Куда более мужественный, чем Вордсворт, Микеланджело очарован подобными же грезами о сладострастной пассивности.

«Что такое поэт? — спрашивает Вордсворт в „Предисловии“ к „Лирическим балладам“. — Человек, говорящий с людьми». Но как может говорить человек, окончательно освободившийся от традиции и формы? Вордсворта терзали мужские и жен-

ские порывы, и он боролся за то, чтобы гармонизировать их в рамках единого стиля. Хартман считает, что местоимение «я» в «Прелюде» Вордсворта не указывает на «сознающую личину»: «Уверенность в себе позволяет ему встретиться с природой, или с собственными эмоциями, не надевая личину»¹³. Но личина Вордсворта — одна из самых сильных, жестоких и лживых во всей истории поэзии. Как сильно сознающая личность, Уайльд говорил: «Естественность — поза, которую труднее всего поддерживать». Без личины не может быть ни речи, ни человека, говорящего с людьми. Слова контаминируются с личностью. Даже в журналистике, истории или науке не бывает слов без точки зрения. Отправившись на поиски личины, Вордсворт добровольно оказывается в чудовищном тупике, поскольку ищет голос, оправдывающий отношение природы к людям. «Да, согласен», — говорит Вордсворт матери-природе, но не разрешает себе отчетливо увидеть ее. Цензуруя разрушительность и дикость природы, он зажимает собственный голос. Вордсворт — первый либерал без чувства юмора. Даже Руссо более самокритичен и лучше осознает свои причудливые извращения. Смеясь, де Сад считает жестокость комичной и понимает, что все комедии жестоки. Имитируемое Уайльдом остроумие XVIII века — самая агрессивная риторическая форма. Отвергая остроумие и вытесняя садизм природы, Вордсворт превратил ложный пафос в Трясину Отчаяния. Хтонические миазмы поднимаются над новой топью, поджидающей своего слепого сына.

По-видимому, Шелли первым обратил внимание на то, что Вордсворт запрещает себе быть сексуальным. В своей сатире «Питер Белл Третий» Шелли называет Вордсворта «моральным евнухом», «ханжой», «напыщенным и бесполом», «бабой». Найт говорит: «„Прелюд“ подчеркнуто асексуален. Молчание по такому важному вопросу красноречиво»¹⁴. Триллинг заявляет: «Вне всякого сомнения, Вордсворт достигает предела извращенности, распространяя стихию покоя на отказ от сексуальности»¹⁵. Хартман протестует против этого течения в критике и настаивает на том, что возвышенные темы поэзии Вордсворта не следует «осквернять таким пристрастным анализом»¹⁶. Пристрастным и снижающим моментом большинства фрейдовских истолкований искусства остается то, что сводя искусство к сексу, они не сознают, что секс — производное природы. Я пытаюсь объединить Фрэзера с Фрейдом и решить эту проблему. Все сексуальное или асексуальное в искусстве содержит в себе взгляд на мир и, следовательно, теорию природы. Секс

Вордсворта — эротизированные женские эмоции, окутывающие его божественным облаком всякий раз, как он отклоняется от мужественной возвышенности Мильтона. Вордсворт надеется обрести счастье через чистое чувство, но счастливее всего в его поэзии желтые нарциссы. Его посвящения матери-природе вызывают лишь страшные видения иссохших, немых призраков, изможденного Я. Вордсворт не может допустить, чтобы переставшая раздавать блага рука сжалась в кулак. Бесполость Вордсворта — капитуляция перед матерью-природой. Она живет за него. Тюрьма общества либо тюрьма природы: вырвавшись из одной, Вордсворт попадает в другую. Отсюда странное безмолвие его поэзии, покой, становящийся самой настоящей неподвижностью. Вордсворт остерегался энергии, привлекавшей Блейка. Энергия ведет к сексу, секс — к жестокости: во всем следуя руссоистской матери-природе, Вордсворт заключает в свои объятия обманчивый призрак.

- 1 Hartman G. Wordsworth's Poetry, 1787—1814. New Haven, 1964. P. 67.
- 2 Ibid. P. 122, 367n.
- 3 Bloom H. The Visionary Company. N. Y., 1961. P. 146.
- 4 Knight G. W. The Starlit Dome. L., 1970. P. 23. *Idem.* Lord Byron's Marriage. P. 257.
- 5 Bloom H. A Map of Misreading. N. Y., 1975. P. 19. [Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. С. 150.]
- 6 Bloom H. The Anxiety of Influence. P. 38. [Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. С. 37.]
- 7 Goethe J. Wilhelm Meister's Apprenticeship. N. Y., 1962. P. 492. [Пер. Н. Касаткиной цит. по: Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. С. 454.]
- 8 [Coleridge S. T.] The Table Talk and Omniana of Coleridge / Ed.: Ashe T. L., 1896. P. 339. В тексте говорится о «femineity».
- 9 Coleridge S. T. Ibid. P. 183. Woolf V. Room of My Own. N. Y., 1929. P. 102, 107.
- 10 Bloom H. The Visionary Company. N. Y., 1961. P. 199.
- 11 Bateson F. W. Wordsworth: A Re-interpretation. L., 1954. P. 128.
- 12 Bateson F. W. Wordsworth. P. 153.
- 13 Hartman G. Wordsworth's Poetry 1787—1814. New Haven, 1964. P. 168.
- 14 Wilson Knight G. The Starlit Dome. L., 1970. P. 21.
- 15 Trilling L. The Opposing Self: Nine Essays in Criticism. N. Y., 1959. P. 135.
- 16 Hartman G. The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valery. N. Y., 1954. 181n.

Демон как лесбийский вампир

■ Кольридж

В отличие от Вордсворта, Кольридж находит природу. Точнее, она его находит. Вордсворт потратил всю жизнь на то, чтобы очистить свою поэзию от демонизма природы — от той самой грубой реальности, которой Кольридж взглянул прямо в лицо. Вдохновленный циклом изнасилования «Королевы фей», Кольридж в «Кристабель» разрушает женственно-нежный руссоистский мир Уильяма Вордсворта. «Кристабель» слишком часто воспринимается совершенно неверно. Критики навязывают ей христианскую мораль. Сам Кольридж не смог перенести того, что написал, и позднее пытался все исправить и все переистолковать. «Кристабель» — превосходный образчик напряженных отношений между воображением и нравственностью. Читая поэму, мы вслед за великим поэтом вступаем в безмерность его демонических видений, а затем вновь возвращаемся в социальную сферу благих намерений, встречающую провидца сомнением, страхом и осуждением. «Кристабель» показывает, как из зла, жестокости и преступления рождается поэзия.

Прежде чем приступить к чтению «Кристабель», нам придется рассмотреть другие важнейшие стихотворения Кольриджа и показать их эксцентричный сексуальный характер. Его

любимая пословица: «Крайности сходятся». Он называет воображение «той синтетической и волшебной силой», что устанавливает «равновесие или примирение противоположных или противоречивых свойств»¹. В «Кристабель» крайности сходятся настолько мощно, что Кольриджу не удастся придать поэме форму, соответствующую первоначальному замыслу. Не случайно его главные произведения — поэмы-видения. Фрейд утверждает, что сновидения не обращают внимания на категорию противоречий и противоположностей: «Нет» «почти совершенно не выражается в сновидениях»². Нет, говорят десять заповедей, не делай. Большая часть сознательной жизни Кольриджа посвящена защите христианства. Но в поэзии, изливающейся прямо из жизни его сновидений, иудео-христианское «нет» стирается сексуально двойственными демоническими силами. «Дайте мне природу, раздираемую двумя противоположными силами», — однажды написал он. М. Х. Абрамс чувствует в этой фразе влияние каббалистов, Бруно, Бёме и Сведенборга³. Синтез противоположностей приходит к Кольриджу от изнанки ортодоксального христианства. Его увлекает за собой подспудное течение западной культуры, этакая беспорядочная языческая смесь герметизма, алхимии и астрологии. Эссе Кольриджа об алхимиках (1818) не так знаменательно, как сами поэмы-видения — кипящие от демонической энергии нравственно неустойчивые небылицы.

«Первичное Воображение» Кольриджа — «бесконечное *я есмь*»⁴. Обожествляя себя, поэт-романтик занимает место Иеговы. Его «*я есмь*» всепоглощающе. Оно дарует художнику неотчуждаемое право на самоутверждение, знакомое нам по декадентскому позднеромантическому культу Я. Например, в творчестве Уайльда теория Кольриджа превращается в идеал личности как произведения искусства и в идеал жизни, стоящей выше творчества. Уайльд говорит: «Истинный художник тот, кто всецело доверяет себе, ибо он всецело является самим собой»⁵. Поэтическая идентичность как бесконечное *я*: мы увидим действие этого отождествления в начале «Кристабель», где Джеральдина силой воли выводит себя из мрака небытия на свет существования.

Кольридж противопоставляет истинное воображение лишённой вдохновения «Фантазии», просто «особому виду Памяти», играющему только «предметами определенными и установившимися». Распространим это различие на сферу психологии, и установившиеся предметы фантазии станут жесткими,

унаследованными от прошлого сексуальными ролями. О «вторичном Воображении» Кольридж говорит: «Оно растворяет, разлагает и расчленяет явления действительности, чтобы создать»^{*}. Его поэмы-видения — метаморфозы души, в ходе которых первичное Воображение использует вторичное, чтобы разрушить сексуальные личины. Поэмы — алхимический сосуд; в нем кипит дионисийская жидкость. Нравственность и история растворяются, вызывая демоническое воссоздание, даруя жизнь синтетическому Гомункулусу. Всем великим поэмам Кольриджа угрожает вторжение странного андрогина, сконструированного *Сверх-Я*.

Сексуальные двусмысленности Кольриджа вполне очевидны уже в «Эоловой арфе» (1795); это стихотворение гораздо необычнее, чем считают исследователи. Спор с самим собой придает этому стихотворению налет шизофрении. Поэт вновь и вновь обращается к жене Саре, но она всего лишь символ общества и нравственности, неподвластных Кольриджу, неспособному установить с ними правильные отношения. Муж, гражданин, благочестивый христианин: вот химеры, провоцирующие поэта; вот личины, с которыми он боролся и которые не смог победить. Критика считает «Эолову арфу» гимном радостям брака. Но в самом стихотворении уже видно сексуальное буйство, прервавшееся два года спустя в поэмах-мистериях.

Упомянутая в названии стихотворения эолова арфа положила начало традиции высокого романтизма, достигшей высшей точки в «Оде западному ветру» Шелли. Эолова арфа — сосуд сексуального преображения. Поэт — пассивный инструмент, на котором играет мужская муза — сила природы. С самого начала Кольридж подчеркивает эротизм метафоры арфы: «Под ласкою небрежной ветерка / Она, как дева робкая, упреки / Возлюбленному шлет, ему внушая / Быть повольнее!»^{**} Возвращая стихотворение к сексуальной норме, исследователи отождествляют с робкой девой Сару. Но образ Сары остается на периферии стихотворения. Кольридж обращается к ней только для того, чтобы напомнить самому себе о том, кем или чем он должен быть. Любое упоминание о Саре звучит напряженно и испуганно.

* Пер. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. *Biografia Literaria* // Кольридж С.-Т. Избр. труды. М., 1987. С. 103—104.

** Пер. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. *Эолова арфа* // Кольридж С.-Т. Стихи. М., 1974. С. 81.

Солипсизм романтических стихотворений радикален. Робкая дева — Кольридж, а не Сара. Экстатические проекции его *Я* всегда женственны: «И много мыслей, зыбких и незванных / Пронесются в мозгу недвижимом, праздном, / Разнообразны, словно ветерки, / Играющие на покорной арфе!»* Как Вордсворт и Китс, Кольридж считает праздность творческим условием; это дремотное состояние грезы, полное образов бессознательного, не прошедших цензуру интеллекта. Праздный мужчина приобретает женскую восприимчивость. Такой обманчиво приятный и легкий переход обнаруживает всю свою жестокую мрачность при сопоставлении с поздними поэмами-мистериями. Когда мы дойдем до «Кристабель», фантазии, «разнообразные, словно ветерки» будут не просто пронеситься в недвижимом и праздном мозгу, но станут самым настоящим изнасилованием сознания. Женственность опасна. Поэту здесь позволяет говорить то самое начало, которое позже замкнет его уста.

В «Эоловой арфе» Кольридж колеблется между чувством общественного и религиозного долга и стремлением к эротической и созидательной пассивности. Объединить то и другое одновременно, казалось бы, невозможно. И все же такое объединение произошло в тот вечер, когда Кольридж слушал чтение Вордсвортом своего «Прелюда», прославленное Кольриджем в стихотворении «Уильяму Вордсворту» (1807). В нем ясно видно, что для Кольриджа духовная экзальтация — сексуальное самопожертвование. Кати свои волны, Иордан, кати — голос Вордсворта накатывает на Кольриджа волнами поэтической силы: «Внимая в молчании, как благочестивое дитя, / Моя душа твоим разнообразным напряжениям пассивно / Поддается, как приливы поддаются звездам». Поэт чувствует себя подобным «спокойному морю, / Широкому и сияющему и все же устремляющемуся к луне». Кольридж — эолова арфа, вторящая чужой музыке. Вордсворт говорит от имени природы и сокрушает Кольриджа невероятностью своего размаха. Нет диалога, один монолог, связь грубого утверждения и взволнованной восприимчивости. Определенно эротическая сцена. Вздыхающаяся душа-море вторит сонету Вордсворта, написанному в прошлом году: «Господень мир, его мы всюду зрим», где «играет море с месяцем златым»**. Вордсворт и Кольридж замкнуты рамками садомазохистского бракосочетания сознаний, причем

* Пер. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 82.

** Пер. В. Левина цит. по: Поэзия английского романтизма. С. 248.

в нем право господства принадлежит Вордсворту, а Кольридж приговорен к ритуальному самоуничтожению.

Мы видели, что Кольридж сказал о Вордсворте весьма примечательные слова: «Он *весь* — мужчина». Не просто неверная по отношению к Вордсворту оценка, но и свидетельство гомоэротической одержимости. Измученный, непостоянный Кольридж считал ледяное спокойствие Вордсворта разновидностью мужской твердости. Вордсворту Кольридж нужен был так же, как Кольриджу — Вордсворт. Говоря о Вордсворте, я утверждала, что его голос звучит особенно по-мужски (в первую очередь, в «Прелюде»), когда он в своей поэзии пассивен, когда он находится под сильнейшим влиянием Мильтона. Чтение «Прелюда» в сумерках становится настоящим представлением: шаман демонстрирует свою черную магию. Подвластный Мильтону Вордсворт подчиняет своей власти Кольриджа. Сгущаясь и расплавляясь, поэтическая идентичность устремляется вниз каскадом иерархических уровней, сексуальным феодализмом отношений господина-и-раба. Вспомним, что «Прелюд» постоянно обращается именно к Кольриджу. Покорность Кольриджа позволила Вордсворту в этой поэме восстать невредимым из вод затопившего его потопа, имя которому — Милтон. Слушающий чтение поэмы Кольридж — Даная, оплодотворенная золотым дождем Зевса. Кольридж обыгрывает идею духовного осеменения во второй строке, где говорит о «Прелюде»: «В сердце свое вложил я это Слово». Он проникнут и наполнен Вордсвортом, и предоставляет ему всего себя. Секс — поэзия; поэзия — секс.

Под влиянием Вордсворта Кольридж создал свои лучшие работы. После того как они расстались, поэтический источник Кольриджа иссяк, и ему уже не суждено было написать ничего достойного своих ранних произведений. Природа их сотрудничества: Вордсворт — отец-любownik, поглотивший склонное к самобичеванию супер-эго Кольриджа и позволивший бурной жизни его сновидений излиться прямо в поэзию. В дальнейшем мы оценим величайшую иронию того факта, что важнейшие произведения Кольриджа — отрицание Вордсворта. Сын мстит отцу, не ведая жалости. Кольридж уничтожает главную нравственную идею Вордсворта — идею благожелательной природы. Кольридж видит хтонический ужас природы, а Вордсворт отказывается его признавать. Вампиры «Кристабель» и «Сказания о Старом Мореходе» — вот она, мать-природа. Вордсворт пробудил спящий языческий культ природы и бежал от

разбуженных им призраков. Как просто приняла Вордсворта буржуазная культура XIX века! Его протестантская мораль — преграда демоническому. Язычник Кольридж, а не протестант Вордсворт — отец архетипического видения XIX века. Поздне-романтическая линия декаданса, связывающая творчество Э. По, Бодлера, Моро, Россетти, Берн-Джонса, Суинберна, Патера, Гюисманса, Бердсли и Уайльда, исходит прямо из поэм-видений Кольриджа. Будучи сильно зависим от Вордсворта, Кольридж породил чудовищных детей, разрушивших своего отца.

Родственные отношения насыщены сексуальными двусмысленностями. Кольридж зовет Вордсворта: «О, друг! Мой утешитель и наставник! / Могуущественный и дающий силу!» Но силы наставника, возможно, хватит только на наставления. Возможно, наставление — своего рода вампиризм: используя месмерические притязания на власть, он высасывает им самим порожденную энергию. Я вижу два аналога отношений Вордсворта с Кольриджем. Присущие Эмме Джейн Остин нарциссические колебания сексуальной идентичности вынуждают ее к пагубным притязаниям на безвольную Харриет и сближают их. Манерой поведения, скрывающей сомнения и презрение к самой себе, безобразная и неуклюжая Дорис Килман подавляет прекрасную и юную Элизабет Дэллоуэй из романа Вирджинии Вулф. Во всех трех случаях наставление — эротическое взаимодействие. Покорный партнер превращается в публику, вынужденную принимать театрализованную проекцию иерархической личности.

Представление и публика многократно упомянуты в последних строках стихотворения «Уильяму Вордсворту». «Вокруг нас обоих, / Отрадное зрелище любимых лиц»: замкнутый круг глаз — один из повторяющихся мотивов Кольриджа. «Утешитель и наставник» Вордсворт — Беатриче и Вергилий в одном лице; лица родных и друзей — небесные сферы мистической розы. Поднимаясь в заключительной строке, чтобы найти себя в «молитве», Кольридж взывает не к Богу, но к Вордсворту. А молится он о даровании поэзии — своей собственной поэзии. Вселенная стала театром секса и поэзии. Кольридж смотрит на Вордсворта, разыгрывающего свое представление. Но соблазненный и оплодотворенный Вордсвортом Кольридж оказывается в центре круга смотрящих на него глаз. Стихотворение исчезает, уступая место магическому кругу первичной сцены и семейного романа. В сходных местах из произведений Уитмена и Суинберна эротическая радость мазохистской мужской героини намного усилена кругом внимательно взирающих глаз.

«Уильяму Вордсворту» — подчеркнуто языческое стихотворение. Заклинание бога — жреца культа личности приводит к ритуальным публичным половым сношениям. Сексуальный эксгибиционизм и вуайеризм — в самом сердце искусства. Здесь, как и в «Кристабель», выражением жажды веры становится страстное желание подвергнуться изнасилованию.

Самая влиятельная мужская героиня в истории литературы — герой-рассказчик «Сказания о Старом Мореходе». Пассивную страдальческую натуру Морехода первым отметил Вордсворт. В издании «Лирических баллад» 1800 года Вордсворт перечисляет «существенные изъяны» поэмы: «во-первых, главное действующее лицо не наделено определенным характером... во-вторых, он не действует, но постоянно претерпевает воздействия». Блум говорит о «невероятной пассивности» Морехода. Грэм Хью сравнивает неподвижность корабля с «полным параличом воли». Джордж Уолли идет дальше: «Пассивность Морехода — пассивность Кольриджа»⁶. В моем прочтении «Старого Морехода» эта пассивность является главным психологическим фактом поэмы. Я отвергаю нравственные истолкования, восходящие к каноническому эссе Роберта Пенна Уоррена. Эдвард Э. Бостеттер шаг за шагом опровергает Уоррена: «Поэма является болезненно навязчивым рассмотрением человека, ставшего вследствие своего поступка центром вселенского внимания»⁷. Двести моряков, умирая, скорбно взирают на Морехода. Мужская героиня драматизирует свою жизнь и, как оперная примадонна, торжествует, утонченно, публично страдая. Взгляды всей вселенной сосредотачиваются на нем. Берущие в кольцо взгляды у Кольриджа: отчасти — параноидальная боязнь осуждения, отчасти — эротическое преклонение. Взгляды распинают героев, сковывая их парализующей пассивностью, жутким страхом перед миром.

С художественной точки зрения, сагам о мужских героинях всегда угрожает змееподобная динамика самоидентификации. Цепкорукий седобородый Мореход напоминает пресловутых «седовласых» отшельников Вордсворта с «парализованной рукой». По-моему, эта самоидентификация поэта настолько чрезмерна, что своей сентиментальностью ослабляет текст. Местами «Старый Мореход» написан настолько плохо, что напоминает пародию Льюиса Кэрролла: «„Пусти, седобородый лжец“ — / Старик его пустил». «Тут Гость себя ударил в грудь, / Он услышал фагот». «И двести их, живых людей / (А я не слышал слов) /

С тяжелым стуком полегли, / Как груды мертвецов». Сказание — всего лишь ритуальный перезвон, мрачная туча судьбы. Строфы все больше напоминают дешевый фарс и беззаботно следуют друг за другом. «Старый Мореход» — одна из величайших английских поэм, и, тем не менее, она только что не пренебрегает языком. Видение и исполнение часто резко расходятся. Трезвые «стихотворения-собеседования» Кольриджа написаны с отменным вкусом; но с точки зрения истории литературы эти стихотворения, всецело принадлежащие эпохе чувствительности и неспособные сделать поэта знаменитым, вполне второстепенны. Такое же разобщение формы и содержания поражает поэзию преемника Кольриджа — Э. По. Французы упрекают Америку в том, что она пренебрегает своим величайшим поэтом — Э. По, но, может быть, в переводе Бодлера он звучит лучше, чем по-английски? Подобно Кольриджу, Э. По — гигант воображения, а у воображения — свои законы. В рассказах Э. По и в поэмах-мистериях Кольриджа демоническое открыто выражает себя. Дионис всегда избавляется от правил аполлонической формы.

Кольридж и Э. По захвачены видениями, выходящими за пределы языка и принадлежащими невыразимому в словах опыту сновидений. Я говорила о том, что психоанализ переоценивает лингвистический характер бессознательного. Жизнь сновидений — языческое кино. Остроумие сновидений вызвано тем, что в них со словами обращаются как с предметами. Кольридж и Э. По написали кинематографические произведения. Если бы кино уже было изобретено, возможно, они сняли бы фильмы, поскольку в их произведениях язык только мешает зрению. Оценивая язык «Старого Морехода» по меркам Возрождения или августицианства, мы придем к печальным результатам. Есть несколько великих строк, например: «Как изумруд, на нас плывут / Кругом громады льда»^{*}. Я полагаю, что все эти удивительные фрагменты «Старого Морехода» предвкусывают рождение «Кристабель», что на протяжении всей поэмы рвется к жизни холодная зеленая змея «Кристабель». Риторическая слабость Кольриджа и Э. По связана с искажением самоидентификации. Видение вызвала к жизни такая мощная сила бессознательного, что сознание — мастер форм — просто не поспевает за ней.

* Здесь и далее «Сказание о Старом Мореходе» цитируется в переводе Н. Гумилева по: Кольридж С.-Т. Стихи.

«Старый Мореход» — рапсодия мужской героини, переполненная проникновенными ариями: «Один, один, всегда один! / Один среди зыбей! / И нет святых, чтоб о душе / Припомнили моей». Эмоциональная выразительность такого рода доступна итальянскому, но не английскому языку. В припадке сентиментальности шекспировский Ричард II восклицает: «И всю мою обширную страну — / На маленькую, тесную могилку, / На тесную, убогую могилку»* («Ричард II» III, 3). Подчеркнутая малость передает карикатурную ничтожность танцующих карликов. Эти «одни», распеваящие на разные лады о своем одиночестве, перенаселяют поэму Кольриджа и воют, как стая собак. Значительная скорость идентификации заставляет его допустить неточную рифму «thump — lump» («стук» — «глыба»). Слишком смешная пасторальная комедия скрывается в наших односложных англосаксонских словах. В «Старом Мореходе» используется тот же принцип, что и в стихотворении «Уильяму Вордсворту» — языческий сексуальный эксгибиционизм. Жалость к самому себе в «Старом Мореходе» аналогична самобичеванию в культах древних богинь. Ни боли, ни унижения. Просто ритуальное средство приобщения к демоническому видению. Романтическая мужская героиня — кастрирующий самого себя адепт культа хтонической природы.

Личины в «Старом Мореходе» складываются в сексуальную аллгорию. Поэма начинается с того, что Мореход останавливает Брачного Гостя, когда тот собирается войти на брачный пир. Глубинная структура сцены точно соответствует началу «Кристабель»: незнакомец с «горящим взором» налагает заклятие на невинного героя, отдающегося во власть демонической мании. Мореход задерживает гостя своим скорбным рассказом, растянувшимся на всю поэму. В конце поэмы гость мрачно отворачивается от двери Жениха и удаляется. Брачный пир продолжается без него. Моя теория: Жених, Брачный Гость и Мореход — три составляющие Кольриджа. Жених — мужская личина, легко принятое обществом Я. Это возмужалое *alter ego* всегда желанно и отдалено за открытую дверь, через которую доносятся взрывы веселого смеха. Брачный Гость, «близкий друг» Жениха, — подросток, моляще помогающий сексуального удовлетворения и коллективной радости. Чтобы получить желаемое, Брачный Гость должен слиться с Женихом. Но его постоянно удерживает призрачное Я, Мореход, наслаждающаяся

* Пер. С. Донского.

пассивным страданием мужская героиня или Я, наделенное чертами гермафродита. Вечная подружка невесты, не вступающая в брак. Брачный Гость в конце отступает, потому что в очередной раз победило уязвленное жрецами Я. Гостю не стать Женихом. Сколько бы ни пытался он пройти через дверь на пир, всякий раз Мореход появляется и пресекает его движение своей соблазнительной историей. Путь к двери — навязчивая сцена сексуального затруднения Кольриджа. Остракизм и изгнание — романтическая дорога к идентичности. Войдет ли он в дверь когда-нибудь? Да, в «Кристабель». И только при помощи самой странной стратегии извращения и транссексуальности.

Очевидный поворотный пункт истории Старого Морехода — убийство альбатроса, причина всех его страданий. С того времени как я прочитала поэму в средней школе, я считаю альбатроса ненужным довеском, покупкой коня к седлу, и называю манеру учителей и критиков обращать особое внимание на историю альбатроса и неубедительной, и ханжеской. Много позже я узнала, что идею альбатроса Кольриджу предложил не кто иной, как Вордсворт, что и подтверждает справедливость моей точки зрения. Альбатрос — самый грандиозный ложный след в истории поэзии. Он нужен лишь для того, чтобы привести к прегрешению. Мореход совершает мрачное преступление и становится средоточием космического гнева. Но он так же невинен, как теневые герои Кафки, вызванные к ответу перед безличным судом. В мире «Старого Морехода» всякий поступок немедленно наказывается. Утверждение мужского порицается, и человечество приговаривается к пассивному страданию.

Тот же самый драматический поворот встречается и в «Хрустальной шкатулке» Блейка: стоит герою-мужчине совершить поступок, и его изгоняют в пустыню. Мужчина Блейка превращается в плачущее дитя, инфантильно зависимое от рыдающей женщины. Морехода Кольриджа тоже уносит назад, к материнскому миру, сильное течение. Судно попадает в штиль: «Как пахнет гнилью — о, Христос! — / Как пахнет от волны, / И твари слизкие ползут / Из вязкой глубины». Застой, слизь. Видение первичного неразличения, хтонического болота порождения. Вселенная превратилась в одну большую утробу: клаустрофобия, никакого воздуха, повсюду кишат уродливые, слизкие твари, жившие на Земле до человека. Мореход взывает к Христу, но этот призыв совсем не то, чем кажется. Он показывает: интуицией великого поэта Кольридж вопреки своему сознатель-

ному приятию христианства понимает, что мир-болото Великой матери предшествует миру Христа и готов в любой момент поглотить его. Две ремарки подтверждают буквальную визуализацию Кольриджем хтонического болота: в одном месте он говорит о «Песках и Топях Зла», а в другом называет похоть «гнусным испарением Болота».

«Старый Мореход» — один из вариантов великой регрессии романтической поэзии к демоническому и первобытному. Каждый человек совершает морское путешествие из клетки древнего океана, из заводи внутриутробных вод. Все мы приходим в мир покрытые слизью и охваченные страстным желанием жить. «Так много молодых людей / Лишились бытия: / А слизких тварей миллион / Живет; а с ними я». Все надежды на красоту и зрелость умирают. Мужской силе не дано превзойти женскую силу. Мы живем в слизи тел, удерживающих в качестве заложника воображение. Рожденные матерями тела — невозстановимая природа, лишенная божественного искупления. «Слизкое море» хтонической природы уничтожает слово Христово. Кольридж сражен языческим видением, нахлынувшим на него из области, лежащей ниже его собственной этики и за ее границами. «Старый Мореход» выносит готическую сказку из исторического мира замков и аббатств на возвышенную сцену пустынной природы. Но расширение пространства — еще один тупик. Кольридж блестяще превращает открытое море в гниющий склеп, в то, что я назвала бы демонической утробой готики. В ту единственную черную дыру, из которой никогда не восстанет Христос. «Старый Мореход» — источник «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По, живописующей ужасное путешествие на корабле-утробе и корабле-могиле. Эволюция и движение — иллюзия в сыром, замкнутом пространстве хтонической природы. Отсюда сокрушительная пассивность мужской героини. Человечество шатается под давлением матери-природы.

Я говорила о том, что язык «Старого Морехода» искажается во имя видения. Так, призыв к добру приводит к прямо противоположному результату, порождая зло. Произнесение имени Христова не освобождает Морехода из заточения в кошмарной утробе океана. Когда на горизонте появляется парус, надежда и радость на миг овладевают всеми. Мореход пытается сотворить новую молитву: «Услышь, Мария нас!» Но священный язык осквернен демоническим откровением. На корабле — непристойнейший женский призрак:

Рот красен, желто-золотой
 Ужасный взор горит:
 Пугает кожа белизной,
 То Жизнь по Смерти, дух ночной,
 Что сердце леденит.

Бесполезно взывать к культу неба. Словно бы оскорбленная упоминаниями своего милосердного наследника, нежная Мадонна, праматерь, превращает свое появление в сенсацию. Блудница вавилонская, освобожденный демон. Ее губы алеют от возбуждения и от крови жертв. Вся — здоровье, и вся — болезнь. Маска красной смерти, Медуза, превращающая людей в камень, но и мать, возбуждающая застойную кровь своих сыновей, пока их тела каменеют в ее утробе. Дать жизнь — значит убить. Такова небесная мать, приходящая на зов. Вампир из тревожных снов людей. В «Вознесении святой Розы из Лимы» Обри Бердсли рисует выполненное в духе Кольриджа богоявление Мадонны-вампира. Сладострастно обнимающая святую Розу Мария висит в воздухе как ядовитое черное облако. Еще одно чудовищное богоявление происходит в фильме Ингмара Бергмана «Как в зеркале»* (1961): безумная девушка видит Бога в образе сексуально агрессивного паука.

Волна демонического видения несет «Старого Морехода» с первой части по четвертую, но потом что-то происходит. Пятую — седьмую части охватывает неразбериха. Поэма восстанавливается лишь после того, как прерывается история Морехода и вновь воспроизводится рамочная повествовательная структура: Мореход удерживает Брачного Гостя перед дверью Жениха. «Старый Мореход» длится слишком долго, и длится без особого смысла, и я, кажется, знаю, где и почему допущена ошибка. В конце четвертой части Мореход видит в море морских змей: «Где тени ни бросал корабль, / Наряд их видел я, — / Зеленый, красный, голубой. / Они скользили над водой, / Там искрилась струя». Один из величайших моментов в истории романтической поэзии. Мы вернулись к началу времен. Твердь и воды еще не отделены друг от друга. Солнце — всего лишь яичный желток в белковом студне материнской материи. Первобытный океан кишит слизистой жизнью. Но вода — это и

* Фильм И. Бергмана принято называть «Как в зеркале», хотя вынесенная в название цитата из Послания св. Павла в синодальном переводе звучит так: «Как бы сквозь тусклое стекло» (I Коринф. 13:12).

человеческое тело, испещренное венами. Эти змеи, выписанные с вергилиевской переливчатостью, представляют сковывающие нас цепи физической жизни. Человек — мучимый змеями Лаокоон. Все мы попались в сети рожденных матерями тел и бессильно бьемся в них. Почему морские змеи — это вены? Потому что все великие строки «Старого Морехода», как я уже говорила, предвещают рождение «Кристабель», а в ней описаны змейки изысканных голубых вен на босых ступнях вампира. Зеленая змея Джеральдина, душащая голубку, — демон хтонической природы, подавляющий человека триумфом своей воли.

Кольридж глубоко проник в царство демонического. Слишком глубоко, чтобы мгновенно спастись бегством в сферу общепринятого душевного волнения. Видение заканчивается ничем, и поэма медленно плывет по течению. Почему? Какому вызванному морскими змеями видению не осмеливается посмотреть в лицо Кольридж? Мореход реагирует на их появление потрясая просто. «Весна любви» входит в его сердце, и он благословляет их. В тот миг, когда он смог молиться, альбатрос срывается с его шеи и исчезает в пучине. Страшно видеть нашего поэта-шамана разоблаченным, издающим, как какой-нибудь рабочий сцены, восторженные крики. Кольриджа одолевает страх, и он сдается на милость Вордсворта и христианства. Любовь и молитва — нелепо неадекватный ответ хтоническому ужасу, вызванному Кольриджем из мрачного сердца существования. Морские змеи мутят воду, и это — образ варварской энергии материи, волнообразной спирали жизни и смерти. Как правильноотреагировать на такую экстатическую галлюцинацию? Кольридж окружен змеями. Его герой Мореход как сексуальная личина недоразвит. Чтобы мужская героиня соответствовала демоническому видению, ее следует изменить. «Кристабель» — новый и более дерзкий вариант «Старого Морехода». В ней, как мы увидим, некуда отступать перед змеиным ликом природы. Скрытый под маской и более недоступный Вордсворту поэт низвергается в пучину хтонического ужаса.

Проблема моральных или христианских прочтений «Старого Морехода» состоит в том, что ни те ни другие не придают значения навязчивой, маниакальной структуре поэмы. Если бы «весна любви» Морехода принесла плоды, поэма смогла бы завершиться. Но за избавлением от альбатроса следуют еще три части. И даже в конце поэмы Мореход все еще вынужден

скитаться по свету, вновь и вновь повторяя свой «сумрачный рассказ». Кольридж ввел благочестивое переживание в демоническую поэму и потерял нить повествования. В поэму приходится впустить новых героев — серафимов, Кормщика, Отшельника. Начинается запутанный диалог, произвольно петляющий и возвращающийся вспять. В этом суть дела: когда Мореход молится и торжествует добро, а не зло, поэма распадается на части. В конце четвертой части, сломленный страхом перед написанной им поэмой, Кольридж тщетно пытается встать на путь очищения. Для того чтобы скрыть то, что вышло из аморального *Оно*, приводится в действие *Сверх-Я*. Девятнадцать лет спустя Кольридж добавил заметки на полях, по сей день украшающие поэму. Эти трепещущие гирлянды — запоздалые размышления и исправления, часто совершенно не согласующиеся по тону с тем текстом, «объяснить» который они призваны. В них слышится голос Кольриджа-христианина, пытающегося смягчить демонического Кольриджа, точно так же как старый, похожий на Уризена Вордсворт «исправлял» свою раннюю поэзию природы. Рационализируя и морализируя, Кольридж старался погасить демонические огни своего воображения.

Поэтические разногласия становятся вполне явными в конце поэмы. Мореход говорит: «О, Брачный Гость, я был в морях / Пустынных одинок, / В таких морях, где даже Бог / Со мною быть не мог»^{*}. Это правда. В космосе «Старого Морехода» восставшая из природной слизи мать-вампир уничтожила Иегову. Но Кольридж-христианин еще держится за разорванную им завесу. Вопреки всякой логике, Мореход продолжает ратовать за общинное посещение церкви под благим взглядом «великого Отца» и так завершает свое послание: «Тот молится, кто любит все — / Создание и тварь; / Затем, что любящий их Бог / Над этой тварью царь». Что это за хрупкая тростинка пытается выплыть там, в водовороте хтонической природы?! Звучит как иронические моральные заключения Блейка, уклончивые извращения серьезности жизненного опыта, описанного в самих стихотворениях: «Плакать нечего, коль выполняешь свой долг»; «Даянье — благо; не гони просителя с порога»^{**}. Прощальные строфы Морехода поэтически непоследовательны. Они противоречат всему великому в поэме. Похоже, сам Кольридж ощущал это, ведь много позже он заметит, что в «Старом Морехо-

* Пер. В. Левина цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 29.

** Пер. В. Топорова цит. по: Блейк У. Стихи. С. 113, 127.

де» «слишком много» морали: «Единственная или главная вина, если можно так выразиться, заключалась в чересчур открытом навязывании морального чувства читателю».

Последнее слово в «Старом Мореходе» всегда остается за воображением. Вот завершающие строки, описывающие, как Брачный Гость поворачивает прочь от двери Жениха: «Побрел, как зверь, что оглушен, / Спешит в свою нору: / Но углубленной и мудрей / Проснулся поутру». Если принять христианское истолкование поэмы, как объяснить эту реакцию? Нравственные проповеди Морехода не увеличили нравственную силу Брачного Гостя. Он погружается в мрачное настроение и удаляется от общества. Мореход рекомендует христианскую любовь, но Брачный Гость удаляется, как если бы Мореход сказал: «Бога нет, а природа — преисподняя аппетита и силы». Но именно такое благословившее Брачного Гостя тайное послание проскользнуло помимо воли Кольриджа, несмотря на все его доблестные попытки привести поэму к нравственно приемлемому завершению. Поутру Гость просыпается «углубленной и мудрей», потому что за дымовой завесой христианского финала произошло ужасное откровение демонического сновидения Кольриджа.

Теперь рассмотрим в контексте сексуальных масок фрагмент из «Кубла Хана». Поэт-герой поэмы — одновременно всемогущий император, сумасшедший пророк и изгнанник. Он живет в магических кругах: под храмовыми сводами и в ритуальных дворах, в священных пространствах искусства. Он черпает силу снизу, из ада хтонической природы, прорывавшейся в поэму «Старый Мореход». Из безмолвных, похожих на земную утробу пещер пробиваются фаллические гейзеры силы, сдвигающей камни. Природа вздымается в сексуальных спазмах творения. Солнечный чертог воображения поэта позволяет ему обозреть необузданную чудовищность природы, существовавшей до человека и до нравственности. Он не может управлять природой, он сам — ее голос. Искусство синтезирует ледяную аполлоническую форму и грубый дионисийский поток. Куполообразный чертог — это государство и голова, укротившие змеинные желания утробы и чрева.

Герои Кольриджа всегда сексуально двойственны. В поэте «Кубла Хана» сходятся противоположности:

И крик пронесся б, как гроза:
Сюда, скорей сюда, глядите,

О, как горят его глаза!
 Пред песнопевцем взор склоните,
 И этой грезы слыша звон,
 Сомкнемся тесным хороводом,
 Затем, что он вскормлен медом
 И млеком рая напоен!"

Мореход стал «духовным странником». Он узник восприятия. Сластолюбец и аскет, он наслаждается постясь. Пища богов делает его одновременно больше и меньше человека. Блум говорит, что он «молод, как зрелый поэт»⁸. Но он лишен мужественности. Перед нами — осужденный на сожжение андрогин. Одинокый отшельник, давший обет безбрачия, Брачный Гость, а не Жених. Тысяча дверей закрыты перед ним. Он приносит дары, как бедняк-чужестранец, не допущенный и на порог дома.

Поэт — прекрасный юноша в эллинистическом стиле, крас-эфеб с женственными эмоциями. Горящие глаза и вьющиеся волосы соединяют мужскую силу с женской красотой. Горящие глаза могут приказывать и пронзать, но могут и недвусмысленно приглашать, как стреляющие глаза веселых девиц. Глаза поэта сверкают именно таким светом; их блеск как призрачная смена образов на экране кинотеатра. Поэт женственен, потому что пассивен по отношению к своему собственному видению. Он увлекает, потому что сам увлечен. Его чувства — дом временного задержания. Его глаза — окна, распахнутые в поэзию.

Вьющиеся волосы обычно составляют женский канон красоты. Вспоминаются Венера Боттичелли, Рита Хейуорт и Хеди Ламарр. Но в конце 1790-х годов, когда был написан «Кубла Хан», длинные и ненапудренные волосы символизировали молодость, жизнелюбие и бунтарство. Горящие глаза и вьющиеся волосы Кольриджа появляются на портретах Наполеона — «Бонапарт на Аркольском мосту» Гросса или «Наполеон переходит через Альпы» Давида: ветер судьбы развеивает длинные волосы героя. В «Кубла Хане» волосы поэта наполнены лирическим вдохновением; поэт — эолова арфа, на струнах которой играет ветер. Я уже говорила, что гиацинтовые локоны прекрасного юноши становятся эротической ловушкой для глаза наблюдателя. Даже в струящихся волосах Наполеона есть что-то транс-

* Пер. К. Бальмонта цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 80.

сексуальное. Перед нами — женственный элемент наполеоновской харизмы, а она, по-моему, всегда сексуально двойственна. Наполеон носил длинные волосы, пока был молодым и стройным, вдохновенным аутсайдером. Его стрижка на манер Цезаря относится в основном к периоду империи, когда уже вполне проявилась и его склонность к тучности. Волосы ранее выражали то, что теперь выражается в женственной плоти: на картине Давида «Наполеон в рабочем кабинете» мы видим чревоугодие императора, засиживающегося за работой допоздна.

Поэт «Кубла Хана» — тоже сухопарый аутсайдер с феерической харизмой. Вьющиеся волосы — стяг гермафродита, дразнящий и нарциссический. Длинные волосы — знак многих воинственных культур, от спартанцев до сикхов. Но в соответствии с основным направлением развития западных сексуальных личин длинные волосы были и будут языком женского эроса. Сознательно или бессознательно длинноволосый мужчина привлекает внимание к своей женственности. Он превращает себя в сексуальный объект, пассивно воспринимающий испытующий взгляд. Именно так выглядят портреты кавалеров XVII века, излучающие невероятное очарование эпицена. Запад настойчиво и, вероятно, небезосновательно связывал длинные мужские волосы с опасностью чарующего и самовлюбленного эгоизма. Проследить эту ассоциацию можно вплоть до библейской истории про Авессалома, повторяющего жизненный путь Алкивиада, предопределенный красотой и подстрекательством. Длинные, неприбранные волосы поэта у Кольриджа выражают сексуальное, социальное и моральное неповиновение. Такие волосы естественны, поскольку неформальны, но порочны, поскольку связаны с самообожествлением и аутоэротизмом.

Опасность! Поэт «Кубла Хана» окружен «тесным хороводом» священного ужаса. Поэт — неприкасаемый носитель харизмы, находящийся в изоляции. Ему присущ жуткий сексуальный блеск. Мужественность и женственность сияют над ним, как солнечные лучи. Люди кричат: «Сюда, скорей сюда, глядите!» Но не потому, что он мужественен. Он не из тех мужчин, кто действует, но он тот, кто видит. Он может вызывать галлюцинации и у других, и у самого себя. «Кубла Хан» придерживается архаических ритуальных правил. Фрэзер говорит: «Святость, магическое целомудрие, табу или все то, что мы могли бы к ним приравнять, первобытным философом понималось как духовная субстанция или эманация, распространяющаяся на сакрализованных или табуированных индивидов и насыщающая

человека в точности так, как лейденская банка заряжена электричеством». В другом месте он говорит: «По-видимому, примитивный ум представляет себе святость как вид опасного вируса, контакта с которым осторожный человек, насколько это возможно, будет избегать и из-за которого, если ему все-таки случится быть инфицированным, он подвергнет себя тщательной дезинфекции путем особого рода церемониального очищения»⁹. Майский хоровод смыкается вокруг поэта, для того чтобы сдержать избыток *маны*. Магия против магии: общество использует все свои защитные средства против опасного излучения искусства.

«Кубла Хан» заканчивается двойной церемонией: поэт впадает в транс, а общество посыпает солью землю, на которой он стоит. У него под ногами — выжженная земля, *теменос*, где уже ничто никогда не вырастет. Поэт одарен, но проклят, осужден на изгнание из общества. Кольридж хладнокровно притягивает взгляды людей к поэту, — иначе говоря, к себе самому. Блеф слепого, играющего в реальность. В этот мистический момент слепнут все. Художник и публика воюют друг с другом. Поэт обезличен, все его сторонятся. Он страдает от «молчания», от остракизма, которому обычно подвергают нарушившего кодекс чести курсанта. Запомним это, чтобы прочитать «Кристабель», где от избранной демоническим началом героини жестоко отворачиваются все близкие, оставляя ее заточенной в своем собственном молчании. Поэт-визионер видит слишком много, и его видения терзают его. Козел отпущения откармливается лакомствами, как жертвы ацтеков перед убийством или как римские волонтеры в армейских лагерях, получавшие все плотские наслаждения накануне ритуальной казни. Поэт — слеп, искалечен, парализован. Его воображение свободно, но тело сковано ритуальными ограничениями. Он демонический Аполлон, оракул, обезумевший от пьянящих напитков, в данном случае от крови и млека — дионисийских жидкостей. Поэт Кольриджа — сексуальная личина страдающего гермафродита, священное чудовище, плодящий духов из бесплодного воздуха.

Появление «Кристабель» предопределено всеми сексуальными двусмысленностями Кольриджа. Предопределена и эпическая цель, и трагическая судьба, рок. Судьба в «Кристабель» — это предел. Поэзия приговорена к смерти. Транс приводит к параличу, а язык — к молчанию. В этой поэме Кольридж создал демоническое пространство и уже не смог из него выбрать

ся. Вордсворт уничтожен, а Кольридж свободен. Но свобода приобретается ценой сексуального и метафизического порабощения и настолько полного шаманского перевоплощения, что, даже стоя прямо перед читателем, поэт невидим.

История «Кристабель» необычна. Первая часть была написана в 1797 году, а вторая — в 1800 году. Кольридж медлил с публикацией, но частным образом поэма распространялась в рукописи. Поэма вышла в свет в 1816 году по настоянию Байрона, любившего «Кристабель» и называвшего ее источником всех баллад сэра Вальтера Скотта. Кольридж никогда не считал «Кристабель» законченной и собирался написать еще три части. Год за годом он упрямо возвращался к поэме, и неспособность закончить ее превратилась для него в источник постоянного разочарования. Критики на протяжении ста лет выдвигали теорию за теорией для объяснения этой ситуации. Свод комментариев к «Кристабель» весьма короток. Вероятно, ни одну поэму в истории литературы не искажало настолько сильно моралистическое христианское прочтение. Вопиющую лесбийскую порнографию поэмы не замечали или вежливо обходили молчанием.

Христианское истолкование «Кристабель» нашло свое обоснование в замечании Кольриджа, назвавшего своему другу Гилману тему последней поэмы: «Добродетельный мирянин спасает нечестивца». Противоречие между христианским чувством и поэтическим видением в «Кристабель» даже резче, чем в «Старом Мореходе». В поэме мало что подтверждает провозглашенную Кольриджем нравственную задачу. Благодетель уносит порыв ночного ветра. Рай завоеван адом. Добродетель в поэме не становится, да и не может стать спасением. Величие «Кристабель» заключается в ее сенсационной языческой живописности. Это явление зла. Мать-природа возвращается, чтобы возместить утраченное. «Кристабель» — демонический сценарий апокалипсического возвращения. Встречайте звезду! Лесбийский вампир Джеральдина — хтоническое восстало из земной могилы.

Реакция Шелли, впервые услышавшего «Кристабель», подтверждает присутствие демонического видения в самом сердце поэмы. Когда в Женеве Байрон процитировал несколько запомнившихся ему отрывков, Шелли пронзительно вскрикнул и стремительно выбежал из комнаты. Его нашли трясущимся, в холодном поту. Слушая описание Джеральдины, он вдруг представил, что соски его будущей жены Мэри Годвин — это

глаза. Об этом сообщает свидетельство Полидори, и письмо Байрона подтверждает это. Шелли увидел архетипическую фаллическую женщину: аморальная сущность поэмы немедленно передается от одного поэта к другому. Воображение Кольриджа вложено не в «добродетельного мирянина», а в демоническую личину, наделенную силой гермафродита. «Кристабель» — психологически архаизирующая поэма. Нимало не подтверждая христианскую истину, она отменяет христианство и возвращает душу в населенный враждебными духами первобытный мир. Первым Кольриджа-поэта искажил Кольридж-христианин.

«Кристабель» переписывает «Старого Морехода», обращая его движение вспять. Демоническое откровение происходит не в открытом море, но в цитадели государства. Зло вторгается в тайные обители тела и души. «Кристабель» — будуарный эпос. Секс, точка пересечения человека и природы, осквернен. Поэма начинается с того, что леди Кристабель в полночь покидает замок своего отца, чтобы помолиться за своего суженого рыцаря. Стремление сочетаться традиционным браком, как и в начале «Старого Морехода», будет расстроено. Кристабель — невинная дева, верящая в неразрывность любви и добродетели. Поэма гротескно осквернит ее призвание к гетеросексуальной добродетели. Секс вернется и истерзает христианскую волю. Прогулка девы Кристабель в архаическую ночь глупа, а может, и провокационна. Она надеялась предотвратить зло, но сама вызвала его появление. Ни христианству, ни природе Вордсворта не защитить ее. Унылая, декадентская бесплодность сделала зеленые листья пепельно-серыми. Персефону на лугу скоро похитят, но ее противник — сама мать-земля, а мрачная темница — собственный дом.

Как только Кристабель молитвенно преклоняет колени, начинается демоническая драма. Слышится стон чего-то, грубой, бесполой, сексуальной материи, волнующейся формы языческой природы, пробудившейся от своего долго сна. Вмешивается голос поэта: «Чу! Бьется сердце у ней в груди — / Святая дева, ее пощади!»* Вспоминается похожий призыв к небесам в «Старом Мореходе», услышанный прокаженным вампиром. Вновь используется моральная инверсия Кольриджа. Христианская молитва вызывает языческое богоявление. Небеса или глухи, или настроены садистски. Материализация вампиров извращенно

* Здесь и далее «Кристабель» цитируется в переводе Г. Иванова по: *Кольридж С.-Т. Стихи.*

происходит в «Кристабель» и в «Старом Мореходе» по произнесении имени Божия. Кажется, будто утверждение христианства усиливает демоническую власть. Страсть к осквернению витает в воздухе, как призрачная дымка. Внезапно она обретает твердость алмаза. В свете сверкающего, божественного кино появляется вампир Джеральдина во всей своей красоте белой богини. «Помоги, Богоматерь, мне с высоты», — говорит Кристабель, подчеркивая грубую иронию Кольриджа. Мадонна становится змеем в саду. В ее объятия попадет Кристабель; ее прикосновение станет каиновой печатью, отлучающей Кристабель от ее рода. Доверчивость и добрая воля Кристабель, как в спенсерианском «Дитя-радости» Блейка, — в природе станут изъясном нежной пассивности. Милосердие опустошено своим контекстом, голодным черным пламенем демонической энергии.

Джеральдина порождает себя «бесконечным я *есть*» воображения Кольриджа. Она поэзия, во всеоружии вырывающаяся из бессознательного, муза-гермафродит. Голоса искусства в Кольридже пророчат не мир, но войну. Искусство — конфликт, буря, отрицание. И в зеркале искусства отражается природа, из которой в конце концов изгнан Вордсворт. Муза-вампиры в «Кристабель» создает поэзию обольщения и растления. Отравленные слова приведут к отравленному сексу. Она лжет, чтобы завладеть. «Протяни мне руку, не бойся, о нет...» — говорит Джеральдина Кристабель. После длинного лживого рассказа приглашение повторяется, на сей раз не без успеха. Кажется, Джеральдина вызывает бессознательное соучастие своей жертвы. Блум справедливо называет Кристабель «полусознательной жертвой»¹⁰.

Сатанинские соблазны вампира сопровождаются ложным сексуальным романом. Вампир надевает личину самой хрупкой женственности. Пять воинов похитили ее из отчего дома и бросили в лесу: «Схватили беззащитную деву, меня». Ирония истории Джеральдины об изнасиловании заключается в том, что она сама — насильник. Кристабель слушает рассказ о том, что произойдет с ней самой. Психологический перевод рассказа: мужчины — скоты! Вот так Джеральдина разрывает душевную связь Кристабель с ее нареченным и убеждает протянуть ей руку. Демоническая мать увлекает невесту назад, прочь от зрелости, в регрессивное движение к лону. По плану Кольриджа в конце поэмы Джеральдина при помощи транссексуальной уловки должна была стать воплощением жениха Кристабель. Уже в первой части Джеральдине удастся заместить его. Выиграв свою

первую битву, Джеральдина одержала окончательную победу. Она вторглась в психику Кристабель и теперь управляет ее мыслями. Кристабель сама подает идею пробраться «тайком» и разделить постель. От такой скрытности веет эротической напряженностью, грехом и стыдом.

Модель стратегии Джеральдины заимствована из Спенсера. Ее скорбный рассказ подражает истории, рассказанной двуличной Дуэссой Рыцарю Красного Креста в первой книге «Королевы фей». В лесу Джеральдина напоминает Бельфеб, а в замке — Малекасту. Сексуальный стиль «Кристабель», сочетающий холодную средневековую красоту со спрятавшимся в приюте сладострастным злом, — неподражаемый стиль Спенсера. Как Блейк, Кольридж чувствует декадентскую извращенность Спенсера. Тема изнасилования приходит в «Кристабель» из перенасыщенной изнасилованиями «Королевы фей». Но девственность утратила христианскую воинственность. Никакое оружие не защищает героиню Кольриджа от сексуальных хищников. Сама женственность Кристабель — ее погибель. Демоническая ненасытность вторгается в нее и уничтожает ее девичество. Она не соперник для агрессивности гермафродита. Христианская схема теперь уже не в силах превратить вождение в очищение. Приют Спенсера, в котором гибнет Кристабель, — она сама.

Приглашение к изнасилованию — от гостеприимного жеста Кристабель до ее действительного совращения — занимает 140 строк. Долгий путь предстоит пройти. Интериоризуется эпическое путешествие Морехода. Но когда Кристабель дает согласие, — «ров» пересечен. Рубикон перейден, возврата нет. Сто сорок строк — призрачная сарабанда, одновременно похоронный и свадебный марш. В сценах, почерпнутых из «Лукреции» Шекспира, поэма следует за каждым шагом вторжения Джеральдины в ворота, во двор, в зал, в спальню. Замок отца Кристабель напоминает метафорический разрушенный замок из «Вертера» Гете. В поэме Кольриджа хтоническое вторгается в мужской замок общества и истории и вносит в него беспорядок. Но замок также и тело Кристабель, постепенно поддающееся Джеральдине. Кристабель отпирает ключом «узкую калитку» своего целомудрия.

Проходя через ворота, Джеральдина ложится, словно подкошенная болью, и Кристабель приходится нести ее на руках. Блум говорит: «Джеральдина не может переступить порог, вероятно защищенный от нее заговором»¹¹. В древней Скандинавии под порогом зарывали топор, для того чтобы уберечь дом

от молнии и от проникновения ведьм. Вот так и города в старину для защиты закладывали останки своих основателей в прилоку ворот. Джексон Найт, как мы видели, показывает, что богини-девственницы покровительствовали городам, потому что целостность стен представлялась аналогичной девственной плеве. Так троянский конь и покорил Трою: обойдя стороной ворота, он разрушил охранявшие город магические чары. Охраняющие святость стен табу настолько строги, что римского воина, перескочившего через лагерную стену, вместо того чтобы пройти через ворота, казнили как разрушившего защиту; вот почему Ромул вынужден был убить Рема, перемахнувшего через его новую стену. Итак, в «Кристабель» Джеральдина минует преграду ворот, в которые «может проехать целый отряд», с помощью чисто троянской уловки. Укрывшись на руках Кристабель, она и ниспровергает мужскую власть, и проникает в девственное тело. Коварный разоритель городов, волк в овечьей шкуре.

Пройденные ворота «Кристабель» — та дверь «Старого Морехода», в которую невозможно войти. Брачный Гость стал наконец Женихом. Пересекающая порог с Джеральдиной на руках Кристабель — жених и невеста. Кристабель заключила демонический брак с Джеральдиной; его же не расторгнешь. Джеральдина, тяжкая ноша, — тягостное бремя психической жизни. Кристабель, пошатываясь, вступает под древо природы; Блейк видел, что мы распяты на нем. Дверной порог — сексуальный крест Кольриджа, его *via crucis*^{*}. Продвижение Джеральдины вглубь замка повторится в «Маске красной смерти» Э. По, где кровавая биология восторжествует над всем миром. Джеральдина — тоже маска, мать-природа, использующая маску красоты в духе Вордсворта, для того чтобы скрыть свою хтоническую грубость. В рассказе Э. По в спальне таятся часы, а у Кольриджа — кровать. И то, и другое — явление материнской силы. Медленному продвижению Джеральдины и Кристабель присущ абстрактный формализм, религиозная торжественность. Соблазнить (сбить с пути истинного) — значит провести инициацию, посвятить в демонические мистерии. Методичное движение усиливает эротизм поэмы, воспламеняющийся от предвкушения и напряжения. Мрак, уединение и безмолвие подчеркивают притягательную сексуальную уязвимость Кристабель.

* Крестный путь (лат.). — Ред.

Процессия движется по замку, как по церковному нефу, направляясь к алтарю — к ложу соблазна. Ни стража, ни правитель не препятствуют такому восшествию королевы на престол. Мужчина-правитель, сэр Леолайн слаб здоровьем и погружен в сон. Животный инстинкт заставляет старую суку издать жалобный вздох, но она даже не просыпается. Только в спальне Джеральдина действительно встречается сопротивление призрака матери Кристабель, ангела-хранителя, выступающего как ризничий этого святилища. Мать умерла в час рождения Кристабель, поклявшись, что услышит двенадцать ударов замкового колокола в день свадьбы дочери. Поэма начинается с мерных полуночных ударов колокола. Так это свадьба! Кристабель собирается совершить извращенный обряд бракосочетания. В этой поэме добро душит само себя; рождение ведет к гибели: беременность — смертельная болезнь. Приготовленное матерью Кристабель из «диких целебных трав» — из желтых нарциссов Вордсворта, без сомнения! — вино только придает силы вампиру, вступившему в войну за территорию. Джеральдина вступает в схватку с призраком и прогоняет его: «Прочь, скиталица-мать!.. Час этот мой!.. здесь все мое!» Кто же отдал ей все? Бог и судьба на стороне сил зла. Архаическая ночь неумолимо возвращается.

Мать сражена, и Кристабель отдана во власть Джеральдине. Триумф демонического отмечен смиренным коленопреклонением Кристабель. Джеральдина подчинила себе космос поэмы, и теперь она — божество. Кристабель без колебаний подчиняется приказанию Джеральдины раздеться: «Пусть будет так!» Иными словами: «Да, согласна». Брак заключен. Она ложится в постель, она ждет свою госпожу. Как поэт «Кубла Хана», Кристабель — жертва, обреченная на заклятие, действительно приведенная к алтарю и обнаженной возлегшая на него. Кристабель — Ифигения, смиренно ожидающая удара ножа. Джеральдина — первосвященник, приступивший к исполнению своего кровавого долга, — но возносящий молитву, обращенную к самому себе, к демонической воле. Здесь убийство — сексуальная связь, ибо сексом материнская природа убивает нас, т. е. порабощает наше воображение. Природа проливает первую девственную кровь, нашу кровь. Как и в стихотворении «Уильяму Вордсворту», кульминация поэмы — языческий ритуальный сексуальный акт. Церемониальный характер «Кристабель» продолжается сексуальной пантомимой осторожных приготовлений к постели. Это один из пунктов программы, от которых

стремится уклониться Кольридж-христианин. Спустя двадцать лет после написания поэмы, он вставил семь строк (256—261), описывающих, как Джеральдина «медлит», не решаясь сразу лечь с Кристабель и заключить ее в объятия. Читателя ни в коем случае не должны вводить в заблуждение попытки озабоченного Кольриджа-рецензента скрыть сделанное Кольриджем-визионером. Вампир и совесть несовместимы. Прекрасным вдохновителем поэмы изначально была не знающая колебаний Джеральдина, неспособная к колебаниям Джеральдина, неумолимая Джеральдина.

Раздевание Джеральдины — таинство. «Взгляни: ее грудь, ее бока — / Это может присниться, но как рассказать? / О, спаси Кристабель, Христа благодать!» Что же обнажает раздевание демона? Дж. Уилсон Найт говорит о «некоем сексуальном осквернении, нарочитом психическом ужасе»¹². Во второй части воспоминания Кристабель заставляют ее похолодеть: «Она снова увидела старую грудь, / Холодную грудь ощутила вновь». Исследователи тотчас узнали деталь, заимствованную из «Королевы фей»: когда прекрасная Дуэсса предстает обнаженной, оказывается, что у нее — «иссохшие соски, похожие на сдутые пузыри» (I, viii, 47). Проснувшись поутру, Кристабель видит «взволнованную грудь» своей компаньонки. Должно быть, Джеральдина — классический вампир преклонного возраста, чья грудь увядает только от голода. Стоит ей насытиться, напившись крови или как-то иначе поглотив жизненную энергию жертвы, и ее грудь возвращает себе чувственную полноту. Во второй части Кристабель вспоминает «боль и страх»: какое-то проникновение определенно имело место!

Какова бы ни была причина, по которой грудь Джеральдины вызывает отвращение у всякого, кто ее увидит, это и есть отличительный знак ведьмы. Исследуя европейский культ ведьм, Маргарет Мюррей описывает еще одну схожую метку, «маленький сосок», расположенный в необычном месте и «предназначенный для выделения молока и кормления грудью отпрысков, как человеческих, так и животных»¹³. Дополнительные груди или соски — аномалия в строении лопатки, грудной клетки, брюшной полости, ягодицы или бедра. Иссохшая грудь, соски не на том месте, многочисленные грудные железы: тело ведьмы — извращение материнства или пародия на него. Соответственно, единственный противник Джеральдины — добродетельная мать Кристабель, и горькая правда поэмы в том, что сила матери сокрушена и изгнана. Ведьма с животными

сосками — по сути дела, третий пол. Мерзость порождающей природы. Хтоническая мать, поедающая своих детей.

Третий пол: как Джеральдина совершает сексуальное насилие над Кристабель? Кольридж говорит о них, лежащих рядом:

Звезда закатилась, взошла звезда.
О, Джеральдина, тот час, когда
Твои объятия стали тюрьмой
Для прелестной леди — тот час был твой!

Закатилась звезда Иисуса. Взошла звезда демона, древний знак сексуального скорпиона. Объятия матери-природы — тюрьма, из которой Иисус не может нас выволить. Джеральдина овладевает Кристабель. Такое высказывание относится исключительно к мужскому опыту. История литературы не знает другого случая, когда бы оно применялось к женщине. Единственную аналогию я нахожу в дневнике Виктории Секвилл-Уэст, описывающей поведение своей возлюбленной Виолетты Трефузис во французском отеле через два дня после свадьбы: «Я дико наслаждалась ею, я занималась с нею любовью, я обладала ею, мне было все равно»¹⁴. «Я обладала ею»: как странно звучит язык мужчины-собственника в устах женщины. В поэме Кольриджа женская сексуальная восприимчивость таинственным образом преобразилась в мощь насильника. Что же случилось? Если вампир пьет кровь, его действие должно сопровождаться оргазмическим возбуждением сознания, похожим на туманную лихорадочность «Кармиллы» — викторианской повести Дж. Шеридана Ле Фаню о лесбийском вампире, явно вдохновленной прочтением «Кристабель».

Возможен ли в таком демоническом совокуплении фаллический подтекст? Описания тела Дуэссы Спенсера двусмысленны. Увидев ее в ванной, Фрадубио поражен: «Ее конечности, небывалые, чудовищные, / Скрывала вода, так что я не мог разглядеть, / Но они казались куда более отвратительными и ужасными, / Чем женские формы, в существование которых мог бы поверить человек» (I, ii, 41). Звучит несколько неопределенно, но вот Дуэсса разоблачена, и раздается голос поэта: «Ее срамные части, позор женского пола, / Моя строгая муза зарделась от стыда, не в силах описать их» (viii, 48). Похоже, он готов дать самой порочной из женщин пенис. Одна англичанка, наша современница, описывала, как во время спиритического сеанса

в Лондоне ледяной «призрачный пенис» покинул гениталии обнаженной женщины-медиума, пересек пространство между ними и вошел в нее.

Поднимаясь с постели на следующее утро, Кристабель говорит: «Сомнения нет, / Я согрешила». Она ничего не помнит, но чувство потерянной невинности достаточно сильно, поскольку ведьма проникла и в тело, и в душу. Удовлетворенная Джеральдина спит, как спит торжествующий насильник-мужчина, в то время как изнасилованная девушка плачет от стыда. Кристабель — человечество после грехопадения. Ее глаза открылись. Она знает: мы наги и беззащитны перед лицом природы. Иллюзии Вордсворта о матери-природе преодолены. Заниматься любовью в рамках семейного романа человека — значит практиковать кровосмешение и каннибализм. Кристабель оплодотворена музой и несет бремя страха и страдания. «Она содрогнулась; боль и страх»: сексуальные мучения — зрелище садомазохистской зависимости. Возможные причины боли — укусы вампира или извращенное проникновение. На средневековых шабашах ведьм Дьявол представлял публичное ритуальное сношение при посредстве раздвоенного пениса, проникавшего в тела посвященных через два отверстия. Посвящение в древние культы природы всегда включало определенное насилие над телом: от бичевания до кастрации. В ходе языческого богоявления в «Кристабель» демон возвращается, устраивая дионисийскую оргию наслаждения-боли. Вампир и поэма — чудовищные похитители-хищники.

Глаза выдают демоническую агрессию Джеральдины. У вампиров фаллический взгляд: испытующий, пронизывающий, впивающийся. В очаге высокой залы вспыхивают языки пламени: «Кристабель увидела леди глаз, / На миг, пока огонь не погас». Она одержима, поработана. В миг наивысшего проявления своей силы в спальне Джеральдина поднимается во весь свой «высокий» рост, и эта эрекция питается одержанным превосходством над духом матери, подчинением коленопреклоненной Кристабель и вином, превратившимся в кровь Кристабель. Полнолуние глаз вампира: «Ее прекрасные большие глаза снова ярко вспыхнули»^{*}. Блум замечает, что Джеральдина, как и Старый Мореход, — «гипнотизер или месмерист»¹⁵. Обольщение Кристабель — сексуальный гипноз. Фрейд говорил, что «слепое повиновение» гипнотизируемого вызвано «бессознательной

* Дословный перевод; у Г. Иванова: «На ее щеках заиграла кровь».

фиксацией либидо на личности гипнотизера»¹⁶. Итак, Кристабель духовно участвует в своей собственной дефлорации.

Тема гипнотизма «Кристабель» вернется в «Счастливым дол» Готорна. Источник лесбийского притяжения женственной Прицилы и волевой Зенобии — любовная связь Кристабель и Джеральдины:

Девушка так и не сдвинулась с места. Она стояла возле двери и не отрываясь смотрела огромными печальными карими глазами на Зенобию — на одну Зенобию! Она явно никого больше в комнате не видела, кроме этой веселой, статной, румяной красавицы. Станный то был взгляд — похожего я ни у кого не припомню. Он долго оставался для меня загадочным и навеки останется памятным... Она... опустилась... на колени, сложила умоляюще руки и посмотрела жалобно ей в глаза. Не встретив в Зенобии сочувствия, она поникла головой¹⁷.

«И ничего иного не видела она»^{*}. Внешность, затмевающая все остальное, преклонение колен и господство-подчинение — декадентский эротизм Готорна, дань Кольриджу. Э. По в свою очередь преобразит Джеральдину в свирепую Лигейю и зубатую Беренику, вызывающих фаллическую фиксацию и обитающих в демонических могилах. История лесбийской парочки Кольриджа при посредстве Готорна продолжится и закончится в «Бостонцах» Генри Джеймса: Персей освободит Андромеду из прибрежной пещеры вампира-феминистки.

Фаллическая оптика поэм-мистерий Кольриджа — следствие раскалывающей «Старого Морехода» войны видения и языка. В сексуальном видении Шелли грозные женские глаза означают всевластие и вездесущность творящей природы. Демоническое обращает человека в камень. Джейн Харрисон называет горгону «воплощенным дурным глазом»: «Чудовище причудливо убрано жестокими клыками и змеями, но убивало оно глазом, оно *очаровывало*»¹⁸. Очарование — черная магия искусства, любви и политики. Кеннет Берк замечает: «Тема очарования в „поэмах-мистериях“ Кольриджа — тема амбивалентной силы. Он преподносит нам, как говорится, поэтический словарный перечень терминов, располагая их по порядку — от совершенно „доброе“ очарования до полностью „злого“ очарования»¹⁹. Очарование амбивалентно, потому что амбивалентна любовь.

* Эта строка из «Кристабель» отсутствует в переводе Г. Иванова.

Латинское слово *fascinare*, «очаровывать», «околдовывать», «прельщать», восходит к греческому слову *bascainein*, «наговаривать», «клеветать», но также и «околдовывать при посредстве заклęcia или при посредстве дурного глаза». *Fascinare* и *bascainein* лингвистически связаны со словами, обозначающими речь, — латинским *farari* и греческим *phaskein*, «говорить». Ложась рядом с Кристабель, Джеральдина говорит: «Кристабель, прикоснулась к тебе моя грудь, / Молчаливой, безвольной отныне будь!» На следующее утро Кристабель не может ни рассказать о своей боли, ни обратиться за помощью. Дурной глаз и магическое заклятье: демоническое колдовство лишает свою жертву дара речи, возвращая их вспять от истории к животному состоянию. Так, самая жестокая пытка Цирцеи — замкнуть уста спутникам Одиссея. Острый ум заперт в теле свиньи, осталось только хрюкать. Героиня «Кристабель» ввергнута в немоту. «Виденье тягостного сна» уничтожает язык.

Способность вампира очаровывать жертву связана с легендарной способностью змей парализовать жертву, задерживая на ней свой взгляд. Страх, заставляющий животное застыть на месте, и страх, парализующий человека под взглядом вампира, — один и тот же страх. Это эманация жестокой биологической иерархии. Превращающая людей в камень, горгона и вампир-совратитель добиваются своего, *внезапно утверждая превосходство*. Отождествление пениса с властью — одно из ложных социальных утверждений, тешащих мужчин и позволяющих им преодолеть страх перед демонизмом секса. То, что женщина способна истощить и парализовать, — только часть латентного вампиризма женской психологии. Архетип роковой женщины известен с незапамятных времен, он будет жить вечно.

Власть вампира — форма харизмы, силы, позволяющей лидеру подчинять себе волю сторонников и заставлять их жертвовать собой ради воплощения его видений. Мы уже отмечали, что Гитлер называл массы женщиной: способность приводить в экстаз и сосредотачивать сознание нации — форма сексуального обольщения. Взаимосвязь политики и театра существовала задолго до средств массовой информации. Создавая эффект присутствия на сцене, демонстрируя врожденную власть, артист овладевает зрителями. «Заклинающий» оратор буквально налагает заклęcie. Он «приковывает к себе» внимание. Аудитория «захвачена», «покорена», ею «овладели», никто не в силах ни шелохнуться, ни заговорить со своим соседом, становится «так тихо, что можно услышать, как падает

шпилька». В политических и театральных действиях метафор секса и власти более чем достаточно. Оратор владеет зрительным контактом. Все взгляды словно загипнотизированных слушателей устремлены на него. Аудитория ввергнута в состояние *неподвижности* и *немоты*, издревле подвластное демонам. Актер и вымысел управляют аудиторией, подчиняя мятежное тело и фокусируя сознание на одном лишь духовном лидере. Очарование — *успокоение*, состояние эротической пассивности; в таком состоянии Старый Мореход встречает в море вампира-природу. Видение, молчание, оскотление. Мы входим в сексуальное средоточие поэм-мистерий Кольриджа.

Очарование — и тема, и развитие темы «Кристабель». Первая часть подходит к концу, оставляя Кристабель в объятиях Джеральдины. Позже я докажу, что такое завершение содержит в себе характерное для Кольриджа видение, что написанная через три года вторая часть, равно как и черновой план следующих трех частей, порождены страхом перед тем, что он только что создал. «Кристабель» не закончена, потому что, сколь усердно ни пытался Кольридж превратить демоническую сагу в притчу о христианском искуплении, ему не удалось совершить невозможное. Даже вторая часть заканчивается тем, что отец Кристабель отказывается от нее и связывает свою жизнь с живой Джеральдиной. На уровне сознания Кольридж стремится к торжеству добродетели. Но его бессознательное возражает: зло старше, и оно победит. В конце первой части сказано про Кристабель: «Но одно она знает: близка благодать, / И святые помогут — лишь стоит позвать, / Ибо небо объемлет всех людей!» Христианские интерпретаторы упустили из виду страшную иронию этих строк. Как мы видели, в творчестве Кольриджа воззвание к небесным силам навлекает беду. Кристабель страдает от излишней рационализации, напоминающей об эксплуатируемом трубочисте Блейка. Ее женственность так же привлекает несчастья, как женственность жертв изнасилования из «Королевы фей» или женственность героини романа де Сада «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели» (оригинальное название — «Злоключения добродетели»). Добродетель в самом деле возбуждает похоть и провоцирует нападение вампира. Язычество притягивает на девственное сердце христианской добродетели.

Переход от первой части ко второй резко контрастен. Из зловещего сновидения мы переносимся в фарс. Поэма выходит на мелководье. Туда-сюда снуют малозначительные герои,

трезвоня в колокола и распевая молитвы. Мы знакомимся с проснувшимся отцом Кристабель сэром Леолайном; по правде говоря, лучше бы ему и не пробуждаться. Исследователи отметили внезапную утрату мифической напряженности, но не смогли ни изучить ее, ни объяснить. Хэмфри Хауз, например, говорит: «Две части настолько отличаются друг от друга, что с трудом верится, что это части одной и той же поэмы»²⁰. Приходится внести изменения в мою критику: во 2-й части есть два прекрасных фрагмента. Первый рисует картину совместного пробуждения ото сна Джеральдины и Кристабель (360—386). Второй описывает зловещее видение барда Бреси: «блестящая зеленая змея» обвивается вокруг тела голубки (547—556). Но и тот и другой фрагмент вновь напоминают о совокуплении из первой части. Иными словами, высочайшая поэзия второй части произведена демоническим заражением из части первой, это заразительность порока.

Почему первая часть настолько сильнее? Величие поэмы заключается в искусительном вампиризме Джеральдины. При ее написании поэта вдохновляло видение непреодолимой силы женской личины. Все в поэме подчинено Джеральдине. Кольридж манипулирует характером, временем и местом действия, окружая ее кругом восхищения, а она, как царь солнца, излучает холодное иератическое сияние. В основе структуры «Кристабель» — архаическая техника орнамента, ритуальный эксгибиционизм. В период кризиса человека боги сходят с небес, но демон восстает со своего призрачного ложа. Гетеросексуальные отношения неудачны: материнское право ослабело, а мужественность пришла в упадок, отцовские доспехи — заржавевшая реликвия. Искусство может видеть, но не действовать: бард предупреждает, но ему не верят. С вероломством, достойным короля Лира, отец отталкивает дочь.

Мир «Кристабель» завершен и готов к апокалипсису. В этот вакуум и вступает лесбийский вампир, ослепительно прекрасный, безжалостно мужественный. Подобно «Как вам это понравится», «Кристабель» — алхимический эксперимент, и ее главное событие — кристаллизация *rebis*, или личности со свойствами гермафродита. Поэма — перегонный куб раскаленной души. Энергия освобождена и скована снова. Вампиры порождают вампиров: Кристабель «имела лишь силу хрипло вздохнуть» — издать генетически измененный, подвергнувшийся демоническому искажению крик. Очарование, захват, обладание, преобразование.

«Кристабель» — сон Кольриджа, проговоренный вслух. Кэтлин Кобурн считает, что Кольридж не мог закончить поэму, «потому что она была слишком прямым представлением его собственного опыта». Она связывает успехи Джеральдины с ночными кошмарами поэта, «в которых, посетив однажды, его постоянно преследовали отталкивающие женские образы»: «Джеральдина — зло, вышедшее из сновидений самого Кольриджа»²¹. Вот выдержки из его записной книжки, содержащие два примера таких сновидений:

...самый страшный Сон о Женщине, ее очертания смешиваются с тьмой, подбирающейся к моему правому глазу и пытающейся вырвать его — я быстро перехватил ее руку — ужасное чувство — слышав мой стон, Вордсворт громко окликнул меня...

...Меня неотступно преследовала страшная бледная женщина, желавшая, как мне кажется, поцеловать меня и способная наградить постыдной болезнью, дунув мне в лицо...

...и вновь мне приснился этот образ женщины гигантского роста, смутной и неопределенной и являвшейся как бы в дымке, — и я был принужден приблизиться к ней...²²

Кольридж записывает множество сновидений о сексуальных нападениях, некоторые из них связаны с нападениями мужчин. Однажды ему приснился мужчина: «Он прыгает на меня и сжимает мою мошонку». Бостеттер усматривает сходство между Джеральдиной и женщиной из ночного кошмара Кольриджа, — ее высоту Норман Фруман связывает с высокой и величественной Джеральдиной²³. Из отождествления Джеральдины с внушительным образом, преследующим Кольриджа во сне, логически следует отождествление поэта с Кристабель. Кобурн полагает, что Кристабель — «одна из важных сторон его собственной натуры». Эти прозрения могли бы иметь далеко идущие последствия для истолкования поэм-мистерий, но они не развиты, они касаются грани сексуальной проблематики, но не рискуют погрузиться в нее.

В «Кристабель» происходит одно из величайших в истории литературы транссексуальных самопреобразований. Я говорила о драме мужской героини «Старого Морехода», о комплексе самоидентификации, скатывающемся в сентиментальность. В «Кристабель» остаточная мужественность мужской героини рассеялась, и нет никакого гендера, кроме женского. Кристабель —

Кольридж, поддавшийся демоническому очарованию поэт. Поэма открывает особую литературную традицию XIX века, в рамках которой сексуально амбивалентный поэт рисует сцену напряженной лесбийской эротики, чтобы, дерзновенно искажая воображаемый гендер, отождествиться с пассивным партнером. «Златоокая девушка» Бальзака, выдержанная в духе Байрона, а значит, и Кольриджа, открывает французскую версию темы, породившую «Дельфину и Ипполиту», в свою очередь порождающую «Анакторию» Суинберна и «Сапфические идиллии» Верлена и Пьера Луиса. «Кристабель» — ритуал капитуляции перед языческой извращенностью. Ее героиня впала в транс, нравственно отравлена и бессильна спастись бегством от непреодолимой силы. Вампир Джеральдина, скопированная и увеличенная морская ведьма из «Старого Морехода» — госпожа психической и поэтической жизни Кольриджа. Это жестокая мать-природа, второе пришествие которой — смерть для Вордсворта. Без отпевания она поместит Кольриджа во внутреннее погребальное пространство, откуда его ночной крик уже не сможет достичь ушей Вордсворта.

Ход мыслей в поэме подтверждает идентификацию Кольриджа с Кристабель. Бард видит во сне, что ручная голубка сэра Леолайна по имени Кристабель потерялась в лесу, «блестящая зеленая змея / Обвилась вокруг крыльев и шеи ее»: «Она шевелилась, вкруг птицы обвита, / Вдувая свою шею, как вздувала та». Он просыпается: часы бьют полночь. Час свадьбы Кристабель, ныне исполняющей свои брачные обязанности: голубка и змея сплетены друг с другом, вздутие, шевеление и напряжение — спазмы муки и радости. Кольридж захвачен этим гибридным образом. В «Унынии» (1802) он заявляет: «Прочь, мысли-змеи! Не душите ум, что явью удручен!»^{*} Однажды он признался, что пагубная склонность к опиуму была «способом избавиться от болей, которые сдавливали обручем» его «психические силы, как змеи стискивают тело и крылья орла». Итак, поэта преследует метафора птицы в тисках змеи. Человеческое тело — смертельное объятие, а воображение — ужаленная змеей птица, неспособная взлететь. Человек скован цепями секса и природы.

И вот заклятие Джеральдины, отнявшее дар речи у Кристабель, удерживает ее от рассказа отцу об изнасиловании. Должно быть, эта деталь заимствована из древней легенды о жертве

* Пер. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 137.

насилия Филомеле: чтобы заставить ее молчать, ей отрезали язык. Кольридж упоминает ее в «Соловье» (1798). Кристабель «передать не могла, колдовством больна», и смогла произнести только одну фразу. Ее супруга-гермафродит — владычица ее речи. Кристабель похожа на невинного Билли Бада Мелвилла, обманутого заговорщиком-гомосексуалистом и погибшего из-за своего заикания. Кристабель пытается заговорить — пророческий автопортрет поэта Кольриджа, так и не завершившего свои начинания. По современным стандартам наследство Кольриджа огромно до беспредельности. Но он умирал под бременем несбывшихся больших надежд, и своих и чужих. Шедевр не был создан. Поэзия приходила к нему только фрагментами. Отсюда его бессмысленное для нас восхваление «Кубла Хана», с его фальшивым стуком в дверь. В конце жизни Кольридж записал в дневнике: «Из моих ранних воспоминаний я сохранил сознание Власти без Силы — ощущение, переживание необычной энергии в сочетании с внутренним чувством слабости». Хэзлит говорит о нем: «Нос, стержень лица, демонстрирующий силу воли, — слабо очерченный, маленький, незаметный — как и то, чего он достиг в жизни»²⁴. Кольридж считал свое лицо «вялым, немужским»: «Чрезмерная *слабость*, бессилие моего лица всегда тягостно даже для меня». Впервые встретив его, Карлейль сказал: «Его главный грех в том, что ему хотелось бы иметь *волю*. Решительность ему не свойственна».

Кристабель безмолвная — Кольридж нерешительный. Ее искаленная речь похожа на невнятицу Льюиса Кэрролла, произносимую не в компании детей, но в требующей напряженного внимания среде взрослых. В «Алисе» Кэрролл рисует автопортрет в образе ископаемой престарелой птицы Додо: ее имя — попытка передать то, как заикающийся Кэрролл произносил свое настоящее имя — Чарльз Доджсон. Неспособность Кристабель заговорить — невнятица Кольриджа. В поэме она представляет собой неспособность поэта завершить саму поэму. Таким образом, заклятие, наложенное на Кристабель, распространяется и на Кольриджа. Он, и никто другой, борется с языком, ожидает предательства со стороны языка и беспомощно переживает отчуждение от языка. Неспособность говорить — темное пятно поэмы, меланомы, способная увеличиваться и уничтожать всякую поэзию. Опасность заключается в том, что Кольридж превращается в Филомелу с отрезанным языком. Целуй, но не болтай. Темное пятно — место опасного видения, мешающее соединять слова. Это магический круг нежной ткани на

том месте, где следовало бы быть кости, подобный родничку на голове ребенка. Мне вспоминается первый великий сценарий «Сумеречной зоны» Рода Стерлинга* «Потерявшаяся девочка»: дыра в стене спальни засасывает ребенка в другое измерение. Вот так и в будуарной поэме «Кристабель» неспособность к речи — зона опустошений, способная прекратить существование поэзии Кольриджа. Муза-вампир «Кристабель» — греческая «душительница» Сфинкс. Вот та загадка природы, которую не разрешить поэту. Она дарует видение, но отнимает речь. Джеральдина — прародительница лжи. Змей в саду — вкрадчивый, раздвоенный язык, поедающий освященное тело невинности и проникающий в него.

Итак, Кольридж и Кристабель — мужская героиня, лишенная речи, отныне уже не идентифицирующаяся ни с чем мужским. Кольридж — та «дева робкая», что «упреки / Возлюбленному шлет»** в «Эоловой арфе», и та женщина, что «о демоне рыдала»*** в «Кубла Хане». Кристабель в руках вампира — лира, на которой садистски играет демоническая природа. Но ее музыка — молчание. Историю природы не расскажешь, ведь она обязательно предает любящее ее сердце. На суше и на море: вынужденное повествование Старого Морехода — ранняя, слабая версия немоты Кристабель, избыточно многословный, Мореход пытается разгадать тайну, заставившую Кристабель замолчать. «Кристабель» в первой своей части — глубочайшая поэма. Она не испорчена сентиментальностью «Старого Морехода»; ее язык исполнен достоинства и целостен. Почему? Брачный Гость не смог переступить порог в «Старом Мореходе», потому что он — все еще мужчина. Брачный пир может идти своим чередом, но он его не увидит. В «Кристабель» порог преодолен и свадьба состоялась, потому что поэт отверг свой гендер. Он исчезает в своей героине и женится на своей музе, которая станет говорить вместо него. Джеральдина — чревоушатель. Она пишет поэму, а Кристабель проживает ее. Чем сильнее сексуальное унижение Кольриджа, тем сильнее его поэзия. Искусство преобразуется, нанося себе увечья.

Противоположности сходятся в «Кристабель»: порок и добродетель, мужское и женское, природа и общество. И над всем

* Род Стерлинг (1924—1975) — создатель и сценарист большинства серий знаменитой телеантологии «Сумеречная зона», шедшей на CBS с 1959 по 1964 год.

** Пер. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 81.

*** Пер. К. Бальмонта цит. по: Кольридж С.-Т. Стихи. С. 79.

властвует демон. Нет места для жалости к себе в духе «Старого Морехода», осталась только нравственная, эмоциональная и сексуальная крайность. «Кристабель» — совершенная крайность. Священный союз, нечестивый брак и будуар — вершина видения, на которую муза возносит поэта. Как и в стихотворении «Уильяму Вордсворту», перед нами снова — богоявление, пик переживания. Джеральдина — поэтическая воля, чистое первичное Оно. Как в «Кубла Хане», все, разрушенное во исполнение пророчества, окружено табу. От Кристабель отворачиваются, ее преследуют. Тронутая, трогательная и неприкасаемая. Избранница демона, она *создана*, одновременно осквернена и посвящена. Как переодетый Клодий, Кольридж проникает на древние мистерии. Язычество вновь прорывается в культуру. Новая фаза истории начата изнасилованием. Я думаю, что «Кристабель» — один из источников «Леды и лебедя» Йейтса. Джеральдина — грубый бог, потрясающий, насилующий и бросающий на произвол судьбы.

Христианская тема поэмы совершенно неверно истолкована. Кристабель — Кольридж-христианин, преисполненный надежд моралист, постоянно терпящий поражения в борьбе с демоническим. Она-то-есть-он никогда не освободится от рабства. В «Кристабель» христианство отменяется и возвращается хтоническое. «Любовь и сострадание» в конце первой части — эпифания Кольриджу-христианину. Добродетель упомянута только для усиления извращенности греха в духе де Сада. Изнасилование становится тем более яростным и губительным, чем четче обозначены границы, призванные смирить его. Кристабель, прекрасный Христос, находит гибель в варварском безобразии матери-природы, на старой, холодной груди, порождающей и хоронящей каждого человека.

«Кристабель» — сексуальный апокалипсис, в котором Кольридж видит своего бога-гермафродита уже не как сквозь тусклое стекло, а лицом к лицу. Джеральдина очаровала его и превратилась в самодержавного *тирана* поэмы в ущерб всему содержанию второй части. Она иллюстрирует принцип, который я называю принципом психоиконизма: он управляет литературными произведениями, вдохновленными экспериментальной, харизматической личиной, являющейся так, как является Бог, и сражающей своей изобразительной силой. Такая фигура наделена столь значительной психической силой, что другие герои на ее фоне теряют художественную энергию и сливаются с задним планом. Сэр Леолайн, например, всего лишь беглый

набросок, виньетка. Психоиโคนизм напоминает регистровый метод египетской стенной росписи: главная культовая фигура в три раза больше простых смертных. Психоиโคนизм вызван навязчивой ритуализацией личности на Западе. Спенсеровская амазонка Бельфёб психоиколична. Масштаб ее представления потрясает своей непропорциональностью в сравнении с окружающими ее действующими лицами; ее драматическое взаимодействие с ними неуклюже и напыщенно. Психоиโคนизм объясняет неравенство Розалинды и ее поклонников в «Как вам это понравится» и демонстративную разнородность транссексуального «Орlando» Вулф. Видения-гермафродиты живут своей жизнью. Вампиры питаются кровью своих собственных текстов.

Джеральдина — один из величайших андрогинов в истории искусства. Ее отличает утонченная женская красота и мужественный дух. Она похожа на нарциссическую королеву-ведьму из «Белоснежки», на злобную мачеху из волшебных сказок, которая является вытесненной негативной проекцией настоящей матери и направленной против настоящей матери. Кристabelle возражает против союза своего отца и Джеральдины, как ребенок, отказывающийся принять новую жену вдовца. Лесбийская направленность поэмы параллельна семейному роману «Белоснежки», в которой Блум находит следы кровосмесительной любви матери и дочери. Я трижды смотрела «Белоснежку» Уолта Диснея, и она ошеломила меня так же, как «Кристabelle» — Шелли. Королева-ведьма — личина, всецело запредельная по отношению к нравственной вселенной христианства. Она дохристианская форма злобной матери-природы.

В «Кристabelle» языческая изобразительность торжествует над иудео-христианским словом. Естественно, что современные аналоги Джеральдины могут встречаться только в кино — в механизме нашего агрессивного глаза. Марлен Дитрих в «Марокко», Мария Казарес в «Орфее» и в «Дамах Булонского леса», Лорин Бэколл в «Юном горнисте», Стефан Одрен в «Мерзавках»: изящество, искушенность, самообладание, холодная лесбийская воля. Взгляд вампира проникает сквозь время и пространство. Вуайеризм «Кристabelle», как вуайеризм «Королевы фей», отражает непризнанный вуайеризм западного искусства.

* Речь идет о фильмах Дж. Штернберга «Марокко» (1930), Ж. Кокто «Орфей» (1949), Р. Брессона «Дамы Булонского леса» (1945), М. Кертца «Юный горнист» (1950), К. Шаброля «Мерзавки» (1968).

Как мы узнаем в заключении первой части из воспроизведения всего произошедшего с точки зрения Джеральдины, вампир постоянно настороже, все время наблюдает и с особым злорадством заставляет поверженную мать созерцать изнасилование ее собственной дочери. Тысяча голодных глаз демонической природы поджидают в ночном лесу.

«Кристабель» — порнографическая притча о западном сексе и власти. Это английский «Фауст». Господство и обольщение — центр западного знания. Приносящие себя в жертву мужские героини Кольриджа переходят через Э. По и Достоевского к Кафке, а Кафка создает комическую версию немой Кристабель — образ распятого таракана. Дефлорация в «Кристабель» — Вордсворт разорен, счастливые цветущие поля обнажены и открывают грубый хтонический субстрат природы. «Кристабель» показывает конфликтность, враждебность и амбивалентность любви и поэзии. Она осуждает либеральные идеализации эмоций. Через всю жизнь Кольридж пронес желание «закончить» поэму, но оно было превратно истолковано. Дополнения к «Кристабель», как и нервные заметки на полях «Старого Морехода» — форма самоопровержения, дополнительная невнятица. Они находятся в вопиющем противоречии с подлинным стимулом поэмы, изображающей вампира, наделенного властными чарами и сверхъестественной самоуверенностью. Джеральдина — демонический дух архаической ночи, у которого, по оригинальному и истинному замыслу Кольриджа, нет ни начала ни конца.

- 1 Coleridge S. T. *Biographia Literaria*. Vol. 2. P. 12. [Пер. В. В. Рогова цит. по: Кольридж С.-Т. *Biographia Literaria*, или Очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе // Кольридж С.-Т. Избр. труды. М., 1987. С. 103—104.]
- 2 Freud S. *The Interpretation of Dreams*. P. 353. [Фрейд З. *Толкование сновидений*. С. 263.]
- 3 Abrams M. H. *The Mirror and the Lamp*. N.Y., 1953. 356n.
- 4 Coleridge S. T. *Biographia Literaria*. Vol. 1. P. 202.
- 5 Wilde O. *The Soul of Man Under Socialism* // Wilde O. *Plays, Prose Writings, and Poems*. N. Y., 1972. P. 274. [Пер. О. Кириченко цит. по: Уайльд О. *Душа человека при социализме* // Уайльд О. Избр. произв. М., 1993. Т. 2. С. 360.]
- 6 Bloom H. *The Visionary Company*. P. 221; Hough G. *The Romantic Poets*. N.Y., 1964. P. 61; Whalley D. *The Mariner and The Albatross* // Coleridge:

- A Collection of Critical Essays / Ed.: Coburn K. Englewood Cliffs, N. Y., 1967. P. 40.
- 7 Bostetter E. E. The Nightmare World of The Ancient Mariner // Studies in Romanticism. Vol. 1. 1961—1962. P. 250.
- 8 Bloom H. The Visionary Company. N. Y., 1961. P. 229.
- 9 Frazer J. The Golden Bough. Vol. 10. P. 6. Vol. 8. P. 29.
- 10 Bloom H. The Visionary Company. N. Y., 1961. P. 225.
- 11 Bloom H. The Visionary Company. P. 226.
- 12 Knight G. W. The Starlit Dome. L., 1970. P. 83.
- 13 Murray M. The Witch-Cult in Western Europe. Oxford, 1921. P. 90.
- 14 Sacville-West V. Quoted: Nikolson N. Portrait of Marriage. N. Y., 1973. P. 114.
- 15 Coleridge S. T. Selected Poetry / Ed.: Bloom H. N. Y., 1972. 42n.
- 16 Freud S. Three Contributions to the Theory of Sex. 15n. [Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989. С. 134.]
- 17 Hawthorne N. The Blithedale Romance. N. Y., 1957. P. 47. [Пер. Л. Поляковой цит. по: Готорн Н. Счастливый дол // Готорн Н. Избр. произв. М., 1982. Т. 1. С. 254.]
- 18 Harrison J. Prolegomena. P. 196.
- 19 Burke K. The Philosophy of Literary Form. N. Y., 1957. P. 47.
- 20 House H. Coleridge. L., 1953. P. 122.
- 21 Coburn K. Coleridge and Wordsworth and «the Supernatural» // University of Toronto Quarterly. 1956. Vol. 25. P. 128—130.
- 22 [Coleridge S. T.] The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge / Ed.: Coburn K. L., 1957. Vol. 1. P. 848, 1252.
- 23 Bostetter E. E. «Christabel»: the Vision of Fear // Philological Quarterly. 1957. Vol. 36. No. 2. P. 192; Fruman N. Coleridge S. T. The Damaged Archangel. N. Y., 1971. P. 376.
- 24 Hazlitt W. My First Acquaintance with Poets // Hazlitt W. Complete Works / Ed.: How P. P. N. Y., 1967. Vol. 17. P. 109. [Пер. А. Н. Горбунова цит. по: Хэзлит В. Мое знакомство с поэтами // Кольридж С.-Т. Стихи. С. 191.]

Скорость и пространство

■ Байрон

Второе поколение английских поэтов-романтиков унаследовало достижения первого. Байрон, Шелли и Китс прочли и приняли поэмы Вордсворта и Кольриджа — и придали им новую форму. Молодежь создала миф о проклятом художнике-романике. Все трое удалились в изгнание и умерли молодыми в языческих странах — в Италии и Греции. Сплетни и мода превратили их в секс-символы европейского высшего света: в отличие от Блейка, Вордсворта и Кольриджа, они и в реальной жизни были сексуальными личинами. Поэмы Байрона, Шелли и Китса — театральные жесты самоопределения. Первое поколение романтиков высвободило психическую энергию, в волны которой бросалось, а порой в них и тонуло второе поколение. Одно дело — добиться свободы, другое дело — выжить со свободой. Ранняя смерть Байрона, Шелли и Китса показывает, как трудно вынести напряжение романтического и либерального мировоззрения. Блейку и Вордсворту нужна была идентичность без личности: но личность — основа реальности Запада. Байрон, Шелли и Китс установили с собственной личностью и с личностями других людей отношения любви-ненависти.

Лорд Байрон поразительно открыто представил романтический инцест. Я считаю «Манфреда» (1817) следствием скре-

щивания «Фауста» Гете с «Тинтернским аббатством» Вордсворта. Страстного героя Байрона мучает вина за некое таинственное преступление. Мертвая сестра Астарта глазами, лицом и голосом двойник одержимого ею героя. Байрон находит удовольствие в сексуальных преступлениях. Запретная любовь придает его героям сверхчеловеческие черты. Отвергая все социальные связи, Манфред ищет одного себя в сексуально преобразованной форме. Вордсворту сестра гарантировала одиночество, сексуальную свободу, но Астарта (финикийская Венера) ввергает Манфреда в сексуальное головокружение.

Появление духа-сестры в «Манфреде» происходит в тот же миг, когда дух-сестра материализуется в «Тинтернском аббатстве». Астарта умерла в башне Манфреда, ее сердце взглянуло в его сердце и в тот же миг «увяло». У нее нет могилы. Что случилось? Где она? Западное влечение Манфреда к знанию уничтожило его сестру, как ранее та же страсть Фауста унесла Гретен. Эта сцена вновь всплывает в кульминационный момент в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда: два двойника, мужчина и портрет, смотрят в лицо друг другу в запертой комнате в мансарде. После чего мужчину обнаруживают умершим, с лицом отвратительно «увядшим» (*withered*)¹ — и это словечко Байрона. Астарта смотрит в сердце своего брата, как в зеркало, и умирает от демонического нарциссизма. Брат и сестра нарушают границы западной идентичности и обмениваются личностями. В слиянии с сестрой Манфред неистов. Он поглощает ее. Чем еще объяснить исчезновение ее тела?

Союз Манфреда с сестрой — неудачно закончившийся солипсистский сексуальный эксперимент. Беспокойство и раскаяние Манфреда — симптомы пресыщения. Как Фиест, Манфред съел свою плоть и кровь; как Кроносу, ему суждено ее извергнуть. Поскольку Манфред на деле вступил в сексуальные отношения со своим двойником, физический мир отвергает его. «Падение дома Ашеров» Э. По сюрреалистически развивает поэму Байрона: сестра, похороненная в похожем на череп доме, возвращается как кровавое видение и преследует своего истеричного брата. В поэме Байрона материализация духа-сестры обещает душевное облегчение. Манфред просит ее говорить, чтобы она смогла вернуть себе независимость и *остаться* экстериоризованной. Но она только предсказывает смерть брата и исчезает. Я сказала бы, что сестра вновь внедряется в брата, возобновляя его страдания.

В «Тинтернском аббатстве» сестре Вордсворта говорить не приходится. Она — *Анима* с правильным отношением к поэту. Брат и сестра вступают в духовные, не физические сношения. Но в «Манфреде» описаны насильственные и ненасытные сношения с братом. Кровь, привидевшаяся Манфреду на кубке, пролита. Он разорвал девственную плеву своей сестры. Он не может пить из запятого кровью кубка, кошмарное видение места насилия преследует его. К тому же этот кубок — его кровавый ум и кровавый язык, мышление и речь, направленные им против природы.

Центром «Манфреда», как и центром «Кристабель» Кольриджа, становится ритуальный половой акт, отвергающий общественный и нравственный закон. В поэме Байрона языческий культ самопоклонения, узы брака, церковное общение и похоронные обряды производятся одновременно. Ритуальная жертва поражена фаллическим ножом, а ее плоть съедена. Нет могилы Астарты, потому что ее — и тело, и душу — поглотил ее брат-извращенец. Как и героя рассказа Э. По «Сердце-обличитель», Манфреда мучает внутреннее присутствие другого существа, демонического зародыша, без спросу внедрившегося в его чрево. Манфред — романтический солипсист, поглотивший вселенную, она-то и вызывает теперь у него тошноту. Ампутация или самопожирание? Ахилл Клейста выбирает одно, Манфред Байрона — другое. *Я* не гармонирует с миром объектов, то затопляющим его, то жестоко опустошающим и оставляющим его на берегу морщинистых отшельников Вордсворта. В «Манфреде» Байрон делает запрещенный секс ареной поединков. Романтические сексуальные личины царапаются и кусаются в припадках влечения и отвращения.

Ходили слухи, что Байрон совершил кровосмешение со своей сводной сестрой Августой Ли. Правдивая или ложная, сплетня стала частью его славы. Инцест навязчиво возвращается в поэмы Байрона. «Каин» превращает этот вопрос в юридическую головоломку. Бог разрешает кровосмешение второму поколению человечества. Поэма сосредоточивается на взаимной любви Каина и его сестры-близнеца, уже невозможной между их детьми в силу введенного для них запрета на близкородственные связи. В «Паризине» случается кровосмешение мачехи и пасынка, похожее на инцест Федры, и такое кровосмешение для Байрона, обычно предпочитающего описывать инцест брата и сестры, — исключение. Первоначально главные герои «Абидосской невесты» были влюбленными

друг в друга братом и сестрой. В окончательной версии они стали кузенком и кузиной. Но их влюбленность начинается с раннего детства, и девочка еще считает мальчика своим братом, когда, лихорадочно целуя его, отвергает брачный уговор. Байрон говорит: «Как велика любовь тех, кто любит в страхе и грехе» («Небо и Земля»). Кровосмешение — сексуальное инакомыслие. Его ценность — в непристойности. Байрон надменно отверг бы неведение Блейка. Он принимает подход де Сада к сексу и к душе: проведи границу, чтобы я мог ее нарушить. В отличие от Блейка или Вордсворта, Байрон хочет укрепить границы Я. Во время кровосмешения либидо движется туда и сюда, совершая замкнутый круг регрессии и династической казновости.

Романтическая феминизация мужской личины становится у Байрона женоподобностью. Лишенный мужских качеств, герой «Абидосской невесты» брошен среди женщин. Кровосмесительное желание выношено в восточном тумане. «Корсар» знакомит нас с обольстительной Гюльнар, по ходу поэмы оказывающейся трансвеститом. Отношения Гюльнар с корсаром похожи на отношения Пентесилеи Клейста с Ахиллом: подобный игре обмен силы на слабость. Героический побег, затем плен, унижение и исцеление. Байрон ритуально разрабатывает каждую сцену самоутверждения и пассивности, превращая повествование в медленно разворачивающийся маскарад личин сексуальности.

До самого финала «Лары» Байрон настойчиво намекает на гомосексуальную привязанность нежного пажа Каледа к военачальнику Ларе. Правда обнаруживается, когда Лару убивают и мальчик падает в обморок. Приводящие мальчика в чувство свидетели освобождают его от одежд и видят, что Калед — влюбленная в корсара Лару женщина Гюльнар. Струящаяся поэзия Байрона позволяет читателю увидеть совершающиеся сексуальные метаморфозы. Сначала мы удивляемся блестящим усикам цвета воронова крыла у прекрасного мальчика. Внезапно он падает без чувств. И вот мы разделяем вуайеристское изумление при виде публичного обнажения груди лежащей без сознания женщины. У читателя последовательно вызываются или исторгаются гомосексуальные и гетеросексуальные реакции. Глазом не успеешь моргнуть, а уже произошло сексуальное переплощение, напоминающее смену сексуальной перспективы в поэме Спенсера, но Байрон сохраняет мужское имя героини и вместе с ним — сексуальную двусмысленность. Вне всякого

сомнения, именно этой сцене подражает Готье, описывая в «Мадемуазель де Мопен», как паж падает без сознания с лошади, его рубашка разрывается, открывая «белоснежную девичью грудь». На мой взгляд, этот мотив получает завершение в фильме «National Velvet»² (1944) по роману Энид Бэгнольд: упавшего жокея, роль которого исполняет молодая Элизабет Тейлор, в бессознательном состоянии приносят с беговой дорожки. Мотиву уже придан надежный и благопристойный вид: не возбужденные прохожие, а доктор обнажает роскошную грудь.

Сексуальные игры «Лары» — отзвук игр самого Байрона. Покинув стены Кембриджского университета, Байрон завел себе любовницу, переодевал ее мальчиком и звал братом. Дж. Уилсон Найт предполагает, что леди Каролина Лэм надевала платье пажа, стремясь вновь разжечь затухающую страсть поэта³. Это переодевание и стало, вероятно, моделью отношений прислуживающего вождю Ларе Каледа, другой же возможной моделью была ситуация трансвестита Виолы при дворе герцога Орсино в «Двенадцатой ночи». Пристрастия Байрона так же бисексуальны, как и пристрастия Шекспира. Его одновременно и в равной мере возбуждают и нежный мальчик, и дерзкая женщина в мужском платье. Последние поэмы Байрона обращены к прекрасному греческому юноше, предмету его несчастной страсти. На создание ранних стихотворений, посвященных «Тирзе», поэта вдохновил кембриджский хорист, которого звали, вероятно, Джон Эдлстон. Мальчик носит женское имя отчасти потому, что в противном случае стихи просто не опубликовали бы. Но это к тому же еще и пример того, что я называю сексуальной метатезой: смена пола вызывает эротические ощущения особого рода. Мы чувствуем это в байроновском сладострастном удовольствии, с которым он устраивает в «Ларе» представление на открытом воздухе с разоблачением сексуальных масок — традиционная тема сбрасывания одежд, воспроизводящая настроения непристойных итальянских историй о любви, очищенных Шекспиром.

В «Сарданапале» (1821) Байрон прямо соперничает с Шекспиром. Поэма представляет новую версию «Антония и Клеопатры»: ее герой — Антоний и Клеопатра. В предисловии Байрон утверждает, что заимствовал историю у Диодора Сицилий-

* Пер. Е. Баевской цит. по: Готье Т. Мадемуазель де Мопен. М., 1997. С. 163.

** Фильм Кларенса Брауна рассказывает о девушке-жокее по прозвищу Velvet Brown, стремящейся принять участие в скачках Grand National.

ского. Грек Сарданапал совсем не похож на ассирийского царя и полководца Ашшурбанипала. Байроновский Сарданапал изображен на выполненной в темно-красных тонах картине Делакруа среди декадентского пожара империи. Байрон начинает поэму так же, как Шекспир начинает пьесу: недружелюбный посторонний обличает сексуальное вырождение главного героя, выступающего на сцену для того, чтобы мы сами смогли лицезреть его. В пьесе Шекспира циничный комментатор опровергнут любовью Антония и Клеопатры. Но Сарданапал Байрона действительно настолько не мужчина, насколько о нем это говорится. Он величественно выступает на сцену, увенчанный цветами, «женственно одетый», сопровождаемый свитой женщин и молодых рабов. Сарданапал — Дионис Еврипида, окруженный менадами, но теперь перед нами — царь Дионис. Мы — в шекспировском Египте, в текущем царстве женщин, музыки и ароматов. Мужественность исчезает. Круг приближенных царя включает евнухов, «тварей тех, кто... женщин хуже». Шурин Сарданапала говорит о нем: «Внук / Семирамиды!.. Не царь — царица!»* Кто из них царь, а кто — царица: Семирамида или Сарданапал? Антоний играл трансвестита; называя своего героя «царицей», говоря про него «она», Байрон развивает его игру в целый характер. Сарданапал утверждает, что он — не солдат, и осуждает всех, кто называет себя солдатами. Байрон пытается доказать, что мужественность Сарданапала шире заурядной мужественности. Но моралитэ не назовешь сильным местом романтизма. Байрон быстро впадает в сексуальное каприччо — свой блестящий стиль. Феминизированная мужественность Сарданапала делает его неспособным к действию. Царство разрушается, и он вместе с ним.

«Сарданапал» — эксперимент с личиной: сколь долго может склоняться герой-мужчина к женской крайности, не теряя при этом мужественность полностью? Безволие «Сарданапала» значительнее безволия в «Антонии и Клеопатре», прерывающегося взрывами ренессансной энергии. В своем дневнике Байрон говорит о восхитительном «спокойном небытии вялости», а в другом месте описывает «забвенье сладостное о жизни»** («Остров»). Это текучее состояние вредит «Сарданапалу». Царь жалуется на тяжесть предметов, как будто его мускулы атрофировались. Сарданапал — западная личность, погруженная

* Пер. Г. Шенгели цит. по: *Байрон Дж. Г. Собр. соч.* М., 1981. Т. 4. С. 190, 197—198.

** Пер. Вяч. Иванова цит. по: *Байрон Дж. Г. Собр. соч.* Т. 3. С. 285.

в дионисийское течение. Когда военный крах вынуждает его обратиться к мирному социуму, реальность оказывается неподатливо непроницаемой.

Самый мужественный миг жизни Сарданапала — вооружение для битвы, эпизод, восходящий к описанию Клеопатры — оруженосца Антония в пьесе Шекспира. Сарданапал просит подать панцирь, перевязь, шлем, копье — и зеркало. Он отбрасывает прочь свой шлем, потому что тот ему не к лицу. Ассирийский царь, готовящийся к битве, больше похож на даму, примеряющую шляпы. Шекспировского героя провожает любовница. В трагедии Байрона любовницу заменяет зеркало. Сарданапал — заверченный романтический герой, влюбленный в свой зеркальный образ. Он сам себе и публика и критик, проекция глаза. Байрон уничтожает мужественность Сарданапала женственным нарциссизмом. Мы видели подобный образец в «Монахе» Льюиса: каждое сексуальное действие немедленно превращается в свою противоположность. Сарданапал рискует жизнью, вступая в битву с непокрытой головой явно потому, что хочет показаться, «развевя кудри». Волосы поэта из «Кубла Хана» Кольриджа: Байрон понял их сексуальную двусмысленность. Всю линию Кольриджа Байрон связывает с царской рабыней-амазонкой Миррой (грешницей из поэмы Данте, совершившей кровосмешение), бросающейся в бой, «сверкая взором, / Развевя косы»^{*}. В отличие от критиков, поэты чувствуют секс и декаданс в искусстве.

В качестве программы андрогинности «Сарданапал» неубедителен. Я считаю поэму более зловещей, чем Найт, восславляющий «подобного поэту» героя за «соединение мужского разума с женской эмоциональной глубиной»³. Сарданапал кажется слишком тщеславным и капризным, чтобы править народом или даже создавать искусство. Бранящаяся Клеопатра более совершенна. Женственность байроновского героя извращенная, а не идеальная. Обилие ссылок на Шекспира в «Сарданапале» вынуждает задаться весьма любопытным вопросом. Байрон всегда отзывался о Шекспире отрицательно. Леди Блессингтон заключает, что Байрон, зная чуть ли не всего Шекспира наизусть, вынужден был симулировать враждебность. Вспомнив об описанном Блумом страхе влияния, позволительно предположить: Байрон был настолько обязан Шекспиру, что вынужден был отрицать заимствования даже перед самим собой.

* Пер. Г. Шенгели цит. по: Байрон Дж. Г. Собр. соч. Т. 4. С. 260, 262, 263, 272.

В «Дон Жуане» (1819—1824), самой большой и самой значительной своей поэме, Байрон изобретает другого сексуально нетрадиционного героя. Соблазнитель Дон Жуан, испанец эпохи Возрождения, — одна из уникальных западных сексуальных личин. В отличие от Дона Джованни Моцарта, Дон Жуан Байрона мал ростом, робок, женственен. Он «нежен был и сердцем, и лицом», «мальчик... / ...сохранивший юношеский вид / В том возрасте, в котором, как известно, обильная растительность вредит / Красивости», «как ангел, нежен и румян»* (VIII, 52; IX, 53, 45). Дон Жуан — отчасти сам Байрон, а отчасти — то, что Байрон любит в мальчиках. Найт, Фрай и Блум указывают на сексуальную пассивность героя по отношению к господствующим женщинам⁴. Когда Жуана продают в рабство в Константинополе, евнух заставляет его переодеться женщиной, дополнив платье гримом и выщипав излишнюю растительность. На Жуана положила глаз султанша. Трансвестизм позволил ему тайно проникнуть в гарем и принести ей удовольствие. Чувственный замкнутый гаремный мир Байрона похож на розу Блейка: разросшаяся и сжатая в маленький влажный круг женственность.

Султанша Гюльбея — одна из самых сильных женщин в романтизме. В «Дон Жуане» продолжаются сексуальные интриги женственного мужчины, начатые в «Сарданапале». И так не слишком выраженная мужественность Дон Жуана почти уничтожена женским платьем. Теперь Байрон толкает Жуана прямо к амазонке-госпоже. Жуан в юбках — всего лишь жалкая пешка, атакованная разъяренной королевой. Гюльбея — Клеопатра, не состоявшаяся в «Сарданапале». Это еще один андрогин — мегера с роскошным женским телом, но с грубой мужской душой. Гюльбею отличает энергичная двойственность Клеопатры: ее большие глаза отражают «полутомленье, полуприказанье». «Властительно в ней выражалась власть», а в «улыбке нежной и надменной» выражалось «своеволие». Ее глаза «горели пламенем всегда», соединяя «ласку» и «надменность» (V, 108, 110—111, 134, 116). На талии Гюльбеи — мужской кинжал. Султанша Байрона кончит тем же, что и томная испанская маркиза в «Златоокой девушке» Бальзака, извлекая кинжал и использовавшая его самым ужасным образом.

Вступление Гюльбеи в поэму сокрушает остатки мужественности Дон Жуана. Введенный в гарем султана в облики девушки,

* Здесь и далее «Дон Жуан» цитируется в переводе Т. Гнедич по: *Байрон Дж. Г.* Собр. соч. Т. 1.

он краснеет и дрожит. Байрон предпочитает не защищать мужественность своего героя и злонамеренно уклоняется от объективной оценки его пола. Бедный Жуан — теперь просто «она». Даже Спенсер, просветив читателя, возвращает своим трансвеститам соответствующие местоимения. В следующей песне Байрон иногда допускает местоимение «он». Но его грубо вытесняет неослабевающее внимание гарема к новоприбывшей: «Они свою подругу разбирали: / Судили о глазах, о волосах» (VI, 35). Сплетня, восхищение, зависть: женское *alter ego* Жуана зафиксировано и спроецировано на невольных зрителей. На вопрос об имени Жуан отвечает: «Жуанна». И Жуанной его называют вплоть до конца турецкого эпизода все, и даже сам Байрон. Это сексуальное преобразование собственного имени — такой же признак развивающейся сексуальной сложности Жуана, как переносища вампира через порог Кристабель Кольриджа. Извиняясь за то, что именует своего героя Жуанной, Байрон совершенно подчеркивает сексуальную неопределенность: «Она, однако, пояснила ей / (Сказав ему, я отвлекусь от темы, / Хоть это, правда, было бы точнее)»* (58). Спенсер даже в минуты наивысшего своеуравия никогда не жеманничал подобным образом. Байрон флиртует с читателем: что-то новенькое в литературе.

Логично, что юноша, как лиса в курятнике, быстро извлечет пользу из свободного доступа к красавицам сераля, ведь, как замечает Байрон: «Грезы их / Томились жаждой радостей живых» (26). Но эта поэма написана в эпоху романтизма, а не в эпоху Возрождения, а в романтической поэме, как это уже должно быть ясно, у мужества нет привилегий. Жуан превращается в объект желания не потому, что он мужчина, а потому, что его считают женщиной. Одалиски борются за право спать с Жуанной и думают при этом о чем-то большем чем сон: услышав предложение спать с Жуанной, «улыбкой счастья Лола расцвела» (82). В эту порнографическую неразбериху включена и Гюльбея. Султан «обставлял торжественно порой» свои «посещения ночные». Из-за «отсутствия мужчин» в гареме султан вряд ли был бы удивлен, обнаружив в постели Гюльбеи ее собственных женщин (V, 146; VI, 32). Косвенные лесбийские намеки «Дон Жуана» разрушают общепринятые сексуальные ожидания. Как утаить мужественность мужчины в счастливой свободе

* В поэтическом переводе отсутствует строка: «The gender still was epicene» — «Пол оставался двойственным».

гарема? Транссексуально виртуозная романтическая поэма бес­печно отвечает: да просто превратив его в трансвестита и в объ­ект лесбийского вожделения!

Оставшаяся часть «Дон Жуана» — серия сексуальных эска­пад в Азии и Европе. Незаконченная поэма завершается сценой женского трансвестизма, возможно вдохновленной «Монахом»: в спальню Жуана вторгается призрачный монах, скрытый под капюшоном, и лишь заключительные слова разоблачают в нем «игриво-нежную» женщину. Лучшие сцены «Дон Жуана» про­исходят на Ближнем Востоке, превратившемся в предмет обще­европейского интереса после экспедиции Наполеона в Еги­пет в 1798 году. Найт говорит: «Байрон полон симпатии к Вос­току»⁵. Восток Байрона, подобно Востоку Шекспира, — эмоциональная расширяющаяся сфера, растворяющая европей­ские сексуальные личины. Количество полов увеличивается: Байрон называет евнухов и кастратов «третьим полом». Он го­ворит: мы не можем понять тайны любви, не подражая «муд­рому Тирезию» и не испробовав «различные полы». Кишащие в «Дон Жуане» евнухи — свита евнухов султана в «четверть мили» длиной — предельная версия андрогинного героя поэмы. Жуан-трансвестит под властью Гюльбеи похож на кастрирован­ного жреца Кибелы. На байроновском Востоке установлен мат­риархат. Сераль в «Дон Жуане», «лабиринт женщин», — сонли­вый приют Спенсера, утроба-могила мужской воли. Как в «Антонии и Клеопатре», Восток — освобожденное воображе­ние. Анархия бессознательного, сновидческий мир неустойчи­вого пола и идентичности, в котором объекты не могут поддер­живать свою аполлоническую форму.

Свободный и легкий стиль «Дон Жуана» трудно анализиро­вать. Стиль отражает поэта. Шпенглер говорит, что западная история требует «противоположно сильных акцентов — войн или великих личностей — в решающие моменты»⁶. Громадное влияние личности Байрона на XIX век еще недостаточно оце­нено. Такие его ранние поэмы беспричинного бунта, как «Каин» и «Манфред», соответствуют популярному имиджу байро­низма, но «Дон Жуан» действительно раскрывает духовную сущ­ность поэта. «Дон Жуан» эмоционально разнообразен и глубок. Блум говорит: «Не „ирония“, а „изменчивость“ (mobility), один из любимых терминов Байрона, должна стать последним сло­вом при обсуждении „Дон Жуана“»⁷. Байрон определил изменчивость как «чрезмерную восприимчивость к непосред­ственным впечатлениям». Изменчивый мужчина восприимчив

и женственен. Я сама случайно применила термин «изменчивость» для описания психической неустойчивости мальчиков и женщин, относящихся в пьесах Шекспира к тому же классу, что и любовники, безумцы и поэты. Множество настроений всеведущего рассказчика «Дон Жуана» превращает его в многоликого Меркурия. Поэма исследует эмоциональные тональности, доступные поэтическому голосу, говорящему от своего имени, а не устами вымышленных персонажей. Вот так же Шопен развивает лирические возможности фортепиано. В «Дон Жуане» Байрон избирает темой поэмы самого себя почти так же решительно, как это делает Вордсворт в «Прелюде».

В посвящении к «Дон Жуану» Байрон нападает на Вордсворта, Кольриджа и Саути: «Но все-таки пора бы перестать / За океан озера принимать». Озеро закрыто и ограничено условным и признанным. Но ни с какой точки зрения невозможно охватить взглядом океан, бескрайний и метафоричный. Энергия Байрона нарушает благолепие Вордсворта. Нетерпеливый Байрон упускает из виду сексуальную амбивалентность Вордсворта и демонического Кольриджа. Он обвиняет их в узости: они направили русло эмоций в застойное духовное мелководье. Традиционно англичане — мореходы. Жизнь поэзии английского Возрождения во многом была обусловлена островным положением Англии посреди бушующего северного океана. К началу XIX века духовная изменчивость шекспировской Англии была давно утрачена. Самый изменчивый поэт, Байрон, как и Шелли, бежал из закрытого общества. Эмоционально и сексуально англичане превратились в сухопутную нацию. Фрэзер связывает древнеегипетскую стабильность и консерватизм с географией пустынь. «Монотонная рутина» сельского хозяйства развивает в крестьянине «спокойный флегматичный образ мыслей, так сильно отличающийся от подвижности, проворства, гибкости характера, которые риск и ненадежность торговли и моря воспитывают в купце и моряке» — в людях «изменчивого (mercutorial) духа»⁸. В «Дон Жуане» Байрон возвращает английское воображение к морю. Пока Жуана крутит и вертит стихия приключений, изменчивый голос рассказчика воссоздает беспрестанное морское изменение секса и эмоции.

Структура «Дон Жуана», так же как и структура принесшего Байрону известность «Паломничества Чайльд-Гарольда», определена архетипической темой путешествия. Но путешествию в «Дон Жуане» придана *скорость*. Алвин Кернан говорит о «воз-

растающей спешке» поэмы, о «мощном принудительном движении вперед»⁹. От локомотива до реактивного самолета: скорость преобразила современную жизнь. Возрождение вызвано неожиданным расширением пространства: известный мир удвоился и утроился. Скорость — западная власть над пространством, линейный след агрессивной воли. Современная скорость изменяет восприятие. Уже в 1910 году героиня «Ховардз-Энд» Э. М. Форстера сопротивляется непривычной скорости автомобиля, заставляющей ее утратить «всякое чувство пространства». Мистер Уилкоккс кричит: «Вот прелестная церковь! — О, вы недостаточно быстры». Несовременный взгляд Маргарет движется медленно: «Она смотрела на окружение. Оно вздымалось и поглощало, как каша. Вот оно застыло. Они приехали»¹⁰. Скорость растворяет объективный мир, не восстанавливая его. Революционный Байрон предчувствовал неминуемое изменение природы пространства, хотя и не дожил до него. «Дон Жуан» запечатлел момент появления в искусстве современной скорости.

Критики порой говорят о «быстроте» поэзии Шелли. Но движение Шелли направлено вверх. Он стремится к экзальтации рапсода (*exaltare* значит «подниматься»). Байрон никогда не поднимался вверх. Движение Байрона ограничено земными дорогами. Пространство Байрона создано ренессансной эпохой Великих географических открытий и измерено эпохой Просвещения. В работе о Мильтоне Дон Камерон Аллен говорит, что иудео-христианство побуждает человека «отказаться от горизонтального движения человеческой истории в пользу вертикального движения духовной жизни»¹¹. Шелли — духовная вертикаль. Байрон — земная горизонталь. Шелли опрокидывает все горизонталы: ладья Атлантической волшебницы преодолевает притяжение и плывет против течения, а процессия из «Триумфа времени» представляет жизнь строем неповоротливых рабов. Мы еще увидим, что объекты Шелли, лишенные веса и наполненные воздухом, видны насквозь. Твердые объекты Байрона прочно закреплены в пространстве и времени. У Шелли движением обладает воображение, а в поэзии Байрона движется сам герой. Байрон — греческий атлет, бросающий вызов и преодолевающий препятствия. Объекты нужны ему, лишь чтобы оттолкнуться от них.

Скорость Шелли и скорость Байрона стимулирована разными принципами преодоления своего пола. Скорость «Дон Жуана» — скольжение, похожее на полет Галатеи Рафаэля в колеснице

через море. Но Галатею мчат дельфины, а скорость Байрона *самопроизвольна*. Все самопроизвольные скорости присущи гермафродитам — ангелам, Камилле Вергилия или Меркурию Джамболоньи. В поэме Поупа «летит Камилла вдоль полей и нив»* («Опыт о критике», 373). Байрон и в самом деле сравнивает танцующего Дон Жуана с амазонкой Вергилия: «Порхая, как воздушная Камилла, / Он элегантно грацией сиял» (XIV, 39). Дон Жуан — герой и «Дон Жуан» — поэма скользят по миру. Скользит стиль, скользит содержание. Поэзия Байрона не «завершенная», т. е. не четко выстроенная и отшлифованная. Сэр Вальтер Скотт видел в Байроне «беспечную и небрежную непринужденность аристократа». Называя его «неряшливым и неаккуратным», Мэтью Арнольд упрекал Байрона в «небрежности» и «нехватке искусства и поэтического мастерства»¹². Но эта неряшливая свобода придает Байрону неустанное поступательное движение. Строка с недостаточно четкой формой, теряя дыхание, опрокидывается в следующую строку. Расшатанные строки Шекспира тяжелее, а дикция — тверже. Я говорила о том, что сила зрения Кольриджа и Э. По часто подавляет язык и тот остается грубым или слабым: речь то воспламеняется, то остывает, яркие мазки чередуются с беспомощной мазней. Но поэзии Байрона присуща гладкость ткани, текучая плавность. Байрон высоко ценил августинианских поэтов, но если его аристократическая сатира и близка августинианству, то его стиль от августинианства далек. В нем отсутствует и тормозящая цезура в середине строки, и солидная четкость Поупа. Байрон развивает чувство линейности. Его стих — как чистый и быстрый поток. Четкостью Байрон благосклонно наделяет вещи. Ручей его поэзии шлифует настроения и объекты, как гладкую гальку. Любовь и ненависть, мужчина и женщина, салат из омаров и шампанское: предметный мир Байрона в радостном кружащем потоке. В его поэзии все объединяется, чтобы передать ощущение скольжения по поверхности.

Поэзия начинается с музыки, а музыка начинается с танца. Движения Шелли — движения классического балета в абстрактном пространстве. Сама идея балета отрицает гравитацию. Великие танцовщики срывают аплодисменты, демонстрируя способность застывать в высшей точке своего прыжка, словно прерывая на миг свою связь с землей. Танцовщицы калечат ноги

* Пер. А. Субботина цит. по: Поуп А. Опыт о критике//Поуп А. Поэмы. С. 80.

для того, чтобы сверхчеловечески стоять на пуантах, сводя свой контакт с землей к абсолютному минимуму. Руки продолжают тело, их жест, восходящий к придворному церемониалу эпохи барокко, напоминает презревшие земную поверхность крылья. Балет — восхождение тела. Балет священен и церемониален. Презрение балета к банальному материальному миру — источник его власти и очарования. Балет — аполлоническое искусство. Марта Грэхем изобрела или, точнее, открыла заново хтонический танец. Современный танец — примитивистские движения таза, позволяющие шлепать босыми ногами по матушке-земле и совершать сокращения, соответствующие ее спазмам. Танец поэзии Байрона — ни аполлонический, ни хтонический. Байрон не устремляется ни к небу, ни к глубинам земли. Он скользит по земной поверхности, порхает на границе сфер. Байронический стиль «Дон Жуана» встречается в творчестве одного танцора: Фреда Астора. Гибкий танец Астора — серебристое скольжение по твердым полированным поверхностям. Астору не свойственно балетное воодушевление. Астор — здесь и сейчас, Астор — изощренное движение в космополитическом пространстве. Даже прыгая на стулья и взбегая по стенам, Астор исследует измерения нашей обыденной жизни. Рудольф Нуриев — высокомерный Люцифер, изгнанный с небес и стремящийся достичь их своими гневными прыжками. Нуриев — ранний Байрон, напряженный и вызывающий. Астор (и его поклонник Михаил Барышников) — поздний Байрон. Астор — слабый тростник, сгибающийся под ветром. Ему доступна «непринужденность» Байрона, культурные манеры и мягкая, улыбчивая ирония. Астор столь же элегантен и строен, как Меркурий Джамболоньи. Приглаженные волосы и изящное тело — вне возраста и вне пола. Милостивый хозяин или проводник, как Рафаэль Мильтона, «доброхотный Дух» или «приветливый Архангел»^{*}. Плавная грация Астора — байроновская изменчивость, скольжение по миру.

Байрон понимал и свою скорость, и свое пространство. Посвящение к «Дон-Жуану» извещает поэтов-соперников о том, что он с «музой прозаичной» ходит пешком, «а ваш-то конь крылат!», и он не собирается состязаться с ним. Не Нуриев, как Пегас, взмывающий в небо, но Астор, кружащийся в земном танцзале с веселыми чувственными музами (Джинджер Роджерс,

* Пер. Арк. Штейнберга цит. по: Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. С. 147, 201.

Рита Хейуорт). Вечное «странствие», скольжение по поверхности: байроновские поэмы-путешествия, как все авантюрные романы, не нуждаются в завершенности, их можно продолжать и продолжать. Легкость и быстроту «Дон Жуана» я называю *свежестью* (breeziness). Связь с Камиллой: Джексон Найт говорит, что скользящая по вершинам колосьев фигура, возможно, объясняется верой вольсков в то, что «в зерне присутствует некий дух»¹³. Так, волнообразное движение луговых трав — невидимые шаги ветра. Свежесть «Дон Жуана» — свежесть весеннего бриза, нового духа, проникающего в историю и освежающего ее. Веющий от байроновского стиля бриз — его эманация в прямом смысле слова — дух молодости, оказавший невероятное воздействие на европейскую и американскую культуру. Руссо изобрел современный культ детства; Гете популяризировал печального подростка Руссо. Но Байрон сотворил очаровательного сексуального юношу, порывистого, дерзкого и энергичного, *новизну*, воплощенную в харизматической сексуальной личности. Таким образом, Байрон чувствует наступление века скорости. Юноша — быстрота в эмоционально *скоротечной* форме. Быстротечность (transience; от латинского *transire* — «проходить») подразумевает как идею путешествия, так и идею недолговечности. Байрон, запечатленный Гете в образе андрогинного, внутренне противоречивого Эвфориона, умер в 1824 году. Первый пассажирский поезд появился в 1825 году. Дух Байрона словно бы вселился в скоростной двигатель.

Исследования показывают, что реклама завладевает нашим вниманием, акцентируя два слова: «свободный» и «новый». Мы все еще живем в эпоху романтизма. Ничто не может быть долговечным, пока люди преклоняются перед новизной. Рок-музыка, вездесущая американская форма искусства, становится формой байронической молодежной культуры. Классическая американская привычка: нестись сломя голову по хайвею, врубив радио на всю катушку, — повторяет эмоциональный и поэтический стиль «Дон Жуана». Вождение автомобиля — американская сублимация, не имеющая абсолютного европейского аналога. В десяти милях от окраины любого американского города начинается открытый фронт. Длинные, прямые сверхшоссе перечерчивают бескрайние просторы. Меркурий и самопроизвольная скорость Камиллы: сияющий стеклами современный автомобиль настолько быстр, удобен и продуман, что кажется продолжением тела. Пересекать американский ландшафт или *скользить* по нему в подобном средстве передвиже-

ния — значит чувствовать скорость и открытое ветрам пространство «Дон Жуана». Пульсирующая рок-музыка из радиоприемника — сердцебиение автомобиля. В Европе мало радиостанций, и большую их часть контролирует государство. Но в Америке радиоприемники полны музыкой и голосами столь же многочисленными, как настроения поэм Байрона. Проезжая через периферийные районы штата Нью-Йорк, прорезанные горизонталью прямой как стрела автострады, можно на протяжении шести часов слушать музыку из Иллинойса, Кентукки, Северной Каролины, столь же далеких, как далека Италия от Англии. Американский водитель крутит ручку настройки, мчится по бесконечному шоссе — и летит по непрерывной поверхности музыки, самодовольно ощущая себя исследующим и подчиняющим колоссальное пространство.

Рок-музыка обычно исполнена мрачного демонического настроения. Величайшая рок-группа «Роллинг Стоунз» — наследница бурного Кольриджа. Но в роке встречается и аполлонический стиль дневного света, сочетание солнца и скорости: «Бич Бойз». «Дон Жуан» и «Бич Бойз» сочетают молодость, андрогинность, свежесть и скорость. Лилиан Роксон называет первый альбом «Бич Бойз» «празднеством ветренности и скорости, скорости на воде или на дороге»¹⁴. «Бич Бойз» сохраняют роман движения в стремительных созвучиях и пытящем звуке «чух-чух-чух», напоминающем о паровозе или пароходе. «Бич Бойз» превратили калифорнийского серфингиста в новый, сменявший ковбоя, американский архетип. Что-что, а серфинг — *скольжение* в чистейшем виде.

Ведущий голос «Бич Бойз» — фальцет, звучащий на фоне хора мальчиков, и звучащий женственно и в то же время восторженно гетеросексуально, например в бессмертных «California Girls». Такое же странное сочетание встречается и в поэзии Байрона. Возможно, сам Байрон отчасти или даже прежде всего был гомосексуалистом, но его поэзия пробуждает особое эротическое чувство своей женственной гетеросексуальностью. Ангельский мальчишеский голос «Бич Бойз» придает неожиданную красоту и религиозность их тривиальным школьным темам. Байронический тон: симпатия и сатира, никакого цинизма. Избыточность, гедонизм и неуместная манерность «Бич Бойз» воплощают самодостаточную и раздражающе самодовольную современную молодежную культуру, созданную Байроном. Американский подросток в набирающем скорость автомобиле преодолевает взрослое пространство.

Почему поэзия Байрона превратилась в скольжение? Бернард Блэкстоун замечает: «Известно сильнейшее нежелание Байрона присутствовать при трапезах своей жены, и, хотя это, может быть, связано со страхом полноты и с воспоминаниями об обжорстве матери, бывали моменты, когда Байрон ощущал себя гомункулом, окруженным непрерывным чавканьем, попавшим в тиски верхней и нижней челюстей Анабеллы»¹⁵. Байрон страдал от лишнего веса и старался сохранить стройность, прибегая для этого даже к голоданию. Полнота — женственность, природное изобилие, воплощенное в выпуклостях Венеры из Виллендорфа. Я говорила о том, что женское начало примитивно и архаично, тогда как женственность социальна и эстетична. Байрон преклоняется перед женственностью, но бежит от женского начала. Боязнь ожиреть — страх заплыть матерью и женой, страх перед проникновением женщины под его кожу. Скользящее движение снимает сливки с молока или накипь с супа, избавляя их от жира. Скольжение «Дон Жуана» — защитный механизм, компромисс между примитивным хтоническим началом земли и репрессивным аполлонизмом небес. Байрон сохраняет верность движению, отделяющему пространство от матери-природы. Сарданапал Байрона отменяет и вытесняет Клеопатру, потому что Байрон боится роковой женщины и женского застоя. Даже яростная Гюльбея — узница султана — пленена миром мужчин.

Байрон любил воду и плавал настолько искусно, что гадал, не был ли в прошлой жизни водяным. Украшением герба на дверцах своей кареты он избрал русалку. Кто эта русалка — андрогинный Байрон или архетип закрытой для проникновения женщины? Хромоногий Байрон свободнее всего мог двигаться в воде. Один из подвигов Байрона — переплывание Геллеспонта: Байрон чтит водную среду, но стремился к атлетическому господству над ней. Ничуть не меньше Вордсворта ему хотелось избавить природу от хтонической опасности. Ясность стиля позднего Байрона — отрицание темной стихии женщины и воды. Женские потоки смутны, непроницаемы; жир, самая водянистая часть нашего тела, — покушение матери-природы на человеческую волю. Байрон, как и Блейк, отказывается поклоняться Иегове или Кибеле. «Беги, беги, беги» — призывает добрая дюжина классических рок-песен. Растению, чтобы расти, нужно укорениться. Поэтому уми молодым. Неустанное живое движение Байрона разрушает его женскую растительную плоть. «Дон Жуан» не останавливается, потому что Байрон остановиться не может.

Современники упоминали о «магическом влиянии» Байрона на людей. Мэри Шелли говорила о нем: «Было что-то очаровывающее в его манере вести себя, в его голосе, его улыбке — во всем этом чувствовалось обаяние»¹⁶. Байрон обладал абсолютной харизмой, сила его личности не была связана ни с идеологией, ни с моралью. Харизма — электромагнетизм, искрящееся слияние мужского и женского. Леди Блессингтон говорила про Байрона: его «голос и акцент исключительно приятны, но женственны». Его друг Мур видел «женский склад характера» в «его капризах, приступах плача, неожиданных симпатиях и антипатиях»¹⁷. Байрон принадлежит к категории андрогинов, которую я ввела при описании «Джулиано Медичи» Микеланджело: эпицен, прекрасный мужчина, атлет с алебастровой кожей. Джейн Портер назвала цвет лица Байрона «нежно-бриллиантовым», «бледным, как лунный свет». Леди Блессингтон описала «необычайно бледное» лицо, оттененное вьющимися темно-каштановыми волосами: «Он выливал на них значительное количество масла, отчего они выглядели еще темнее»¹⁸. Белая кожа, темные, напомаженные волосы: Элвис Пресли да и только. В знак почтения к певцу Рою Орбисону Пресли выкрасил свои каштановые волосы в черный цвет и подкрашивал их до самого конца жизни, несмотря на настоятельные советы друзей вернуть волосам естественный цвет. Мифотворец Пресли понимал суть своей архетипической красоты.

Байрон и Элвис Пресли схожи между собой, особенно греческим профилем с прямым носом (рис. 34, 35). В «Гленарвоне», à clef* романе о своей связи с Байроном, Каролина Лэм описывает первый мимолетный взгляд героини на героя: «Гордый изгиб верхней губы выражал высокомерие и горькое презрение»¹⁹. Усмешка Пресли была настолько эмблематична, что сам он подшучивал над ней. В 1968 году в посвященной ему телепередаче он кривил рот и ворчал в ответ на смех аудитории: «У меня к губе что-то прилипло». Изогнутые губы в романтизме — аристократическая надменность: Пресли до сих пор называют «королем» — свидетельство потребности демократической публики в церемонии. У революционных сексуальных личин Байрона и Пресли есть ранний и поздний стили: выношенная угроза сначала, учтливое великодушие — потом. В повседневной жизни они вели себя смело и благородно. Пресли очаровывал своим вкрадчивым обаянием. Байронический

* Зашифрованным (фр.). — Ред.

герой, замечает Питер Торслев, «неизменно вежлив с женщинами»²⁰. Создатели миров, носители титанической силы, Байрон и Пресли все же глубоко эмоциональны и сентиментальны, как женщины.

В поздние периоды творчества и тот и другой пережили приступ любви к Востоку. Обратившись к восточным темам, Байрон ушел на войну с турками за независимость Греции и умер от загадочной болезни в Миссолунги. Портрет представляет его в шелковом тюране и расшитом албанском платье. Стиль одежды последнего десятилетия Пресли напоминает культ Митры: украшенные драгоценными камнями шелковые комбинезоны, огромные ремни с заклепками, кольца, цепи, пояса, шарфы. Похоже выглядел в свой поздний период Наполеон, если верить портрету Энгра, изобразившему императора восседающим на троне в византийской роскоши под тяжестью бархата, горностая и драгоценностей. В начале своего пути Наполеон, Байрон и Пресли были обычными людьми, пламенно утверждавшими юную мужскую волю, и все трое превратились в украшенные *objets de culte*. Британские предания прочерчивают движение культуры «на запад»: из Трои в Рим, из Рима в Лондон. Но существует и движение культуры на восток. Мы оторвались от своих исторических корней, находящихся в Месопотамии и Малой Азии, но снова и снова коллективная эмоция охватывает европейскую харизматическую личность, инстинктивно возвращая его или ее на Восток. Елизавета I и та в конце концов обернулась роскошной византийской иконой.

Другая параллель: Байрон и Пресли известны атлетической силой, но и тот и другой страдали хроническими заболеваниями, как ни странно, нисколько не вредившими ни привлекательности их телосложения, ни цветущей красоте. Оба постоянно боролись с тучностью, и Пресли к концу жизни сдался. Оба умерли преждевременно: Байрон — в тридцать шесть лет, Пресли — в сорок два года. Вскрытие Байрона обнаружило увеличенное сердце, болезни печени и желчного пузыря, воспаление мозга и сглаживание швов черепа²¹. Пресли страдал от увеличения сердца, болезней толстой кишки и печени. И в том и в другом случае потрясающая физическая энергия странно смешана с внутренним беспорядком, бунтом организма. Наркотики Пресли — симптом, а не причина. В ходе психогенеза Байрон и Пресли пользовались таинственным женским искусством самоувечья.

Обсуждая «Джулиано» Микеланджело, я отмечала лебединую шею статуи, странно контрастирующую с массивными

коленями и икрами. Графиня Альбрицци сказала о Байроне: «Шея его, которую он имел обыкновение открывать, насколько позволяли общественные приличия, казалась отлитой в изложнице и невероятно белой». (Шелли тоже предпочитал не «прятать свое белое горло».) Почти все портреты Байрона подчеркивают красоту шеи. Повернув женственную шею, прекрасный мужчина-нарциссист предлагает нам полюбоваться его профилем. Женственный смысл выставленной напоказ шеи виден в «Мадам Бовари» Флобера: флиртуя со своим будущим супругом, Эмма выпивает залпом ликер и, откинув назад голову, облизывает дно рюмки. Подобный же провокационный язык тела демонстрируют Марс у Лукреция, Фетида у Энгра, Эндимион у Жироде, Ахилл у Клейста, Розамонда у Джордж Элиот и Тилли Ло в роли тщеславной китайской танцовщицы в «Доброй земле»^{*} (1937). Один из характерных признаков позднего, восточного периода Элвиса Пресли — архитектурно стоячий, жесткий воротник, удлинняющий шею и открывающий горло в V-образном вырезе на груди. В своих шоу в Лас-Вегасе Пресли ритуально наматывал шарфы на шею, а затем швырял их в публику — самораздача в форме стереотипного напоминания о шее. Сие творите в мое воспоминание.

Откуда берется харизма? Куда она уходит? Байрон был захвачен политическими идеями, не оставившими ему иного выбора, как только пожертвовать жизнью за свободу. Но он — Алкивиад, и его обаяние слишком сильно для его собственного общества. Существование Байрона оказалось нестерпимым для Англии, и она изгнала его. Совершенный нарциссизм зачаровывает и тем самым развращает. Нарциссизм Байрона высвободил архаическое и антиобщественное явление инцеста. Что случилось бы, войди лорд Байрон в английскую политику? Известен пример другого красивого мужчины, Джорджа Вильерса, первого герцога Бэкингема, фаворита Якова I и Карла I. Во время экскурсии по Палаццо Питти двадцать лет назад меня взволновал плохо освещенный неизвестный портрет андрогина неописуемой красоты. Оказалось, это написанный Рубенсом портрет Бэкингема. Саймон Грэй в роли Бэкингема в «Трех мушкетерах» (1974) Ричарда Лестера удачно загримирован под этот портрет кисти Рубенса. Дэвид Харрис Уиллсон говорит:

* Фильм Виктора Флеминга.

Бэкингом был соблазнительным молодым человеком, сочетавшим достоинства того и другого пола. Его считали одним из красивейших мужчин мира. Стройный, миловидный и прекрасно сложенный, он был очень силен физически и весьма искусен в телесных упражнениях... Антиквар и автор дневников Д'Эвис (D'Ewes) отмечал: «Я видел, что все в нем исполнено изысканности и красоты, да, его руки и лицо казались мне особенно женственными и привлекательными»²².

Красивый мужчина Бэкингом соединял атлетизм с женственным очарованием. И снова — контраст темных волос и нежно-го цвета лица. Невероятная красота Бэкингема имела жестокие и долговременные политические последствия. Перез Загорин заявляет:

Он поднялся на вершину пирамиды власти и сиял там своим великолепием, пока нож убийцы не погасил его свет... Золотой дождь богатства и должностей обрушился на него... Правление Бэкингема — решающий период революционной предыстории. Оно разрушило функционирование королевского правительства и системы покровительства. Оно вызвало растущее недовольство двора и стало первопричиной враждебности на политической сцене. Королевский режим превратился в предмет ненависти и презрения. Правлению фаворита в немалой степени следует приписать также упадок морального авторитета короля — того необходимого для правления авторитета, который легко утратить, но слишком трудно вернуть.

Несмотря на все свое влияние, Бэкингом не разработал настоящую политическую программу и не имел далеко идущих целей. В противоположность современникам-министрам Ришелье и Оливаресу, главной целью власти для него было упрочение его самого и его нахлебников²³.

Алкивиад способствовал развалу афинской империи. Бэкингом ускорил английскую антимонархическую революцию. Избыточная харизма опасна и для себя и для других.

Романтический изгнанник Байрон принес Англии славу. Соединенные вместе энергия и красота — гремучая смесь, божественная и разрушительная. Байрон создал культ молодежи, увлекший Элвиса Пресли к его беспокойной славе. В нашей свободной коммерческой культуре этот красавец мужчина мог

строить свою империю вне политики. Ритуальная функция современной поп-культуры: развиваться параллельно правительству, очищая его деяния. Современной харизматической личности доступны безграничные возможности кино, телевидения и музыки. Средства массовой информации, как барьер, защищают политику от возможного деструктивного элемента в лице нарциссически обаятельного человека эпохального значения. Сегодняшний байронический красивый мужчина — Пресли, господствующий над воображением, а не Бэкингом, разрушающий государственный порядок.

- 1 Wilde O. *Portrait of Dorian Grey*. Baltimore, 1949. P. 248. [Пер. М. Абкиной цит. по: Уайльд О. *Портрет Дориана Грея* // Уайльд О. Избр. произв. М., 1960. Т. 1. С. 235.]
- 2 Knight G. W. *Lord Byron's Marriage*. P. 17.
- 3 Knight G. W. *Poets of Action*. P. 226.
- 4 Knight G. W. *Poets of Action*. P. 246—247; Frye N. *Fables of Identity*. N. Y., 1963. P. 184, 188; Bloom H. *Visionary Company*. P. 274—275.
- 5 Knight G. W. *The Starlit Dome*. P. 210.
- 6 Spengler O. *The Decline of West*. Vol. 1. P. 145.
- 7 Bloom H. *Visionary Company*. P. 286.
- 8 Frazer J. G. *The Golden Bough*. Vol. 6. P. 218.
- 9 Kernan A. *The Plot of Satire*. New Haven, 1965. P. 180.
- 10 Forster E. M. *Howards-End*. N. Y., 1921. P. 197—199.
- 11 Allen D. C. *Milton and the Descent of Light* // *Milton. Modern Essays in Criticism* / Ed.: Barker A. E. N. Y., 1965. P. 184.
- 12 Arnold M. *Essays in Criticism* / Ed.: Littlewood S. R. N. Y., 1966. P. 104, 102, 105—106.
- 13 Knight J. *The Roman Vergil*. L., 1944. P. 93.
- 14 *Rock Encyclopedia*. N. Y., 1969. P. 24.
- 15 Blackstone B. *Byron. A Survey*. L., 1975. P. 301.
- 16 Цит. по: Butler E. M. *Byron and Goethe*. L., 1956. P. 182; цит. по: White N. I. *Shelley*. N. Y., 1940. Vol. 2. P. 337.
- 17 *Lady Blessington's Conversations of Lord Byron* / Ed.: Lovell E. J., jr. Princeton, 1969. P. 6—7. Цит. по: Knight G. W. *Lord Byron: Christian Virtues*. N. Y., 1953. P. 81.
- 18 *Lady Blessington*. P. 6.
- 19 Lamb C. *Glenarvon*. L., 1816. Vol. 2. P. 29.
- 20 Thorslev P. *The Byronic Hero*. Minneapolis, 1962. P. 8.
- 21 Рапорт о вскрытии перепечатан: *Lord Byron in Greece* // *Westminster Review*. 1824. July. P. 258—259. Теорию о смерти Байрона от

кровоизлияния в мозг вследствие врожденного аневризма, см.:
Chapman J. S. Byron and the Honorable Augusta Leigh. N. Haven, 1975.
P. 233—243.

22 *Willson D. H.* King James VI and I. N. Y., 1956. P. 384—385.

23 *Zagorin P.* The Court and the Country. The Beginning of the English Revolution. N. Y., 1970. P. 58—59.

Свет и пыл

■ Шелли и Китс

Отцы зарабатывают, сыновья тратят. И в бизнесе и в искусстве предприимчивые люди добиваются признания, а накопленное богатство оставляют наследникам. Получившего наследство сына не стесняет никто, кроме отца. Вот почему сыновья знаменитых отцов часто становятся алкоголиками, наркоманами, дилетантами. Романтические поэты первого поколения утвердили себя, преодолевая сопротивление клонящегося к закату XVIII века. Они были конфликтными и противоречивыми личностями, но и в беспорядке — великими. Беззаботное и нежизнеспособное второе поколение начало там, где остановилось первое. Байрон, Шелли и Китс придали реальности лиризм. Греческий жанр лирики основан на простом параллелизме природы и эмоции. В античности лирика восполнялась другими жанрами, в целом представлявшими полную картину вселенной. Жанр лирики не может быть автономным. Данте, Спенсер, Шекспир и Мильтон считали лирику частью более широких занятий. Этим же путем пошли Блейк и Вордсворт, этим путем пошел и Кольридж, в поисках избавления от лирических мук прибегший к философии. Байрон, Шелли и Китс расширили лирику до невероятных размеров. Но размеры не защитили их от страдания, внутренне присущего лирической эмоции, не

включенной в устойчивую социальную структуру. Все трое бежали на Юг, словно пытаясь припасть к источнику лирики и вновь наполнить ее эмоциями. Эмили Дикинсон была первым романтиком, создавшим лирику, способную выжить в условиях северной зимы, — потому что не сдвинулась с места и в борьбе с садизмом природы использовала достижения Спенсера и Блейка. Второе поколение романтиков пыталось отделаться от демонизма пола и природы, обнаруженного первым поколением.

Шелли считает воображение «принципом синтеза», объединяющим все, «что несоединимо»¹. Вслед за Кольриджем он распространяет синтез противоположностей на личины сексуальности. Первым из романтиков он создает положительный образ явного гермафродита. В элегии «Адонаис» (1821) Шелли представляет Китса в образе предательски убитого Адониса, полумужчины-полуженщины. В своем предисловии он приписывает смерть Китса от чахотки «дикому критическому разбору» «Эндимиона» — созданной Китсом версии мифа о прекрасном юноше и лунной богине. «Низкие и бесчестные клеветники» из «Quarterly Review» произвели «самое болезненное впечатление на его впечатлительную натуру». Позднейшие восторженные рецензии «были бессильны залечить рану, нанесенную так неосмотрительно». Адониса поразил в пах клык дикого кабана: поэта сразила враждебная критика. Прекрасный мальчик-поэт, убитый обществом в ходе жестокого ритуала, похож на упоминаемого в «Адонаисе» Томаса Чаттертона. Несостоявшийся поэт Чаттертон, совершивший самоубийство в 1770 году в возрасте 17 лет, превратился в романтический архетип трагического юноши. Не слишком щепетильные критики Шелли напоминают насмехающихся «себялюбцев» Вордсворта. Общество управляется сильными мужчинами, оскорбляющими женственного поэта. Шелли говорит, что «ядовитая стрела» их «оскорблений и клеветы» смертельна для такого сердца, «как сердце Джона Китса, созданное из более проницаемого вещества»². Стрела — клык, а сердце — пах. «Проницаемый» Китс нежен, как женщина. Шелли вызывает в памяти садомазохистскую эротику «Венеры и Адониса» Шекспира, описывающей смерть прекрасного юноши от клыков влюбленного кабана: «В колени тычась, ласки он просил — / И ненароком клык в него вонзил»³

* Пер. К. Бальмонта цит. по: Шелли П. Б. Адонаис // Шелли П. Б. Избр. произв. М., 1998. С. 420.

** Пер. Г. Кружкова.

(115—116). Критики, естественно, кабаны, но отнюдь не влюбленные.

Как и все романтики, кроме Блейка, Шелли считает поэта пассивным страдальцем. Эту тему Шелли развивал прежде всего в «Освобожденном Прометее», где молодой Прометей говорит: «Моя стихия — боль»* (I, 477). Поэт Прометей крадет божественный огонь воображения, но, в соответствии с романтическим контекстом, он наказан за неудавшуюся попытку своеговольного действия. Поэму открывает садомазохистское зрелище прикованного Прометея, пронзаемого остриями ледяных кристаллов и клювом хищной птицы. Тело и сердце любого мужчины-художника столь же проницаемо, как тело и сердце Китса. Как блейковский «Бог, создающий Адама», «Освобожденный Прометей» — сексуальная война мужчин. Угнетатель — зрелый мужчина, и потому справедливым он быть не может. Шелли пересматривает классический миф и «Потерянный рай», низводя Юпитера с небес. «Верховный Тиран» слабеет, его сила истощается. Мстительный поэт в отместку кастрирует его.

«Озимандия» Шелли рисует падение другого мужчины. Фараон, вероятно Рамсес II, громко превозносит сам себя, но повержен временем. Снова тирания и сила «насмешливы». Художник, не имеющий положения в обществе, видит все. «Разбитый лик» Озимандии — западная мужская личина, испещренная трещинами. Все стихотворение — иконоборчество, сокрушение образа. Терпеливая, упорная природа опрокидывает мужской идол секса и политики. Политическая власть построена на песке, а искусство вечно. Как это верно по отношению к Рамсесу II: все, что мы о нем помним, — Абу Симбел, Исход и блестяще сыгранная Юлом Бриннером роль в «Десяти заповедях»**. Месть природы: сегодня Рамсес II попадает в заголовки новостей, когда его пораженную паразитами мумию привозят в Париж для обработки газом. В сонете Шелли бахвальство (gas) — проблема Фараона.

Два главных героя «Атласской колдуньи» (1820) — андрогины. Колдунья рождена полностью взрослой в «одной из атласских пещер». Подобно Афине, она лишена детства; подобно Цирцее, она является дочерью Солнца и способна преображаться. Колдунья представляет магию искусства. Ее место рождения,

* Пер. К. Бальмонта цит. по: Шелли П. Б. Избр. произв. С. 474.

** Фильм Сесилия Б. де Милля 1956 года на библейский сюжет.

пещера с «укрытым в темноте ее потоком»^{*}, — описанные Вордсвортом хтонические пещеры ума. Она — тайна, мысль-земля. Поэма Шелли — отзвук «Кубла Хана», превращающий отверженного поэта Кольриджа в роковую женщину Спенсера. Но здесь нет секса в духе Спенсера. Колдунья — бесполоя пчела (Дельфийский оракул Пиндара), красавица, облаченная в свет. Один из любимых приемов Шелли — использование аполло-нического света, для того чтобы смягчить или сделать привлекательнее хтонические мистерии. Динамика созидания искусства «Атласской колдуньи» отрицает необходимую связь творчества и разрушения.

Ясновидящая колдунья проникает в человеческое сознание, наблюдая движения общественной и эротической жизни. «И мысли ей служили, как министры»: у нее есть собственные придворные-мужчины. Самоплодящаяся, она не испытывает нужды ни в партнере, ни в друге. Она позволяет эмоции взять верх лишь однажды — и плачет от невозможности ей, бессмертной, дружить со смертными наядами и дриадами. Отправляясь из своего одиночества в горах на поиски впечатлений, колдунья изобретает механического спутника, способного управлять ее духовной ладьей. Из «огня и воды» она создает Гермафродита, «творение без пола», не имевшего пороков ни того ни другого пола. «Прелесть женщины и мощь мужская», пышная грудь и «два крыла» ангела за спиной. Огонь и вода достались ему от Лже-Флоримель Спенсера, от ловко воплотившегося в женское тело мужского духа. Гермафродит нарушает естественный закон, ведя ладью против течения. Художественное творение, он олицетворяет свой собственный текст, поэму-в-поэме.

Моделью творения бесполоя волшебница избирает саму себя. Я считаю Гермафродита автопортретом, экстраполяцией ее сексуальной двойственности. Производство Гермафродита — романтическая материализация двойника, подобная материализациям в «Тинтернском аббатстве» Вордсворта и «Манфреде» Байрона. Двойник Вордсворта хранит бдительное молчание. Двойник Байрона после серьезных колебаний все же заговаривает. Двойник Шелли погружен в немоту и даже в аутизм. Он лежит, «смеживши очи», в ладье, и мечты меняют выражение его чела. Он улыбается, плачет, вздыхает, что-то бормочет себе под нос. Доказывая неправомерность точки зрения Найта,

* Здесь и далее «Атласская колдунья» цитируется в переводе А. Шараповой по: Шелли П. Б. Избр. произв.

считавшего Гермафродита «эволюционной или трансцендентальной целью человечества», Блум справедливо замечает, что это «только робот»². Гермафродит находится в состоянии не то комы, не то кататонии. Как Гомункулус Гете, этот андрогин — фабричный продукт XIX века.

Я называю такой тип вялого, ледяного андрогина андроидом, футуристическим существом. Классический современный андроид — модель высокой моды 50—70-х годов с высокомерным, похожим на маску лицом. Энтони Бёрджесс оценивает свидание своего друга с «идеальным манекеном, ноги растут из ушей, а грудь незаметна»: «Все равно что переспать с велосипедом»³. Дэвид Боуи использовал стиль манекена в трансвестивный период, и тогда его похожее на череп лицо казалось холодным и неестественным. Андроидная женщина, гневно осужденная Д. Г. Лоуренсом, появляется в 1920-е годы. Паркер Тайлер называет таких звезд эры студий, как Гарбо, «сомнамбулами»⁴. Я отношу к классу бесчувственных кинематографических зомби Джин Тьерни в «Оставь ее небесам» (1945), Джоан Гринвуд в «Как важно быть серьезным» (1952), Ким Новак в «Головокружении» (1958) и Катрин Денев в «Отвращении» (1965) и «Дневной красавице» (1966). Эмоциональная безжизненность — психологическая абстракция, мужская беспристрастность. Другие сомнамбулы-андроиды — исступленная, похожая на робота Саломея Уайльда и медленно передвигающаяся, «едва сознающая себя» Гермиона Роддик с «обмякшим» лицом из романа Лоуренса⁵.

Гермафродит как фабричный продукт предшествует промышленному перевороту. Вергилий называет троянского коня наполненной солдатами «утробой» и «роковой машиной, беременной войсками». Построенный при помощи «божественного искусства» андрогинной Афины троянский конь — гермафродит в своей бездушной плодовитости: искусственное осеменение вызывает чудовищные механические роды («Энеида» II, 20, 52, 237—238, 15). Демоническая Лже-Флоримель Спенсера — такой же андроид, как и бюст Нефертити, а у Нефертити — такой же дурной глаз, как у Дэвида Боуи. Я говорила о чрезмерном церебральном развитии Нефертити и о хирургически обустроенных плечах. Мы все еще распутываем юридические и нравственные проблемы, поставленные изобретением нового пола, транссексуала, продукта химических и хирургических манипуляций над телом. Транссексуал — технологический андрогин, и мы с удовольствием называем его «она» из почтения ко всем

великим творцам вымысла. Близок к транссексуалу мой любимый технологический андрогин Люсьена Аведон, бывшая княгиня Пиньятелли, в стремлении к красоте полностью заново изваявшая свое лицо и тело. Первая книга Аведон начинается так:

В каждом столетии рождается несколько великих красавиц от природы. Я не принадлежу к их числу. Но пропущенное природой восполнила я — и восполнила столь многое, что иногда путаю, что у меня настоящее, а что — искусственное. Но важнее всего то, что такого никто больше не сможет⁶.

Андроид — не мужчина и не женщина, потому что андроид — машина, сделанная из синтетических материалов. В прекрасном рекламном ролике мыла «Камей» лучезарно привлекательная Люсьена Аведон поворачивала свое хирургически измененное лицо к камере и обращалась к зрителю замедленным голосом робота, растягивая до невероятной, гипнотической длины фразу: «Обогащенная кокосом пена». Транссексуалу Рене Ричардсу присуще то же самое странное сочетание безликого лица и растянутой, сомнамбулической, механически монотонной речи.

Поскольку Гермафродит Шелли — андроид, его не стоит считать моделью человеческой жизни. Перед нами — одно из самых солипсистских и эмоционально раздвоенных существ в романтической поэзии. Гермафродит происходит от Талуса, «железного человека» Спенсера, исполняющего приказы Артегалла. Сначала Талус служил бессмертной Астрее, воспитавшей Артегалла в пещере, предвосхищающей пещеру Атласской колдуньи. Может быть, поэма Шелли — ответ на «Франкенштейна» его жены, опубликованного двумя годами ранее. Гермафродит — его версия экспериментального автомата, аполлонического ангела, отличающегося эмоциональной отчужденностью и эстетическим совершенством. Соревнование и споры между супругами Шелли определенно имели место, поскольку в своих «Заметках об „Атласской колдунье“» Мэри вспоминает, как убеждала мужа «увеличивать популярность, выбирая темы, более соответствующие массовому вкусу, чем поэма, задуманная в абстрактном и мечтательном духе „Атласской колдуньи“» и лишенная «человеческого интереса и страсти». Шелли парирует шестью строфами, защищающими «визионерское» качество его поэзии. Просто человеческое его не интересует. Цели романтиков находятся выше и ниже.

Шелли написал «Атласскую колдунью» около Пизы в августе 1820 года. Три месяца спустя Мэри Шелли и Клер Клермонт познакомились с Эмилией Вивиани, девятнадцатилетней дочерью губернатора Пизы, устраивавшего ее брак. Эмилия вдохновила Шелли на «Эпипсихидион», начатый в январе 1821 года. Моя теория заключается в том, что с самого первого взгляда Шелли считал Эмилию Вивиани ошеломляющей материализацией Гермафродита из только что завершенной «Атласской колдуньи». В первой поэме Гермафродит дан глазами художника-посредника, колдуньи. Во второй поэме сам поэт встречается с Гермафродитом. Великая поэма «Эпипсихидион» непонятна. Она пытается обратить демонический и хтонический романтизм в аполлонизм. Она соединяет андрогинность с кровосмешением, уже присутствующим в первых словах «Атласской колдуньи», описывающих рождение в результате инцеста близнецов.

«Эпипсихидион» совершенно неверно прочитывают как полемическую защиту прелюбодеяния. Дружба супругов Шелли с Эмилией Вивиани была короткой, но бурной. Ранние комментаторы бесконечно долго рассуждали о том, как Мэри Шелли воспринимала близость мужа и Эмилии. В своем романе *à clef* «Лодор» (1835) Мэри изображает эту связь как платоническую: некоторые считают это намеренной ложью. Как бы то ни было, я чувствую совершенно явственный платонизм отношений в «Эпипсихидионе» и полагаю, что этот платонизм — основа верного истолкования поэмы. «Эпипсихидион» выдумывает отношения нового рода, эротические, но не генитальные, причем пол обоих партнеров не определен.

Первая строка «Эпипсихидиона» называет Эмилию «духом» и «сестрицей»^{*} — основные идеи поэмы. «Сестра-дух», одна из моих любимых романтических фраз, встречается в вычеркнутых строках. Поэт стремится стать двойником Эмилии, ее единоутробным братом. Не только Эмилия — сестра Шелли, но и его жена — *ее* сестра (45—48). Иными словами, Шелли превращает свою жену в сестру. Романтический поэт любую связь сводит к семейному роману. Письма Эмилии супругам Шелли (их ответные письма, вероятно, уничтожены) показывают, что в общении между ними был принят семейный язык. Эмилия называет Шелли братом, а Мэри — сестрой.

* Здесь и далее «Эпипсихидион» цитируется в переводе В. Микушевича по: Шелли П. Б. Избр. произв.

Стремление Шелли к отношениям близнецов — желание генетической идентичности в рамках гетеросексуальной пары. В эссе «О любви» Шелли говорит о том, что нечто внутри нас с первого же мгновения «все сильнее стремится к себе подобным»^{*}. Двойник Эмилии, поэт хотел бы соединиться со своим подобием во избежание человеческих страхов перед обособлением и несовершенством. Антиобщественный характер кровосмешения превосходно воплощен в его идее близнецов, чья кровосмесительная связь предшествует их социальной идентичности. Кровосмешение старше цивилизации и первично по отношению к ней. Поэт внезапно возвращается к началу времен.

Нельзя отвергнуть предположение о том, что Шелли вполне мог размышлять о кровосмесительной связи близнецов в утробе, поскольку такая связь упоминается в «Королеве фей». Двойники-великаны Арганта и Оллифант, сами зачатые в кровосмешении, до рождения смешиваются в «телесном вожделении» и появляются на свет в обнимку в «чудовищном» акте (III, 7; 48). Ренессансный поэт порицает то, что романтический поэт прославляет. Пренатальный секс — древняя идея: Плутарх сообщает, что Исида и Осирис совокуплялись в утробе. Предмет «Эпипсихидиона» — разум, не тело. Шелли стремится к форме знания, первичной по отношению к рациональному знанию. Он и его близнец предпринимают совместную экспедицию к истокам человеческого сознания.

Шелли приветствует Эмилию — «серафима», таящего «невыносимое величие»: «Сестра! Супруга! Ангел!» Серафическая образность «Эпипсихидиона» не имеет аналогов в истории английской литературы. Вслед за Вордсвортом Шелли превращает любимую в серафима, придавая ей божественное очарование. Залитая аполлоническим светом Эмилия утрачивает пол и тело. И вот перед нами — мерцающее существо неопределенного пола. В исключенном из текста фрагменте Шелли описывает разные мнения относительно Эмилии. Одни называют ее знакомой, другие — женщиной. Но некоторые «ручаются, что ты — гермафродит», «то сладостное мраморное обоеполое чудовище». Итак, пол и личность Эмилии стали темой пересудов в Пизе. Римская статуя гермафродита появляется также и в вымаранных «строфах о Гермафродите» Спенсера. Не написал ли Шелли свои собственные строфы о гермафродите, чтобы вымарать,

* Пер. З. Александровой цит. по: Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 348.

отдавая дань Спенсеру? Или сыграла роль близость их эстетики? «Эпипсихидион» и «Королева фей» следуют аполлоническим законам. Анатомически избыточная статуя Гермафродита слишком сильно притягивается к земле и не может существовать в мире аполлонического сияния. Поэтическая же энергия «Эпипсихидиона» — в невесомых вертикалях духовного восхождения.

Во втором наброске предисловия Шелли приводит странную фантазию. В ней сообщается, что «Эпипсихидион» найден в личных заметках «молодого англичанина, умершего во время путешествия из Ливорно в Левант». Его сопровождали «леди, вероятно его жена», и «женственный юноша», оказавшийся переодетой женщиной. Англичанин купил греческий остров с сарацинским замком и намеревался «посвятить остаток жизни безмятежному общению со своими спутниками». В основе «Эпипсихидиона» — матрица извращенной фантазии. Предисловие Шелли выдержано в байроническом духе: англичанин отправляется в путешествие на Восток; женственный юноша похож на переодетую мальчиком-пажом Каледом женщину из поэмы Байрона, умирающую от горя после смерти Лары. Похоже, Шелли представляет свое собственное путешествие в сопровождении жены и Эмили Вивиани, переодетой мальчиком. Должно быть, Байрон рассказал своим друзьям супругам Шелли об эротическом приключении с девушкой, переодетой мальчиком. Но Шелли изменяет каприз Байрона, превращая его в *ténage à trois*, такой же экзотический, как и идея отправившейся в турне театральной труппы Шекспира. Как относится к девушке-мальчику жена: терпит ее присутствие или сама испытывает к ней эротический интерес? Исходя из кровосмесительной темы «Эпипсихидиона», можно предположить, что леди («вероятно, его жена») была сестрой англичанина, состоящей с ним в любовной связи.

В другом фрагменте Шелли говорит Эмили: «Если кому-то будет любопытно / Узнать, друзья мы или любовники, / Пусть он перечтет сонеты Шекспира, и найдет там / Оселок для своей тупости». Прямой вызов читателю. Шелли говорит, что мы сами должны угадать, кто же такая Эмилия — итальянская Смуглая Леди сонетов или прекрасный мальчик. И сомневается, что «самонадеянные земные учителя» смогут «разгадать предложенную здесь загадку». Загадочная Эмилия похожа на «загадку» Гете,

трансвестита Миньону. Андрогин Эмилия напоминает о загадочной магии круга трансвестита Розалинды и предвещает появление двусмысленной Серафиты Бальзака. «Эпипсихидион» — аполлоническое кино, в котором Шелли изобретает образ за образом, чтобы отгадать загадку идентичности Эмилии.

Шелли заявляет, что Эмилия — воплощение ослепительно-го образа, о котором он грезил со времен юности. Это скрытое «божество» напоминает другого скрытого бога-гермафродита — Венеру Спенсера. Как «Кристалль» Кольриджа, «Эпипсихидион» — сексуальный апокалипсис, в котором явлен лик бога-гермафродита. Критики согласны в том, что Шелли всю жизнь искал образ «epipsyche»: это слово вынесено в заглавие и переводится как «душа внутри души». Карлос Бейкер говорит о примененной Шелли «стратегии psyche-epipsyche»: «Разум (psyche) создает в воображении или наблюдает то, чего не имеет (epipsyche), и затем стремится обладать epipsyche, устремляется к нему как к цели»⁷. Прекрасная формулировка была бы точной, если бы речь шла о Блейке, а не о Шелли. Женственность epipsyche Шелли — свойство отнюдь не чуждое его psyche, ведь он уже полуженщина: что и показывают многочисленные детали «Эпипсихидиона», подчеркивающие его пассивность. Возможно, epipsyche — спроецированный вовне и поставленный в качестве цели стремлений аспект его Я. Но это вовсе не вытесненная женственность, ведь романтизму после Блейка неизвестна вытесненная женственность. Вытеснению романтики подвергали именно мужественность. Я пересматриваю положение Бейкера: женственное psyche Шелли стремилось к тому, чего не имело, — к мужественности, воплощенной в женском epipsyche. И преследователь, и преследуемый — гермафродиты.

Шелли нравилось подчиняться женской власти. Он говорил Элизабет Хитченер: «Вы мне как добрый гений». В письме к будущей жене он заявляет: «Только твои мысли способны разбудить энергию в моих собственных мыслях... Без тебя мой рассудок теряет всю свою дисциплину». Такая личина ритуальной зависимости — характерная романтическая маска. Вот так и Джон Стюарт Милль сотворил себе кумира из Харриет Тейлор, звал ее гением и своим интеллектуальным наставником, источником тех достижений, за которые мир по ошибке превозносил его одного. Гертруда Химмельфарб, и не она одна, показывает, что это — явная фальсификация⁸. Как бы то ни было, *воображая* Харриет наставником, Милль действительно пробуждал свою энергию. Способность к творчеству проистекает из

архаического возвращения сексуальной личины на свое место. Харриет, как Диотима, или госпожа, некоторым образом прощает вину. Как ни странно, но в своей автобиографии Милль уподобляет Харриет именно Шелли — и тем только обнаруживает несовершенство Шелли. Харриет походила на Шелли «мышлением и интеллектом» и всем прочим, но Шелли «просто ребенок в сравнении с тем, чем в конце концов стала она»⁹. Увы, заурядная Харриет не выдержала жестокого испытания, наложенного этим сравнением.

На протяжении всего «Эпипсихидиона» Шелли появляется под личиной сознательной пассивности. «Мотылек», он ищет свой «лучистый гроб» в пламени ангельского образа-мечты. Средняя часть поэмы — хроникальное изложение эротической истории автора, искавшего образ во многих смертных формах. Три главных женщины его жизни, Клер, Мэри и Эмилия, становятся Кометой, Луной и Солнцем, изливающими свою силу на него, на «покорную землю». Мадонна, святая Лючия и Беатриче покровительствовали Данте: Шелли предпринимает астрологическую, а потому и языческую ревизию этого покровительства. Четыре раза на четыре разных лада он повторяет метафору Кольриджа: поэтом, женственным морем, играют могучие силы. Первая встреча Шелли с Эмилией соединяет Данте и Спенсера: «в дремучий лес» снизошло его «виденье», и «заря сияла там». Пилигрим Данте встречает спенсеровскую Бельфэб, сияющую аполлоническую охотницу. Эмилия, «лучезарное солнце во плоти», пронзает его «живительными, жаркими лучами». Поэт, «раненый, затравленный олень», сражен лучами ее солнечных стрел. (Раньше Шелли говорил о красоте, пронзающей мир.) Итак, Шелли — та оленья самка, которую ранит охотница Бельфэб при первом своем появлении в «Королеве фей». Несколько месяцев спустя, в «Адонаисе», он снова опишет себя как «загнанного оленя, стрелой пронзенного»¹⁰. Эмилия — охотница, Шелли — ее мишень.

Порой Эмилия становится нежной сестрой или «птицей бедной в плену» — именно так она сама себя характеризовала в жизни (отец заточил ее в монастырь до брака). А порой она — властная амазонка: «Ты Красота, Восторг и Ужас Вечный!» Эхом отзываясь на Песнь Песней (6:4)¹¹, Шелли придает женщине

* Пер. К. Чемена цит. по: *Шелли П. Б. Избранное*. М., 1997. С. 123.

** «Прекрасна ты, возлюбленная моя, как Фирца, любезна, как Иерусалим, грозна, как полки со знаменами».

мужественную воинственность. О «Медузе» Леонардо он говорит: «Как божество, прекрасна и страшна». Очи Горгоны на картине таят «ужасного хмельное наслаждение»^{*}. Медуза — хтонический двойник аполлонической Эмилии. Единство красоты и ужаса в индивидуе любого пола — черты гермафродита *prima facie*^{**}. Эти черты в длинноволосом поэте Кольриджа заставили людей вскричать: «Сюда, скорей сюда, глядите!»

Поэтому в «Эпипсихидионе» пассивный поэт прославляет женщину, оказывающуюся то кровосмесительным близнецом, то бесполом духом, то амазонкой. Третья и заключительная часть поэмы предсказывает их будущую связь. Притязания поэта на Эмилию обычно опускаются: сентиментальная фантазия о тайном бегстве. Но Эмилия станет «невестой-чаровницей» души поэта и «сестрой-весталкой» его тела. Весталка и значит девственница: это брак, лишенный секса. Шелли воображает их путешествие на идиллический греческий остров с источниками и потоками чистыми, «как природный изумруд», под «небом ионийским». Подозреваю, что эти выражения и декорации вдохновили Бодлера на мечтательный призыв к романтической духовной сестре в блестящем «Приглашении к путешествию».

Греческая образность Шелли придает его теме эротизированного целомудрия исключительно поверхностное выражение. Блум резко противился традиции исследователей приписывать поэзии Шелли платонизм. Платонизм немногим может помочь при чтении поэзии; за историю своего существования этот термин приобрел слишком разные значения. Вместо него я применяю для описания идеализаций Шелли термин «аполлонический». Он греческий визионер видимого мира, излучающего подвластное глазу аполлоническое сияние. Белорукая Навсикая Гомера, девушки Сапфо и афинский «Критский мальчик» — вот высокий греческий стиль простоты, ясности, чистоты и красоты. Чистота Шелли ничуть не уменьшилась бы, если бы его остров располагался у побережья Шотландии. Мечта «до рождения вечно снилась нам»: «благодатный остров — колыбель», жизнь в утробе, соединяющей кровосмесительных близнецов. Путешествие «Эпипсихидиона» ведет не в будущее, но в прошлое.

* Пер. Р. Березкиной цит. по: Шелли П. Б. Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее // Шелли П. Б. Избр. произв. С. 60, 61.

** На первый взгляд (лат.). — Ред.

Шелли и его духовная сестра в конце концов приходят к древней пещере; у ее порога стоит солнце, «не смея света лунного спугнуть». Они входят вовнутрь рука об руку:

...смешав со вздохом вздох
 Так, что тела сплетаются врасплох,
 И пульс у нас один, когда уста
 Без речи затмевают неспроста
 Плающую душу, и родник,
 Который в нашем существе возник,
 Кипучий ток, в котором бьется страсть...

И далее, вплоть до сияющих высот, с которых поэт внезапно падает вниз. Видение обманывает, потому что союз, представляющий самое радикальное в истории поэзии превращение в серафима, приводит к неожиданным последствиям. Социальные личины исчезают. Шелли — драматический герой смолкает, и на смену ему приходит Шелли-комментатор, продолжающий уже до изнеможения. Слова иссякают, потому что кровосмешение в утробе предшествует культуре.

Шелли описывает свой союз с Эмилией, используя многочисленные метафоры о гермафродите из Платона, Овидия и Мильтона. Смещение вздохов и тел заставило многих исследователей безосновательно приписать поэме защиту свободной любви. Принимая во внимание письма Эмилии Вивiani, выражающие страстное желание целовать и обнимать Мэри Шелли, поцелуи и объятия еще не доказательство генитальной связи. Нечто физическое присутствует в «Эпипсихидионе», но это не типичная сексуальная связь. Кипящие родники, фонтаны и источники напоминают о лесном омуте нимфы Салмакиды, слившейся в поэме Овидия с юным Гермафродитом. По версии Шелли, тело Эмилии исчезает в его теле. Пол искоренен, биология сражена. Жизнь начинается снова. Шелли и Эмилиа предстоит *возродиться в единой личности*. «Эпипсихидион» ведет в утробу, в согреваемый телом водяной мешочек. Поэма кипит, как зелье на дельфийском треножнике. Пещера — таящаяся в горах родильная палата Атласской колдуньи. «Атласская колдунья» начинается там, где кончается «Эпипсихидион». Две поэмы Шелли о гермафродитах образуют последовательное единое движение. Подобно порнографической «Кристалель» Колриджа, «Эпипсихидион» — перегретый психоалхимический эксперимент, высвобождающий и связывающий сексуальную

энергию. Хтоническая кульминация аполлонической поэмы «Эпипсихидион» побеждает и преодолевает оргазмическую сексуальность. Тело сгорает в пламени воображения, дающем поэме свет и пыл.

Но «Эпипсихидион» сжимается. Поиски новой идентичности, обоснованной эротикой неопределенного пола, заканчиваются исчезновением *всякой* идентичности. Единение кровосмесительных близнецов потерпело крах, сменившись полной неразличимостью. Кровосмешение восстанавливает первобытный хаос. Шелли погружается в удручающую густоту, похожую на болотную слякоть Великой матери. Хтоническое предъявляет свои права на поэму. «Эпипсихидион» пытается решить неразрешимую задачу и согласовать регрессию к утробе с аполлоническим превращением в серафима, всесождение ограниченного полом тела и его превознесение. Но аполлонический ангел, по определению враждебный хтоническому, летит прочь от подвластного матери лабиринта секса, тела и природы. В тот самый миг, когда поэт празднует победу над материей, земля проявляет свое злобное притяжение и принимает его в свои объятия. Шелли пробудил ее силу в начале поэмы, открывшись утробному состоянию: «О, быть бы близнецами нам с тобою!» Архаическая мать спешит на зов.

Шелли и Эмилия Вивиани расстались не дружески, хотя, казалось бы, для этого не было причин. Ньюман Айви Уайт говорит, что Шелли внезапно испытал «отвращение», похожее на «другие подобные же внезапные приступы отвращения», известные из истории его жизни¹⁰. Поэт пришел к подавлению «Эпипсихидиона». В письме, написанном в следующем году, незадолго до своей смерти, Шелли рассказал о своем охлаждении к Эмили: «Я полагаю, мы вечно во что-нибудь влюблены; ошибка... состоит в том, что образ вечного мы ищем в бренной плоти». Вот она — болезнь западной любви. Письмо Шелли описывает восприимчивость к очарованию харизматической личности; я называю его психологическим гелиотропизмом. Личность подчеркнуто визуализирована: в «Эпипсихидионе» Шелли восклицает: «Смотрите, вот она!» Западный кино-взгляд направлен, сосредоточен, воспламенен. Но наполненная такой огромной иератической энергией личность холодно отвергается, если она или он обнаруживает свою человеческую бренность.

* Пер. З. Александровой цит. по: Шелли П. Б. Письмо Джону Гисборну от 18 июня 1822 года // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. С. 279.

Идеализирующий любовник отдается драматической иллюзии, власти личины. Я думаю, что разочарование постигло Шелли, когда девятнадцатилетняя Эмилия, на самой границе девического расцвета («Метафора весеннего рассвета, / Плоть облака апрельского»), внезапно пересекла границу и сменила андрогинный облик на женский. Впервые читая «Эпипсихидион», я уже знала, как выглядела Эмилия Вивиани: как Антиной Адриана. Ослепительное очарование поэме мог придать лишь человек невероятной андрогинной красоты. Я нисколько не удивилась, узнав о «безупречно правильных греческих чертах» Эмилии.

В окончательном варианте предисловия к «Эпипсихидиону» Шелли без всякого объяснения сравнивает поэму с «Новой жизнью» Данте. Блум отвергает это сравнение: предложенная Шелли аналогия «едва ли оправданна» и «нимало не способствует пониманию значения поэмы»¹¹. Но дантовские аллюзии совершенно очевидны: «Эпипсихидион» — «Vita Nuova» Шелли. Я утверждала, что Беатриче Данте — нарциссическая личность, мальчик-девочка, и одержимый поэт ритуально подчинился ей. Кажется, один Найт отметил «юное досексуальное совершенство»¹² Беатриче. Бегло просматривая фрагменты и наброски к «Эпипсихидиону», мы видим, как легко Шелли переходит от римской статуи гермафродита к девочке, переодетой прекрасным мальчиком, а от нее к харизматическому подростку Беатриче из «Vita Nuova». «Эпипсихидион» и «Vita Nuova» — классические тексты западного эротического извращения, придающие величайшее иерархическое достоинство замкнутой на самой себе аполлонической личности, живому *objet d'art*. Я полагаю, что обилие восклицаний в «Эпипсихидионе» отчасти объясняется присутствием агрессивной силы, необходимой для того, чтобы прорваться в почти аутическое сознание очаровательного андрогина такого рода, преодолеть его или ее мечтательную обособленность. Вспомним Гермафродита из «Атласской колдуньи»: все его жужжание и бормотание, себялюбивые губы. Девочка как прекрасный мальчик — серебряный инструмент, прислушивающийся к своей внутренней музыке. Нарциссисты общаются с другими через закрытые двери.

Шелли испытывает к Эмилии Вивиани отвращение, ставшее эстетическим отклонением. Возможно, вот как все было: прозрачная серафическая плоть Эмилии внезапно стала по-женски полной и рыхлой. Собственными глазами я наблюдала, сколь оскорбительно меняет жизнь чрезвычайно обаятельную

личность. Сияющее лицо тускнеет; аура пропадает. Обаяние — дар, не поддающийся контролю. Обаяние женщины может увеличиваться и уменьшаться в зависимости от фазы менструального цикла. Поворот от идеализации к разочарованию вполне в духе Шелли происходит в «Радуге» Д. Г. Лоуренса, описывающей страстное увлечение Урсулы своей учительницей Винифред Ингер. Это влечение начинается в окружении аполлонического сияния и греческих архетипов, а заканчивается, как «Эпипсихидион», прискорбным падением на землю. «Сложенная крепко, как Диана», одетая в тунику, «как греческая девушка», Ингер — «гордая и свободная, как мужчина, и изысканная, как женщина». Урсула думает: «О, красота крепкой, белой, свежей плоти! О, прекрасные полные члены... Все тело было четким, крепким и великолепным». Но после сближения с ней Урсула, как и Шелли, испытывает отвращение. Она чувствует «своего рода тошноту», «тяжелое вязкое мертвящее чувство». Ингер — «противная, глинистая»: «Ее женские бедра казались большими и землистыми»¹³. Пройденный Урсулой путь от лесбийской страсти к гетеросексуальности продолжен в следующем романе «Влюбленные женщины». Урсула видит своего учителя так же, как Шелли — Эмилию Вивиани. Сияющая греческая красота аполлонического андрогина оборачивается расплывчатой материей. Поэт ушел, отбросив пустую оболочку своей мечты.

В одном из писем Шелли заметил: «Как и многие другие неправильные поступки, кровосмешение — подчеркнуто поэтическое событие». Поэзия и кровосмешение вместе существуют в мире по ту сторону нормы. Романтическое кровосмешение — закрытый внутренний мир. Блаженный Августин считает, что запрет инцеста рационально обоснован «расширением свойства»: «Отец и тесть, например, суть названия двух родственников. Поэтому, когда кто-либо имеет отца и тестя в отдельных лицах, родственная любовь обнимает большее количество лиц. Но Адам вынужден был одновременно быть и тем и другим для своих сынов и дочерей; потому что тогда соединялись браком братья и сестры»¹⁴. Кровосмешение отменяет общество, производя регрессию к первобытным отношениям. В рассказе Э. По желание верных своему клану кровосмесительных Ашеров избегает чужаков. Кровосмешению в античности присуще аристократическое высокомерие. Вождея собственного брата-близнеца, Библис у Овидия рассуждает: «Конечно, боги женились на своих сестрах?.. Но у богов — свои собственные

законы»¹⁵. Кровосмешение Байрона со своей сводной сестрой (если оно имело место) должно было вознести участников на вершину иерархической пирамиды: у богов — свои собственные законы, и, значит, я — бог. Как Птолемеи в Египте, цари заключают внутренние браки, чтобы сохранить чистоту династии. Вступая в брак с сестрой, поэт-романтик закладывает основание новой иерархии. Он присоединяется к привилегированной касте визионеров или волхвов. Катулл сообщает, что в Персии магом мог стать только человек, появившийся на свет в результате кровосмешения матери и сына (90). Нарушая социальный и естественный закон, магическое поэтическое видение преодолевает пространство и время.

Замечательно, что «Эпипсихидион», давший самый яркий инцестуозный роман в романтической поэзии, не имеет никакого отношения к настоящим братьям и сестрам. Шелли извращенно навязывает Эмили Вивиани братские отношения. Магическое воображение материализует их, чтобы затем осквернить инцестом. Фиктивное братство Шелли — эмоциональный и сексуальный диалог с собственным двойником, чьи черты, как в магическом зеркале, сменяются чертами лица противоположного пола. Мы видели, как Байрон превращает шекспировскую Клеопатру в зеркало Сарданапала. Рыцарь, которого Бритомарт Спенсера видит в зеркале, это и она сама, и ее будущий муж. Двойники эпохи Возрождения взрослеют и превращаются в признанного обществом другого, тогда как двойники эпохи романтизма часто замыкаются и умирают. Такова судьба Манфреда и Астарты в поэме Байрона, Родерика и Мадлен Ашеров в рассказе Э. По, Дориана Грея и его портрета в романе Уайльда. То же происходит и в кульминационный момент «Эпипсихидиона», когда поэт и его духовная сестра содрогаются в «единой гибели». Ранее Шелли и в самом деле называет Эмилию «Ты Зеркало». В «Ченчи» Граф использует метафору зеркала, чтобы проклясть свою дочь Беатриче, которую он принудил к кровосмешению: да будет ее дитя «Подобьем омерзительным ее, / Чтобы она всегда перед собою, / Как дикий образ в зеркале кривом, / Могла себя навек увидеть слитой / С тем, что ее страшит сильней всего, / На собственной груди увидеть гада, / Глядящего с улыбкой на нее» (IV, 1; 145—149). Беатриче смотрит в живое зеркало и видит своего чудовищного двойника, неотделимого от нее, как опухоль. Питаемое грудью дитя,

* Пер. К. Бальмонта цит. по: Шелли П. Б. Избр. произв. С. 645.

рожденное от кровосмешения, — такой же демонический автопортрет, как портрет Дориана Грея. Он соединяет ее лицо с лицом ненавистного отца, лицо женщины — с лицом мужчины. Извратив родительское чувство, граф Ченчи превратил свою дочь в Мадонну-Медузу.

Называя «Эпипсихидион» «аутоэротическим», Найт утверждает: «И гомосексуальность, и кровосмешение — возможные симптомы состояния, приближающегося к самодостаточности и единству и потому стремящегося к любовным отношениям не столько с противоположным полом, сколько с собственной копией»¹⁶. Отто Фенихель говорит о возможности появления у мужчины-трансвестита фантазии, будто «мужское начало в его природе может вступить в связь с женским началом (т. е. с ним самим)»¹⁷. Нет ли тайной связи между кровосмешением Байрона и трансвестизмом Дон Жуана? Фрейд рассказывает, что в мастурбационных фантазиях индивид «представляет себя и как мужчину, и как женщину в воображаемой ситуации». Он наблюдал истерический припадок, во время которого «пациентка прижимала платье к телу одной рукой (как женщина) и в то же время пыталась сорвать его другой (как мужчина)»¹⁸. Романтический роман кровосмешения создает из этой психодрамы — поэзию. Никто еще не объяснил полностью романтическую зачарованность кровосмешением. М. Х. Абрамс прослеживает его вплоть до извращенных кровосмесительных символов подпольной алхимической традиции¹⁹. Я чувствую, что большая часть примеров романтического кровосмешения никак не связана с влиянием алхимии, а порождена наступившим в конце XVIII века кризисом половых ролей.

Большинство критиков упускают из виду скрытую сексуальную двойственность одной из важнейших метафор романтизма — эоловой арфы. В важнейшем исследовании романтизма «Попутный ветер» Абрамс рассматривает эолову арфу, приводя множество научных подробностей, но не обращая ни малейшего внимания на то, что, отождествляя себя с арфой ветров, мужчина-поэт занимает женскую позицию по отношению к вдохновляющей силе²⁰. Шелли говорит, что поэзией нельзя пользоваться произвольно: «Созидающий дух подобен тлеющему углю, на мгновение раздуваемому неким невидимым дыханием, изменчивым, точно ветер»²¹. Ветер раздувает тлеющий уголь, ветер играет на арфе. Поэт ждет, как одалиска, как спящая на лугу обнаженная Джорджоне. «Невидимое дыхание» Шелли похоже на фаллического «незримого червя» Блейка, во

мраке ночи бурной устремляющегося к розе; и в самом деле, метафора цветка появляется в следующем же предложении. Шелли, как Вордсворт, возносит интуицию над «рассудком», в «Адонаисе» ставшим агрессивным орудием клеветников, убийц Китса. Друг Китса Хейдон использует метафору арфы, описывая, как поэт декламирует отрывки «Эндимиона» грубому и невосприимчивому Вордсворту: «Тем более невоспитанно обидеть юношу, в самом деле трепещущего, как затронутая ветром струна арфы»²². С ним произошло то же, что произошло с Кольриджем во время ночного чтения «Прелюда»: остерегайтесь остаться с Вордсвортом наедине! Руссоист Вордсворт играл по правилам де Сада. Нет, не любовь утратили художники, притязающие на одну и ту же территорию!

Верная сексуальным условностям литературная критика большей части XX века с особым удовольствием чернила романтизм и внутренне присущие ему извращения. Я думаю, что враждебные заметки о Шелли Дугласа Буша от 1937 года точнее оценивают поэта, чем большая часть комментариев, написанных его поклонниками в период послевоенного возрождения романтизма. Буш отвергает «сентиментальность» Шелли: «Его герои и мученики все на одно лицо, физически слабые и духовно одинокие, бледные юноши, уже страдающие или готовые страдать без единого слова упрека. Все это — вариации портрета самого автора в облачении женственного романтического идеалиста»²³. Пятьдесят лет назад эти слова должны были вызвать судорогу омерзения в мужественном читателе, но время и революция половых ролей сделали свое, и ныне обвинительный приговор Буша звучит как безоценочное суждение. Буш высмеивает язык «Освобожденного Прометея» Шелли: «бледные ноги», «иссохшая, израненная кожа», «воздушные члены, гармоничные / Уста, порывом страсти разделенные». Чувственные образы Шелли, стирающие половые отличия, казались гомозеротически непристойными. Установка Буша отражает отрицательную реакцию его современников на поэзию Суинберна, многим обязанного Шелли, к тому же она омрачена тенью опозоренного Уайльда. Подозреваю, что моделью канона женственной красоты Шелли стала «Пьета» Микеланджело и андрогинная эллинистическая скульптура римских музеев: в этом городе Шелли написал часть «Освобожденного Прометея».

* Пер. К. Бальмонта цит. по: Шелли П. Б. Избр. произв. С. 453, 469, 494.

Абрамс не заметил в метафоре эоловой арфы сексуальную пассивность, ставшую ключевой в «Оде западному ветру» Шелли. Пропускать этот элемент или пренебрегать им — значит понимать оду неправильно. Поэт — лира, из которой дикая природа извлекает музыку. «Зола» его мыслей вздувается от воспламенения непогасшего камина. Поэт — «листок», испепеленный мотылек «Эпипсихидиона». Потрясающая мужественность «буйного» западного ветра подчеркивает хрупкость или творческую несамостоятельность поэта. Его рассеиваемая кругом «мыслей мертвечина», подобная «семенам в долине»*, — оплодотворяющее семя. Но хотя спящее семя и принадлежит Шелли, извергает его ветер. Как ни удивительно, поэт *оплодотворяет пассивно*. Природа отчасти любит, а отчасти насилует мужчину. Поэзия — страстная сексуальная речь, выжатая из рабов, скованных длинной невидимой цепью. Поэт-«волна» вновь напоминает о женственном море Кольриджа, подвластном Вордсворту. Но волна Кольриджа вздымается расслабленно, а волна Шелли устремляется прямо к пику лихорадочного сексуального возбуждения. «Ода западному ветру» — духовная сексуальная драма безбрежных пропорций. Величие оды, ее электризирующий экспансивный напор вызваны способностью поэта производить в себе и в нас чувство пассивной капитуляции перед титанической силой. Экстаз Шелли рожден сексуальным опытом, презиравшим условности. Телом и душой он эротически отдается мужественному насильнику — западному ветру. «Ода западному ветру» — проявление силы романтического воображения, нарушающего границы пола. Я считаю оду сексуализированной переработкой великолепного «Монблана», где Шелли созерцает ошеломляющую ненормальность природы, ее мрачную геологическую панораму, не упоминая о сексуальных личинах.

Эолова арфа выражает не просто пассивность, но и принудительность романтического творчества. Свершение таится в неведомой части «я». Ницше считает, что художники — ниже секса: «Их вампир, их талант жалуется им, как правило, на то расточение силы, которое зовется страстью. Если у вас есть талант, вы также становитесь и жертвой; вы живете под давлением вампиризма вашего таланта»²⁴. Это справедливо для любого человека, одержимого навязчивой идеей, крадущей годы и убивающей любовь. Йейтс вновь формулирует метафору пассив-

* Пер. Б. Пастернака цит. по: Шелли П. Б. Избр. произв. С. 58, 59, 57, 59.

ного поэта-арфы: «Мы, поэты и художники... живем только ради того момента, когда мечта является в нашу скуку, как страшная молния — робким животным»²⁵. Мы видели затянувшиеся родовые муки Челлини, создающего «Персея». Шелли говорит: «Великая статуя или картина растет под руками художника, как дитя в материнской утробе»²⁶. У художников-мужчин есть женское «внутреннее пространство», согласно Эрику Эриксону. Надеясь художника мужской утробой (Зевс Еврипида), Шелли радикально изменяет мужской образ тела. Природа сделала женское тело влажным убежищем, моделью спенсеровского Приюта Блаженства. Тело — первый скульптор воображения. Мужская гомосексуальность, например, ни эстетически, ни эмоционально не сопоставима с гетеросексуальностью. Переживая анальное проникновение или принимая в свой рот чужой пенис, мужчина превращает свое тело в женское лоно.

Шелли утверждает, что поэт, «отличаясь более тонким душевным складом и несравненно большей чувствительностью к страданию и радости своей и чужой... избегает первого и стремится ко второй с несравненно большей страстью, чем другие люди»²⁷. Нервный, впечатлительный поэт по-женски восприимчив. Он чужак, изгнанный из общества зрелых мужчин. Поэт может обрести женские силы, только причинив себе увечье, которое Эрих Нойманн и называет «условием всякого творчества»²⁸. Западную литературу начинает слепой певец. Разорванная на куски менадами голова поэта Орфея приплыла к Лесбосу и принесла на этот остров первоцвет греческого лирического гения.

Романтическое увечье — ритуальное самоограничение. Падение иерархий на закате эпохи Просвещения усилило сознание, но не сделало его мужественным. Как ни парадоксально, но чем более оно утверждалось, тем сильнее страшилось. Мы видели в «Пентесилее» Клейста, что неограниченное расширение «я» вызывает парализующий страх. Избыток феноменов, более уже не упорядоченных социальными структурами, феноменов, затопляющих сознание изнурительной многочисленностью. Женственность романтического художника выражает, в частности, и его пассивность по отношению к этой подавляющей множественности. Художник приносит свою мужественность на алтарь неизвестных богов. Во всеохватывающей христианской теологии проблема зла занимает строго определенное место. Но когда религия слабеет, зло вырывается на свободу. Зло хтонической природы в гораздо меньшей степени

разумно, чем зло завистливого главы демонов, и его гораздо труднее объяснить. Романтическое воображение столкнулось со злом, не имея упорядочивающей уверенности церкви и государства. Власть над наказанием взяло на себя Я. Отсюда изобилие демонического явления двойников в искусстве XIX века. Я скрывается, изматывает и бичует само себя. Самая страшная встреча с двойником в романтической литературе по иронии судьбы выпала на долю атеиста Шелли. Придавая себе женственные черты, поэт попадает в безжалостную власть того, что сам вытеснил.

Китс, убиенный Адонаис Шелли, дополняет и исправляет Вордсворта. Природа Китса приглашает, а не отвергает, потому что ей возвращены чувственность и эротика, изгнанные Вордсвортом. Но, как и Вордсворт, Китс не переносит демонизм, который Кольридж видел в сексе и природе. Возрождая роковых женщин «Королевы фей», Китс перерабатывает неприятные моменты женской власти. Его поэзия — «Эвмениды», переименование и оправдание. Его чистый, простой стиль — такой же защитный механизм, как и бурные, туманные пророческие книги Блейка. Подавленный в лирике Китса страх перед сексом вполне очевиден в его письмах.

Теория творчества Китса восходит к «мудрой пассивности» Вордсворта. Как и Байрон, Китс превозносит счастливую «праздность» или расслабляющую «томность», «состояние женственности». Природа наделила нас воображением: «Раскроем же наши лепестки по примеру цветов и пребудем праздными и восприимчивыми». Праздность, тема оды, — пробуждение от сна. Сон для Китса — способ видения, помещающий мужскую силу в женственную взвесь. «Негативная способность» представляет человеку возможность предаваться «сомнениям, неуверенности, догадкам, не гоняясь нудным образом за фактами и придерживаясь трезвой рассудительности». Великий человек, «особенно в области литературы», в первую очередь Шекспир, обладает негативной способностью, которая состоит в женском терпеливом ожидании, отвергающем вмешательство, принуждение или господство²⁹.

«Поэт-хамелеон», говорит Китс, это «все и ничто»:

У него нет своего «я»: он постоянно заполняет собой самые разные оболочки... Когда я бываю в обществе других людей и ум мой не занимают порожденные им же фантазии, тогда «не-я»

возвращается к «я», однако личность каждого из присутствующих воздействует на меня так сильно, что в скором времени я совершенно уничтожаюсь...

Восприимчивый поэт проходит через разнообразные превращения, растворяясь во множестве личностей. Другие жизни проходят сквозь него, как сквозь призрак. Поэт похож на Диониса Плутарха, превращавшегося в ветер, воду, землю, звезды, растения, животных. Дионисийские самопреображения Китса особенно наглядны в стихотворении «Звезда! Как ты, хочу не изменяться...», где поэт в зависимости от настроения проецирует себя на отождествляемые с собой звезду, море и берег. Лишенный идентичности поэт — женственное вместилище, в которое изливается природное «многое». Про «гения» как такового Китс говорит, что он «совершенно лишен индивидуальности и сложившегося характера»³⁰. Гений уничтожает свою собственную западную личность. Визионер Китса — транссексуальный шаман, похожий на Эмпедокла, утверждавшего, что в прошлых жизнях он был мальчиком, девочкой, кустом, птицей, рыбой.

Органическая жизнь вливается в образный мир Китса зеленой волной. Вещам присуща яркая, чувственная внешность. Лакомства, которые Порфирио кладет перед своей спящей возлюбленной в «Кануне святой Агнессы», настолько индивидуализированы, настолько реалистичны, что так и ждешь, что они встанут и попросят представить их. Замечательная «Ода к осени» — серия голографически объемных и реалистических образов плодородия. Кинестетическое кино, дионисические чувства помогают Китсу воспроизвести осенние фрукты так, что они «вспучиваются» и «напыживаются», позволяя нам чувствовать вкус своего сока. Слова, обозначающие рождение, так и кипят. Сам язык — в поздней стадии беременности. «Ода к осени» интериоризует мать-природу во всем изобилии ее плоти. Праздность Китса замедляет мужское тело в соответствии с ритмами плодородия природной жизни, медлительным бесконечным циклом жизни женщины. Китс говорит о любимых женщинах: «Какая-нибудь из них всегда покоилась у меня в разуме, как в теплом гнездышке, даже и не подозревая об этом»³¹. Вордсворт говорит о «пещерах» ума в духе Кольриджа, Шелли — об «утробе» художника. У Китса разум — теплая постель и утробная жидкая среда, укрывающая возлюбленную, словно

* Пер. Б. Пастернака цит. по: *Китс Дж. Стихотворения*. М., 1986. С. 334.

эмбриона, и погружающая ее в сладостное состояние. Она живет в воображении поэта. И ярче всего она живет в его *сновидении*. Она выключена из сферы общественной деятельности и возвращена к эмбриональной невинности. Что касается спящей героини «Кануна святой Агнессы», то что такое ее сон — сакрализация природы или нейтрализация, по Китсу, сексуальной опасности женщин?

Китс называет сердце «соском, из которого Разум, или ум, высасывает свою идентичность»³². Он отдает приоритет эмоциональной жизни и считает ее женственной. Если сердце похоже на грудь, то поэт — шаман с женской грудью. Даже восприняв эту метафору консервативно, невольно видишь женственное сердце-грудь, трепещущее прямо внутри мужчины, за его грудной клеткой. Китс — Тиресий-андрогин, мужчина-кормилец, воплощенный, по моему мнению, также и в египетском Хапи, боге Нила с женской грудью, и в римских божествах Нила и Тибра — дородных, бородатых, обнаженных мужчинах, возлежащих среди толпы расшалившихся детей. Тиресий-андрогин правит «Кануном святой Агнессы»: в самой яркой части поэмы мужчина опрокидывает сексуальные условности и питает женщину. Язык Китса неожиданно напрягается и извергает чувственный поток сочных существительных и прилагательных. Не поэма, а рог изобилия.

Лайонел Триллинг говорит: «Мы амбивалентно относимся к концепции нравственного статуса еды и питья... Но вкусовая образность Китса — извращенная и чрезмерная»³³. Триллинг прекрасно описывает аппетитность поэзии Китса и ее связь с материнским началом, но его эссе психологически бессвязно противоречиво. Триллинг настаивает на «мужественности» или «зрелом мужестве» Китса, тогда как все представленные им улики свидетельствуют об обратном. Гастрономический язык в «Кануне святой Агнессы» приобретает ошеломляющую целомудренность. Порфирио сервирует яства: «Сиропы сдабривает киннамон, / Соседствуют миндаль и персик рдяный, / Прозрачное желе, айва, лимон, / Густой шербет и сладостная манна»^{*}. Пищеварительная образность Китса вызывает вкусовые ощущения единственно затем, чтобы создать текучесть. Быстрые, короткие согласные и медленно текущие гласные разрушают и обособленность читателя от поэмы, и его контроль над поэмой, искусно заставляя его пускать слюнки. Я называю этот

* Пер. С. Сухарева цит. по: Китс Дж. Стихотворения. С. 100.

прием «восприятие ртом». Он воспроизводит в голове читателя скрытую в поэме постельную сцену с ее роскошным ритуалом мужского кормления. Современник заметил, что у Китса «широкий рот». Мы еще вернемся к идее вместительного черепа. Из всех мужчин-художников только Китс не старается избегать текучести. «Тошнота» Сартра — самый страстный протест против подчиняющегося матери влажного царства, против клейкой «слизи». Самый почтительный и нежный из всех сынов природы — Китс, ищущий во влажности не уничтоженное сознание, а усиленное воображение, новый Эдемский сад.

Но великая литература и великое искусство не бывают утверждающими. Либо их утверждение скорее оказывается уклонением от отрицания. Мы торжествуем, одержав победу над чем-то неуправляемым. Рафаэль и Китс среди других великих художников Запада наиболее близки к всеприматию. Но оба они соревновались со старшим поколением угрюмых титанов, своих предшественников в искусстве. Было ли это выбранной Рафаэлем и Китсом маскирующей личиной сексуальности? Они вышли из положения, притворившись слишком великодушными для противостояния. Возьмите «Ламию», поэму Китса о змее-вампире, заточившей мужчину в призрачном доме. Воображение опасно, но воплощенный в Аполлонии разум — слишком жесток. Критика отождествляет Аполлонию с александрийским философом из «Анатомии меланхолии» Бертон^{*}. Но в скрытой мифологии поэмы Аполлоний — Аполлон, убийца женского Пифона в Дельфах. «Ламия» вкратце перелагает «Орестею», представляющую триумф Аполлона, равного которому он не знал в искусстве романтизма. Буш признает, что в большей степени повлияла на эту поэму «Кристабель» Кольриджа. Но при переходе от «Кристабель» к «Ламии» резко меняется тон. Хтоническая угроза и ужас сменяются добродушием и мелодичностью. «Ламия» спорит и утешает; она превращает архетипическую женщину в «могущество благое»^{**}. Ее демонизм возвеличен, но отстранен, перемещен на безопасную для психики позицию. Сексуальный демон и убийца мужчин, ламия заново воссоздана такой прекрасной, что, как ни странно, порой сияет,

* Знаменитая книга Роберта Бертон (1577—1640) «Анатомия меланхолии», впервые вышедшая в свет в 1621 году, совмещает под одной обложкой множество жанров и дисциплин, объединенных стремлением постичь все многообразные проявления меланхолии; ее форма предвосхищает «Тристама Шенди» Л. Стерна и важнейшие романтические романы.

** Пер. С. Сухарева цит. по: Китс Дж. Стихотворения. С. 76.

как Мадонна Рафаэля. Очарование Китса создает ей ауру, уютный кокон наилучших пожеланий поэта.

Бурные чувства, выраженные в «Кристабель», но затаенные или преображенные в «Ламии», обнаруживаются в письмах Китса к Фанни Брон, одной из вдохновительниц «Ламии». Уолтер Джексон Бейт написал биографию Китса (1963), одну из величайших книг нашего времени, силой и размахом напоминающую роман XIX века. Но комментарии Бейта, волнующе правдивые на протяжении пятисот страниц, резко меняются, когда заходит речь о письмах Китса к Фанни Брон. То был самый плодотворный период творчества Китса. Несмотря на то что его письма бурлят ревностью, враждебностью, одержимостью. Бейт не может истолковать ревность Китса и предлагает считать ее притворством. Доброжелательность Китса стала такой академической условностью, что предположить что-либо иное уже невозможно. В своем исследовании Бейт создает бездну, отделяющую эмоциональную и творческую жизнь Китса друг от друга. Китс сказал Вудхаусу, что «не хочет, чтобы леди читали его поэзию: что он пишет для мужчин». Он резко нападал на современных ему женщин-писательниц и интеллектуалок. Своему другу Бейли он пишет:

Я не питаю к женщинам надлежащих чувств; сейчас по отношению к ним я пытаюсь быть справедливым — и не могу: не оттого ли, что мое мальчишеское воображение возносило их так высоко?... Среди мужчин я не испытываю ни хандры, ни злости; в голове нет черных мыслей, хочу — говорю, не хочу — не говорю; я готов слушать других и от каждого узнаю что-либо новое; руки держу в карманах, у меня нет никаких подозрений — и вообще чувствую себя превосходно. Среди женщин меня дожимают черные мысли, гложет злость и хандра — не могу говорить и не в силах молчать — я полон подозрений, не слышу ни слова вокруг — тороплюсь уйти...

Опираясь этим удивительным пассажем, Бейт красноречиво доказывает, что Китс испытывает такие чувства потому, что его разум «слишком склонен сопереживать или сочувствовать», «приучен идентифицироваться с тем, что представляет», а с женщинами «идентифицироваться не удастся»³⁴. Поверить в это утверждение может только тот, кто примет на веру отстаиваемую Триллингом «мужественность» Китса. Возможно, первым слово «мужественный» по отношению к Китсу употребил

сам Бейли. Как и Кольридж, говоривший про Вордсворта «*весь мужчина*», он высказывается не столько о Китсе, сколько о самом себе. «Мужественность» — совершенно неподходящая характеристика для поэта, превозносящего художественные добродетели пассивности и женственности. Вовсе не страдая неспособностью идентифицироваться с женщиной, как утверждает Бейт, Китс в обществе женщин подвергается риску *чрезмерной* идентификации — вплоть до утраты психической независимости. Применим к данному случаю строки из письма про поэта-хамелеона: переполненная женская идентичность «воздействует» на Китса, так что «в скором времени он совершенно уничтожается». Похоже, мою теорию подтверждает жалоба Китса Фанни Брон: «Ты поглотила меня». Китс избегает общества женщин, опасаясь поглощения ими. Их голод не утолим.

Идеализированный образ Китса оставляет нас в полнейшей растерянности по прочтении одного из величайших стихотворений в поэзии романтизма «*La Belle Dame Sans Merci*». Ее героиня — обольстительная, сексуальная хищница. Роберт Грейвс считает ее своей Белой Богиней, и это истолкование Блум называл «творческим ошибочным прочтением»³⁵. Я тоже считаю такое трактование неверным, но по другим причинам. Я следую итальянской садо-барочной линии Марио Прази: полагаю, что сексуальный уровень «*La Belle Dame Sans Merci*» первичен, а любая аллегория своим наслоением искажает смысл. Иератическая Белая Богиня Грейвса здесь ни при чем, потому что чародейка Китса непостижимым образом не внушает никакого страха: «Я встретил девушку в лугах — / Прекрасней феи мая. / Взвевалась легким ветерком / Прядь золотая»^{*}. Сексуальная личина баллады оставалась для меня загадкой на протяжении десятилетия. Показательно, что «прекрасная безжалостная женщина», уничтожающая рыцарей, князей и королей, находится вне иерархии. Как проявляет свою мужскую силу этот безоружный андрогин — силу, очевидную лишь *a posteriori*, и никогда *a priori* в той личине, которую он представляет взгляду наблюдателя? Это — весенняя природа, заманивающая нас в зиму тревоги нашей. Кроме того, это — театр. Что же это за маска? В конце концов я нашла аналог для Belle Dame Китса: безжалостная леди Каролина Лэм, сопоставимая с Миньоной Гете и Эди Сэджвик Уорхола. Негативный Меркурий-андрогин, проказник, сорванец, неуравновешенный и неудержимый в своей

* Пер. С. Сухарева цит. по: Китс Дж. Стихотворения. С. 189.

энергичности. Доказательство — описание Китсом Фанни Брон, ставшей моделью Belle Dame. Это описание вполне могло бы сойти и за портрет леди Каролины. Фанни «прекрасна и элегантна, грациозна, неразумна, модно одета и необычна». У нее «бледное и утонченное» лицо. Она «ведет себя чудовищно, когда мечется во всех направлениях и раздает людям такие имена». Бейт сообщает, что, по словам других знавших ее людей, Фанни Брон выражала «свойственную ей живость манеры вести себя и двигаться» и «общую живость»³⁶. Меркурий бьет невидимым электричеством. Китс придает лиризм женщине, но победить ее не может.

Низкая оценка Китсом женщин-интеллектуалок вызвана его общей неприязнью к модному литературному миру. Но она также связана с его поэмами о сексуальной опасности, начиная с «Эндимиона» и «Ламии» и вплоть до «La Belle Dame Sans Merci». Даже те исследователи, что не признают присутствующий в сексуальных поэмах Китса страх, охотно обнаруживают его следы в цикле «Гиперион» с его холодным, мрачным и унылым колоритом. Что для Шелли свет, то для Китса тепло. Аппетит, осязание, тепло тела: когда ничего этого нет, все вокруг окрашивается в серый цвет Данте. «Гиперион» и «Падение Гипериона» Китса — поэмы *rite-de-passage*, возможно, самые потрясающие поэмы этого рода в истории литературы. В первой переход от одной психической стадии к более высокой совершает Аполлон. Во второй — сам Китс. Блум считает, что эти поэмы описывают кризис поэтического запаздывания. Но в глубинной структуре поэм мужчину побеждает превосходящая сила титанических женщин. «Гиперион» дает картину мужского бессилия и движется благодаря вливаниям женской энергии. Этот сексуально двойственный образ можно распространить на весь цикл «Гиперион»: унижительная панорама владычества женщин и поверженного мужества.

Начинаясь со смены одного поколения богов другим, «Гиперион» возникает в состоянии вакуума мужского начала. Похожие на муз женщины связывают звенья цепи истории. Третья книга повторяет цикл, открывающий поэму. Перед нами поэт Аполлон — рыдающий и бездеятельный. На помощь к нему приходит его незримый хранитель и страж, титанида Мнемозина. Мнемозина (память) наполняет его «именами, / Деяньями, подвигами, седыми мифами», вливая их в «огромные пустоты» его сознания. Перед нами — один из классических примеров обращения полов в искусстве романтизма.

Госпожа оплодотворяет пассивного поэта потоком знания, и эту ситуацию заимствует и делает сексуальной нормой в «Леде и лебед» Йейтс. Оплодотворяющая женщина Китса проникает в поэта, используя его голову как вагину, и этот образ Китс повторяет в «Падении Гипериона»: «пустой мозг» Монеты превращен в «утробу». Духовные сношения с природой и историей наполняют мозг-утробу Аполлона.

Аполлону Китса присуща элегантная андрогинная красота — струящиеся «золотые кудри» и божественное тело. Эллинистический Аполлон сливается с Афродитой. Его «изливающее певучие созвучья» горло — мотив Адониса, определенный мною как мужская кросс-сексуальность. Чувственная «божественная бледность»^{*} Аполлона магически появляется в самый драматический момент поэмы. Китс феминизирует главу всех поэтов. Погруженность Аполлона в своенравный процесс взросления насильственно прерывает Мнемозина. Поэта-эфеба насилует женщина-колосс, вкладывающая в него живое чувство реальности вещей, существующих вне его. Она говорит с поэтом, как вампир говорит с Кристабель, — его устами, от его имени, подчинив себе его личность. Может ли она сделать его настоящим богом? Хартман сравнивает муку Аполлона с острой болью «родов или сексуального оргазма»³⁷. Аполлон сам рождает себя, рождается из своей головы, он — Зевс и Афина в одном лице. «Страшная дрожь» Аполлона — боговдохновенный прообраз судорог его оракула. В «Падении Гипериона» Китс сам начинает восклицать «с пророческой тоскою»³⁸. «Гиперион» завершается поэтической *кувадой* с кричащим от боли Аполлоном.

Только мы увидели Аполлона на грани самопорождения, как «Гиперион» внезапно обрывается посреди начатого предложения рядом звездочек. Пытаясь объяснить этот загадочный обрыв, исследователи не пришли к единому мнению. Финал «Гипериона» объясним с точки зрения моей аполлонической категории безмолвия, заикания и запинаящейся речи. «Гиперион» приходит к неверию в свои силы, потому что пытается преобразить поэта Аполлона из андрогина в сильного мужчину. Поскольку речь идет о романтической поэме, такое преобразование невозможно. Оно встречает сексуальную преграду, непреодолимую для романтического воображения. Как «Кристабель»,

* Пер. Г. Кружкова цит. по: Китс Дж. Гиперион // Китс Дж. Стихотворения. С. 140.

** Пер. Г. Кружкова цит. по: Китс Дж. Падение Гипериона // Китс Дж. Стихотворения. С. 198.

«Гиперион» внушен поэтическим видением сексуального подчинения сверхъестественному женскому иерарху. Китс не смог закончить «Гиперион» по той же причине, по какой и Кольридж не завершил «Кристабель»: иступленная психодрама гермафродитов абсолютна и в продолжениях не нуждается.

Переосмысливая «Гиперион», в «Падении Гипериона» Китс берет себе роль Аполлона. Легенда приближается к жизни. В таинственном святилище мечты поэт видит отдаленный образ с огромными, как облако, чертами. Это статуя поверженного Сатурна, но на протяжении большей части поэмы ее пол остается неопределенным. В поэмах «Гипериона» исключительное право на знание принадлежит призрачной женской силе, бороться с которой бессмысленно и которая подавляет, даже освобождая. Такова Монета — молчаливая, ужасная, жуткая. Поэт то и дело замирает: «Я ужаснулся виду облачения, / И прежде всего виду покрывала». Призрачное покрывало, облекающее ее таинственностью, стесняет сердце поэта. Покрывало Монеты сшито на спенсеровский манер. Кто же перед нами — не скрытый ли под покрывалом гермафродит Венера из «Королевы фей»? Если так, она всеведущая, вечно таинственная мать-природа. В поэме Китса она — настоящая угроза поэзии. Монета — «тень под белым покрывалом» или огромная тень, и эти лишённые сексуальности изречения похожи на сверхъестественное избавление от материи в поэзии Шелли. Неистовые женщины Китса — андрогины, монументальные тотемы мировых сил. Туманный Сатурн, быть может, только замещение или одна из психических граней скрытой под покрывалом Монеты. Во второй поэме он гораздо слабее, чем в первой. Монета поэтически подавляет его. Стоит Сатурну, преодолевая боль, приподняться, как поэма обрывается. И он остается бледной, художественно слабой тенью.

В Мнемозине из «Гипериона» больше материнских черт, чем в суровой, замогильной Монете из «Падения Гипериона». Присутствие Монеты явно придает второй поэме больше тревожности. И Китс тревожится не только о поэтическом призвании, но о сексе и идентичности. Фарнелл сообщает, что греки «избегали, как могли, упоминаний личных имен хтонических сил и заменяли их прозвищами, по большей части эвфемизмами»³⁸. Поэзия Китса общается с хтоническими силами при помощи ритуальных эвфемизмов. Если принять мой принцип, в согласии с которым западный *objet d'art* — аполлонический протест против хтонического, начинаешь замечать мрачную подоплеку

«Оды греческой вазе» Китса. Если монументальные женщины Китса — осознанные интерпретации Великой матери, то его амбивалентность по отношению к ним должна отражать скрытую амбивалентность по отношению к биологическому процессу. Его живая чувственная образность и вместительный череп-вагина дают телу абсолютно фантастическое рождение, явленное в Аполлоновом мучительном самовыдавлывании. Враждебная узурпация женской власти? Китс обходит секс стороной и прямо переходит к *prima materia* — устранив мать. Как Блейк и Вордсворт, он пытается отменить личины сексуальности. Но его преследуют демонические женщины-иерархи. Становясь поэтом-хамелеоном с неопределенной идентичностью, Китс уничтожает свой пол. Растворение личности уничтожает и женский пол. В «Оде к осени» женщина не нужна, потому что она интериоризована вместительным, плодовитым и самоподпитывающим воображением поэта. Феминизированный мужчина становится всевещающим и самодостаточным. Открывая читателя природе, поэмы Китса замыкают поэта внутри его собственного строго определенного ритуала.

- 1 Shelley P. B. The Defence of Poetry / Ed.: Jordan J. E. Indianapolis, 1965. P. 26, 74. [Пер. З. Александровой цит. по: Шелли П. Б. Защита поэзии // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 411, 432.]
- 2 Knight G. W. The Starlit Dome. P. 228; Bloom H. Shelley's Mythmaking [1959]. Ithaca, 1969. P. 200.
- 3 Burgess A. // New York Time Magazine. 1977. September. 11. P. 129.
- 4 Tyler P. The Hollywood Hallucination. N. Y., 1944. P. 74—99.
- 5 Lawrence G. H. Women in Love. P. 9—10.
- 6 В пересказе Джинны Молли. *Molli J. The Beautiful People's Beauty Book: How to Achieve the Look and Manner of the World's Most Attractive Women.* N. Y., 1970. P. 1. «Я была глыбой, и все это знали». Об изменении формы носа в восемнадцать лет: «Возможно, анестезия была слишком сильной. Я спала двенадцать часов и проснулась полностью сбитой с толку, со своеобразной амнезией. Я не знала, где я... Моя мать вопила: „Меня форму носа, ей затронули мозг“» (P. 3, 7).
- 7 Baker C. Shelley's Major Poems. The Fabric of Vision. N. Y., 1961. P. 53.
- 8 Himmelfarb G. Victorian Minds. N. Y., 1968. P. 132—133.
- 9 Mill J. S. Autobiography. N. Y., 1964. P. 140.
- 10 White N. I. Shelley. Vol. 2. P. 325.
- 11 Bloom H. Shelley's Mythmaking. P. 208.

- 12 Knight G. W. *The Golden Labyrinth. A Study of British Drama*. L., 1962. P. 26.
- 13 Lawrence D. H. *The Rainbow*. N. Y., 1961. P. 336—343.
- 14 St. Augustine. *City of God*. P. 502, 500. [Бл. Августин. *Творения*. Т. 4: *О граде Божием*. С. 83, 80—81.]
- 15 Ovid. *Metamorphoses*. P. 216.
- 16 Knight G. W. *The Starlit Dome*. P. 239; *Idem*. *Lord Byron's Marriage*. P. 259.
- 17 Fenichel O. *The Psychology of Transvestism* // *International Journal of Psychoanalysis*. 1930. № 11. P. 214.
- 18 Freud S. *Dora. An Analysis of a Case of Hysteria* / Ed.: Rieff P. N. Y., 1963. P. 151.
- 19 Abrams M. H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. N. Y., 1971. P. 160.
- 20 Abrams M. H. *Correspondent Breeze* // *English Romantic Poets* / Ed.: Abrams M. H. N. Y., 1960. P. 37—52.
- 21 Shelley P. B. *Defence of Poetry*. P. 71. [Шелли П. Б. *Защита поэзии*. С. 430.]
- 22 Цит. по: Bate W. J. *John Keats*. N. Y., 1966. P. 266.
- 23 Bush D. *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. Cambridge, Mass., 1937. P. 158.
- 24 Nietzsche F. *The Will to Power* / Trl.: Kaufman W. a. Hollingdale R. J. N. Y., 1968. P. 431.
- 25 Yeats W. B. *Per Amica Silentia Lunae* // *Yeats W. B. Essays*. N. Y., 1924. P. 503.
- 26 Shelley P. B. *The Defence of Poetry*. P. 72. [Шелли П. Б. *Защита поэзии*. С. 431.]
- 27 Ibid. P. 77. [Там же. С. 433.]
- 28 Neumann E. *Origins...* P. 121.
- 29 Keats to the George Keatses, 19 March 1819; to J. H. Reynolds, 19 Feb. 1818; to George and Tom Keats, 27 Dec. 1817 // *The Letters of John Keats* / Ed.: Rollins H. E. Cambridge, Mass., 1958. Vol. 2. P. 78; Vol. 1. P. 232; Vol. 1. P. 193. [Пер. Сергея Сухарева цит. по: Китс Дж. *Письма Дж. Г. Рейнольдсу от 19 февраля 1818 года; Джорджу и Томасу Китсам от 21 декабря 1817 года* // Китс Дж. *Стихотворения*. М., 1986. С. 219, 212.]
- 30 Keats to Richard Woodhouse, 27 Oct. 1818; to Benjamin Bailey, 22 Nov. 1817 // Ibid. Vol. 1. P. 387, 184. [Китс Дж. *Письмо Ричарду Вудхаусу от 27 октября 1818; Бенджамину Бейли от 22 ноября 1817*. С. 242—243, 207.]
- 31 Keats to Bailey, 18—22 July, 1818 // *The Letters of John Keats*. Vol. 1. P. 341. [Китс Дж. *Письмо Бенджамину Бейли от 18—22 июля 1818 года*. С. 236. *Заменено сердце на разум*.]

- 32** Keats to the George Keatses, 21 April 1819 // Ibid. Vol. 2. P. 103.
- 33** *Trilling L.* The Opposing Self. P. 16—17, 24.
- 34** Richard Woodhouse to John Taylor, 19—20 Sept. 1819 // Letters of Keats. Vol. 2. P. 163; Keats to Bailey, 18—22 July, 1818 // Ibid. Vol. 1. P. 341. [*Китс Дж. Бенджамину Бейли от 18—22 июля 1818 года. С. 236—237.*]; *Bate W. J.* Keats. P. 378—379.
- 35** *Bloom H.* Visionary Company. P. 403.
- 36** Keats to the George Keatses, 16 Dec. 1818 — 4 Jan. 1819 // Letters of John Keats. Vol. 2. P. 8, 13; *Bate W. J.* Keats. P. 425.
- 37** *Hartman G. H.* Beyond Formalism. Literary Essays, 1958—1970. New Haven, 1970. P. 369.
- 38** *Farnell L.* The Cults... Vol. 3. P. 281.

Культы секса и красоты

■ Бальзак

Декаданс — маньеристская поздняя фаза романтического стиля. Романтическое воображение преодолело все преграды. Под бременем свободы декаданс изобретает новые суровые ограничения, психосексуальные и художественные. Блуждающий западный взгляд становится целеустремленным и фиксированным, строгим и обостренным. Высокий романтизм ценил энергию, источник жизни. Декадентский же поздний романтизм захлопывает двери и запирает личность и взгляд в мире языческих культов. Теория природы позднего романтизма следует за де Садом и Кольриджем, которые видели жестокость и избыточность природы. Искусство вытесняет природу. *Objet d'art* становится предметом фетишистского изысканного разбирательства. Человек превращается в прекрасную вещь, находящуюся вне закона. Сексуальные личины Запада в декадансе достигают крайней степени жесткости и искусственности. Декаданс насквозь проникнут сексом, но считает секс мыслью, а не действием. Декаданс — аполлонический набег на дионисийское, агрессивный взгляд, пригвождающий к месту и придающий беспорядочно движущимся природным объектам застывшую форму.

Франции принадлежит лидерство в области современной изысканности. Высокомерный, утонченный французский стиль

складывается в придворном мире *ancien régime*^{*}. Ему подражал Оскар Уайльд, создавший то, что я называю «английским эпигоном»; этот стиль был перенесен в Америку, где он стал манерой поведения мужчин-гомосексуалистов. Французская утонченность — избыточное знание мира, цинизм как следствие непостоянства и реакции. Со времен революции, пожирающей своих детей, и до нацистской оккупации Франция, казалось, была обречена на чередование периодов непомерной гордыни и национального унижения. Не знавший национальных катастроф английский романтизм спроецировал свой оптимизм на поп-культуру XIX века. Но французский романтизм под ударами политиков быстро превратился в декаданс. Первое всецело декадентское произведение XIX века — «Сарразин» (1830) Бальзака, написанный через четыре месяца после Июльской революции и восшествия на трон Луи-Филиппа, короля-гражданина. И тот же год стал свидетелем первого авангардистского выступления: Виктор Гюго представил глумящейся и аплодирующей публике свою «Эрнани». Характерное для Франции противопоставление художника и буржуа в самой резкой форме проявилось в ходе борьбы между художниками и Академией и придало характерную форму общественным проявлениям декаданса.

За «Сарразином» скрывается «Фраголетта» (1829), забытый роман друга Бальзака, Анри де Латуша, оказавший влияние также и на «Мадемуазель де Мопен» (1835) Готье — главное произведение французского и английского декаданса XIX века. Героиня Латуша Камиль, прозванная Фраголеттой («земляничкой»), — трансвестит-подросток, образ которого, вне всякого сомнения, навеян похожей на мальчика Миньонной Гете. Но если Миньона умирает, не достигнув половой зрелости, Камиль ее переживает. Как в «Монахе», финал произведения вынуждает нас перечитать роман снова. Оказывается, что Камиль и ее брат-близнец, жестокий похититель девушек, — одно лицо. Лесбийская тема вновь возникает при описании роскошного неаполитанского двора: королева совращает Эмму, жену английского посла леди Гамильтон. Преображение Камиль в выдуманного ею мужчину-близнеца навеяно «Спящим гермафродитом», которого она со спутниками видит в Неаполе. Латуш называет статую «легендарной фантазией», выражающей «двойную природу» человека, — и эти слова будут повторены в стихотворении

* Старого режима (фр.). — Ред.

Готье. Посетители — «бедные северяне», «потерявшиеся в лабиринте мыслей» и не способные понять гермафродита. С другой стороны, итальянцы «продолжают античность», поклоняясь красоте, — эту тему Готье разовьет в «Мопен»¹. Насколько мне известно, Латуш — первый писатель, соединивший андрогина с аморальным культом красоты, создав тем самым основу декаданса. Отрекаясь от человеческого рода, Камиль уже страдает от декадентского отчуждения. Несмотря на то что «Фраголетта» открывает декадентскую историю андрогина как символа проклятия, этому произведению в целом присущи воздушность и здоровье, встречающиеся еще только в «Мопен». Зловещие же закрытые пространства декаданса созданы «Сарразином».

Бальзака обычно считают социальным романистом, но его творчество — заметный этап в истории декаданса XIX века. Среди главных героев его произведений — множество обоеполовых персонажей. Социальный роман совершенно не приемлет андрогина по причинам, которые нам еще предстоит выяснить. Бальзак двойственен, как Гете. Бальзак-романист склонен к документальности и аналитичности. Бальзак-романтик склонен к извращениям и загадочности. Именно его транссексуальное романтическое воображение рождает андрогинов. В «Человеческой комедии», как в «Фаусте», андрогин символизирует всеохватность самого текста, выраженную в противоречиях секса, настроения и стиля.

«Сарразин» ознаменовал собой переход высокого романтизма к позднему, в нем Бальзак по-декадентски переработал итальянские приключения героини-трансвестита Латуша. Приехав в Рим в 1758 году, французский скульптор Сарразин безумно влюбляется в примадонну Замбинеллу. Целомудренный Сарразин тщетно ищет в реальном мире «идеальную красоту» «роскошных и нежных созданий Древней Греции»², воплощенную в певице. Только после свидания с Замбинеллой Сарразин, к своему стыду, узнает, что она — мужчина, кастрат. И снова сексуальное разоблачение заставляет нас перечитать роман по-новому. Первое появление Замбинеллы на сцене — священное богоявление, сражающее Сарразина совершенным зрелищем гермафродита. Идеальная красота ускользала от него, потому что простым смертным суждено оставаться однополыми, тогда как Замбинелла представляет собой сексуальное смешение погречески. Восприимчивость Сарразина идет от его артистической поглощенности самим собой. Его не мучают сексуальные

потребности, потому что он сам — уже наполовину женщина. В своем путаном комментарии Барт обращает внимание на то, что имя Sarrazine указывает на женский пол, тогда как обычная во французском языке форма была бы Sarrazin³. Следовательно, андрогина Сарразина может эмоционально покорить только другой андрогин. Убитый по приказу покровителя Замбинеллы, кардинала-гомосексуалиста, он умирает девственником.

Как я отмечала, романтическая поэзия не признает за мужественностью никаких преимуществ. «Сарразин», литературное произведение позднего романтизма, вообще искореняет мужественность, избирая главной личиной сексуальности — кастрата. Евнухи в «Дон Жуане» Байрона были чуть ли не деталями декорации. Здесь же скопец вознесен на вершину иерархии и превращен в идола, вызывающего любовь и похоть. Романтизм ускользает от сексуальности, избегая мужского действия, но Бальзак разрушает секс, уродуя природу. Сарразин поносит Замбинеллу: «Чудовище! Ты, не способный дать жизни ничему». Порывая с природой, декаданс изгоняет из романтизма Руссо. Как мы видели, Сад борется с Руссо, демонизируя природу, бросаясь в ее неистовство. Декаданс переходит от действия к покою. Романтическая творческая пассивность оборачивается декадентским эстетизмом, созерцанием драгоценных вещей, изъятых из природы. Замбинелла Бальзака — первая декадентская художественная вещь. Транссексуальный кастрат — искусственный пол, продукт биологии, испытавшей воздействие искусства. Замбинелла *поистине* дает жизнь, порождая другие художественные вещи. Первая из них — его (или ее) статуя работы Сарразина, затем — заказанная кардиналом мраморная копия статуи, далее — сделанное с копии изображение Адониса и, наконец, чувственное изображение изнеженного спящего Эндимиона работы Жироде, навешанное, как утверждает Бальзак, Замбинеллой — Адонисом. Бесплодный кастрат, размножающий себя в других произведениях искусства, — пример моего технологического андрогина, фабричного продукта. Как троянский конь Вергилия, он (она) наполнен(а) неорганическим семенем.

Подобно поэту Кольриджа, Замбинелла — избранная, но проклятая. Ее кастрация сродни бытовавшему в древности обычаю шамана приносить в жертву свою мужественность, приобретая взамен особый дар. Встречаемая бурными овациями, она страдает от жестокого изгнания из нормальной жизни. Она ненавидит человечество: «Мир для меня пуст и безлюден. Я — существо, отмеченное проклятием». Одинокaя изоляция андрогина

восходит к «Фраголетте» и ведет к «Дельфине и Ипполите» Бодлера, взявшего у Бальзака его выражения. Замбинелла обитает в жутком теменосе, в запретной зоне своей священной силы. Когда Сарразин впервые видит ее, она защищена непреодолимой границей театральной сцены. Когда он попадает в ее особняк, его ведут через залитый лунным светом «лабиринт» залов и лестниц в сокровенное святилище, в роскошное «таинственное обиталище». Замбинелла действительно содержится в сепарате — и этот мотив Бальзак использует еще раз в «Златоокой девушке». Физическая и психическая тюрьма — декадентский мотив. В «Сарразине» безжалостный повелитель, мрачный кардинал, держит Замбинеллу в рабстве. Дорогая художественная вещь выставлена на всеобщее обозрение, но хорошо охраняется. Таясь во тьме уединения и всезнания, кардинал похож на описанного Челлини герцога, спрятавшегося за занавесью и слушающего, как толпа восхищается «Персеем». Шедевр находится под постоянным наблюдением влюбленного и деспотичного ревнивца.

В «Эпипсихидионе» Шелли я обнаружила психологический гелиотропизм, характерное для Запада эротическое поклонение личности как художественному объекту. Декаданс превращает поклонение в одержимость и порабощение, что вполне очевидно уже в первой реакции Сарразина на Замбинеллу: «Слава, наука, будущность, жизнь, лавры — все сгинуло». Его личность подверглась вторжению, его артистическая независимость уничтожена. Женщина-греза обманула, и он замышляет месть, но романтик действовать не может. Неспособный убить, он сам становится жертвой убийства. Ритуальный образец рассказа — миф об Актеоне: Сарразин убит за то, что увидел запретное. Всему Риму известен статус Замбинеллы, но Сарразин — чужестранец, по ошибке попадающий в сферу ритуальных условностей и запрещений. Он оскверняет религиозное таинство. Кардинал — мстительный верховный жрец, проливающий кровь нечестивого нарушителя. Обсуждая Блейка, я назвала женское тело покрывалом и укрытием, последовательностью внутренних святилищ, похожей на храм. «Сарразин» — процесс снятия покровов с тела, которое, по сути, так и не удастся увидеть полностью обнаженным. «Сарразин» описывает обнаружение гендера или, скорее, отсутствия гендера. Последовательно продвигаясь через закрытые пространства, новелла обретает свою форму, поскольку кастрат, принимая вид женщины, вынужден подражать потаенности женской анатомии. Из комнаты в ком-

нату Сарразин продвигается к целле* бога-гермафродита, скрытого завесой, как Венера Спенсера. Бальзак сводит эти пронизываемые пространства к последнему пределу, к настоящему времени рассказа, воссоздающего прошлое Замбинеллы перед потрясенной наперсницей.

Новелла прекрасно рисует сияющее очарование Замбинеллы, вовлекающее Сарразина в опутывающие его интриги. Вспомним сексуальные ошибки трансвестивных комедий Шекспира. Отчаявшись, Сарразин вопрошает Замбинеллу: «Есть ли у тебя сестры, похожие на тебя? Нет? Тогда умри!» Это не Возрождение, здесь не выступит своевременно на авансцену близнец, готовый претворить гомоэротические импульсы в счастливое замужество. Сексуальная ошибка Сарразина заканчивается его гибелью. Он декадентская жертва искусства — новой религии со своими мучениками. Современен в «Сарразине» как раз его главный вопрос о половой идентичности, впервые поставленный Руссо. Бальзак показывает непостижимость и хаотичность сексуальности. Трансвеститы Возрождения возвращают своих почитателей обратно, к социальному слиянию. Но Замбинелла, одалиска и художник-солипсист в одном лице, — декадентский андрогин, безразличный к судьбе своего поклонника. Его уничтожение отражает отмену ее собственного пола.

Очарование Замбинеллы связывает итальянских кастратов с современными кинозвездами, самыми очаровательными созданиями со времен греко-римских богов. Ангус Эрио говорит о «международной системе звезд» ранней оперы: «Великие певцы XVIII века были в известном смысле предшественниками Кларка Гейбла и Мэрилин Монро»⁴. Очарование и харизма в своей основе связаны с гермафродитизмом. Бальзак улавливает декаданс, присущий католическим кастратам. Эрио называет политику церкви «непоследовательной до нелепости»: хотя участники акта кастрации могли быть отлучены от церкви, однако каждый итальянский храм имел певцов-кастратов — даже в Ватикане. Предписание святого Павла женщинам хранить молчание в церкви не допускало их в церковный хор вплоть до XVII века, да и позднее. Поэтому партии высоких голосов исполнялись мальчиками или скопцами. Как в трубочисты в Англии, в Италии в кастраты детей продавали доведенные до нищеты родители. Протестанты, подобные леди Мери Уортли

* Целла — внутреннее помещение античного храма. — *Ред.*

Монтегю, осуждали этот варварский обычай⁵. В Риме в 1745 году Казанова совершает ту же сексуальную ошибку, что и Сарразин. Привлекательное существо входит в кафе: «Глядя на его бедра, я принял его за переодетую девушку и сказал об этом аббату Гама; но последний ответил мне, что это — Беппино делла Мамана, известный кастрат. Аббат подозвал его и сказал ему, смеясь, что я принял его за девушку. Бесстыжее создание, пристально глядя на меня, сказало мне, что, если бы я захотел, он мог бы удостоверить, прав я или не прав». Казанова говорит о папской терпимости к кастратам: «Рим, священный город... вынуждает таким способом каждого человека стать педерастом»⁶. Институт кастратов — еще одно свидетельство остаточного язычества римского католицизма.

Оперные звезды-кастраты вызывали бисексуальную страсть. Клаки горячих поклонников проявляли неистовый эротизм, напоминающий гомосексуальную истерию на представлениях Джуди Гарланд, сравнимую с оргиастическими обрядами Великой матери. Транссексуальный и иерархический смысл всегда был присущ звезде. Он или она — творец культов. Я заключаю, что, описывая страстную реакцию Сарразина на Замбинеллу и его изменение под ее влиянием, Бальзак впервые проанализировал психодинамику массовой культуры. Мы видим действительный момент нагрузки, когда эротизм зрителя передается сексуальной личине в ходе представления. Сарразин — сраженный фанат современного кино.

Королева Кристина, Наполеон, Гете и Вагнер покровительствовали кастратам или восхваляли их. Голос кастрата обладал странной силой, недоступной ни сопрано, ни высокому тенору. Шопенгауэр назвал его «сверхъестественно прекрасным», упомянул его «серебряную чистоту» и «неописуемую силу». Певица Эмма Кальве назвала его «странным, бесполом, нечеловеческим, жутким»⁷. Голосу кастрата присуща серьезность и власть, отсутствующие в голосе мальчика. Музыка этих изувеченных созданий, подписавших вечный контракт на служение искусству, парадоксальным образом достигает серафической свободы и достоинства. Как и звезды Голливуда, кастраты были и рабами и господами. Хотя некоторые из них и дожили до конца XIX века, их великая эпоха закончилась в 1820-х годах. Их влияние до сих пор ощутимо во второстепенных ролях трансвеститов или в партиях для высоких голосов, исполняемых сегодня женщинами: Керубино в «Женитьбе Фигаро» Моцарта и Октавиан в «Кавалере роз» Штрауса. Возрастающий либерализм

Европы не мог больше мириться с практикой кастрации мальчиков; таким образом, исчезновение кастратов было связано с борьбой против рабства и детского труда. Но этому способствовало и изменение художественной моды: бесполоый голос кастрата принадлежал придворному миру *ancien régime*.

«Златоокая девушка» (написана в марте 1834 — апреле 1835 года) — второе декадентское произведение Бальзака. По своей структуре она напоминает «Сарразина»: таинственная женщина преследуется в опасном лабиринте и частной тюрьме. Оба сексуальных приключения заканчиваются смертью, но здесь убивают не влюбленного преследователя, а похищенный сексуальный объект. Денди Анри де Марсе, герой «Златоокой девушки», — один из постоянных персонажей Бальзака, позже поднявшийся до поста премьер-министра. В *Opéra* («Утраченные иллюзии»), подавляя провинциала Люсьена де Рюампре патрицианским снобизмом, де Марсе примечателен «своей девичьей красою, томной и изнеженной»⁸. Его андрогинность — причина всех бед «Златоокой девушки».

Никаких этических или политических убеждений у праздного и испорченного де Марсе нет. Денди времен английского регентства — поздний цвет двуполого стиля жизни XVIII века, воплощенного в пронырливом придворном гермафродите лорде Харви. Образ де Марсе основывается на образе жизни таких современных ему парижских денди, как герцог де Морни, отличавшийся «женственным очарованием»⁹. Свое имя де Марсе, должно быть, позаимствовал у графа д'Орсе, очаровательного «денди, или щеголя», при скандальных обстоятельствах включенного леди Блессингтон в свое окружение. Байрон называл его «красоткой»¹⁰. Надменный, сверкающий моноклем Юстэйс Тилли из «Нью-Йоркера» — денди в духе д'Орсе¹¹.

«Златоокая девушка» посвящена Делакура, унаследовавшему от Байрона восточную роскошь и варварство. Де Марсе — незаконнорожденный сын французской маркизы и английского либертена лорда Дэдди, списанного с Байрона. Как и Байрон, Дэдди бежит из Англии в 1816 году, «спасаясь от преследования английского правосудия, поощряющего Восток лишь в торговых делах». Встретив де Марсе в Париже, Дэдди спросил, кто этот «обольстительный юноша»: «И узнав его имя, обронил: „Ах! Жалко, что это мой сын!“»¹² Значит, как Байрон, Дэдди и бисексуален, и неразборчив. Сойдясь с некоей испанской леди, он произвел на свет и второй «шедевр в том же духе» — дочь. Никто

из его многочисленных внебрачных детей ничего не знал про других.

Долгая прелюдия Бальзака — описание Дантова «ада» безнравственного Парижа. Городом правят две силы, «золото и наслаждение», слитые в образе девушки с золотыми глазами. Встретив де Марсе в саду, Пакита Вальдес поражена «глубоким изумлением», а юноша приписывает его «животному магнетизму» «избирательного сродства». Это сродство объясняется тем, что Пакита живет в сексуальной связи с испанской лесбиянкой, маркизой де Сан-Реаль, причем позднее выясняется, что маркиза — единокровная сестра де Марсе и, следовательно, его байронический романтический двойник. Золотые глаза Пакиты выражают ее материальную ценность как чувственного и художественного объекта. Она жертва равнодушного стяжательства аристократических отпрысков Байрона. Тайно ввезенная в Париж чужестранка Пакита становится несчастным символом Парижа и его пороков.

Де Марсе самонадеянно полагает, что хорошо охраняемая девушка — любовница маркиза: «Он собирался разыграть старую и вечно новую комедию, где обязательными персонажами являются старик, молодая девушка и любовник». Но де Марсе совершает сексуальную ошибку. В драме участвуют один мужчина и две женщины, и играть придется трагедию, а не комедию. При первом свидании де Марсе завязывают глаза и бесконечно долго ведут по улицам, — прием отчуждения, превращающий родной город в сексуальный лабиринт. Того же самого эффекта в «Сарразине» Бальзак достиг, отправив своего героя из Парижа в Рим. Де Марсе пробирается к Паките, как Сарразин в палаццо Замбинеллы, совершая ритуальный переход через анфиладу затемненных зал.

Де Марсе оказывается в потайной комнате, в роскошном будуаре, затянутом красной тканью и украшенном золотом и серебром. Первый тщательно разработанный эстетический антураж декаданса, предвещающий реалистичный салон Бодлера и особняк Гюисманса из «Наоборот». Готье сообщает, что Бальзак сам жил в подобном салоне во время написания «Златоокой девушки», но неясно, которая из двух комнат стала прообразом другой¹³. Бальзак описывает будуар пространно и живописно, обнаруживая влияние Делакура. Маркиза-лесбиянка, создавая сераль и помещая в него гарем, состоящий из одной женщины, представляет собой женщину-эстета, первого архитектора декаданса. Она десадовская, возведшая неприступную для обще-

ства и закона звуконепроницаемую цитадель. Ее сексуальная арена — своего рода могила. Мы снова вступаем в стесняющее пространство декаданса. Каждая деталь убранства предназначена для того, чтобы возбуждать «сладострастную негу». Эрос усилен мотивом неволи, тайным театром личин сексуальности. Будуар — Приют Блаженства Спенсера или хрустальная шкапулка Блейка, место самоублажения женского начала. Асимметричная форма, полукруглая-полупрямоугольная, отражает раздвоенную натуру маркизы: женская органика соединяется с мужской геометрией, образуя психический гермафродитизм. Цветовая гамма — красный, белый и розовый — придают будуару сходство с вагиной, предопределяющее потрясающий финал.

Первый половой акт де Марсе с девушкой связан с трансвестизмом: она наряжает его в красное бархатное платье, женский чепчик и шаль. Его наслаждение неопишимо. Чем оно вызвано — искусностью Пакиты или женским платьем? На следующий день он приходит в бешенство: «все доказывало ему, что он замещал кого-то другого». Тем не менее, возвращаясь в будуар на последнее свидание, он переодевается сам. Женственность проявляется вполне определенно. В момент наивысшего наслаждения он потрясен первым в своей изнеженной жизни унижением: Пакита иступленно выкрикивает женское имя. Он ищет кинжал, чтобы убить ее, словно внезапное действие способно смыть оскорбление мужского самолюбия. Пакита явно представляет в своем любовнике маркизу — такое замещение она назвала сексуальной метатезой. Де Марсе отобрали для участия в сексуальном театре: он только для того и нужен, чтобы фаллически представить отсутствующую любовницу. Златоокая девушка эксплуатировала его мужественность ради исполнения своих извращенных желаний.

Де Марсе клянется отомстить. Чтобы убить Пакиту, он и его друзья вторгаются в особняк, как ни странно, не встречая ни малейшего сопротивления. В будуаре де Марсе застает вернувшуюся из Лондона маркизу:

Златоокая девушка умирала, утопая в крови... Эти сверкающие белизной покои, где так особенно бросалась в глаза кровь, обличали долгую, упорную борьбу. Окровавленные руки Пакиты оставили отпечатки на подушках... Целые полосы узорчатой обивки были вырваны ее окровавленными руками, которые, видно, долго боролись. Пакита, должно быть, пыталась

взобраться повыше: обнаженные ноги ее оставили кровавые следы на спинке дивана, по которой она, вероятно, карабкалась. Тело Паkitы, искромсанное кинжалом ее палача, свидетельствовало о том, с каким остервенением отстаивала она свою жизнь... Уже умирая, распростертая на полу, она искусала щиколотки маркизы де Сан-Реаль, не выпускавшей из рук залитого кровью кинжала. У маркизы были вырваны целые пряди волос, она вся была искутана, многие ранки сочились кровью, а разодранное платье открывало обнаженное тело, исцарапанную грудь. И все-таки она была восхитительна. Ее алчное и разъяренное лицо упивалось запахом крови. Полуоткрытые губы ее трепетали, ноздри бурно раздувались, она задыхалась.

Я уже говорила, что декадентский эрос воспринимает возлюбленного как *objet d'art*. Бальзак в ужасающей сцене кромсания Златоокой девушки ее безжалостной любовницей демонстрирует декадентское преобразование человека в вещь. Ревностно оберегаемое произведение искусства разбито вдребезги. Обилие ран — жестокое воспроизведение фаллического проникновения де Марсе, ставшего причиной убийства девушки. В отличие от Артемиды Эфесской, наделенной множеством пенисов, маркиза-гермафродит обладает лишь одним отточенным кинжалом-пенисом, проделывающим множество вагин. Ее жестокое обращение с телом любовницы подчеркивает женственность Паkitы, ее сексуальное опредмечивание, овеществление.

Насилие усилено кровавым разрушением эстетского будуара. Приют Блаженства Акрасии разорен не белым рыцарем Гийоном, а самой колдуньей. Маркиза имитирует фаллический разрыв влагалища. Тяжело дыша в неистовстве и истекая кровью от собственных ран, она испытывает множественный оргазм от убийства-изнасилования, совершаемого и над девушкой, и над комнатой. Бальзак ставит сцену дикой садистской оргии, сцену возвращения Медеи. Разоренный будуар — панорама разгромленной хтоническим началом цивилизации. Эта сцена — апокалипсис романтической энергии. Но нет: мы не свидетели убийства — оно не дается нам ни в ретроспекции, ни в пересказе. Как и де Марсе, мы застаем убийство, уже ставшее воспоминанием, а будуар — превращенный в руины. Не действие, но аполлоническая картина, застывший декадентский символ, интересует Бальзака в убийстве.

Несомненной визуальной моделью для сцены убийства послужил пароксизм разрушения, изображенный Делакруа в кар-

тине «Смерть Сарданапала» (рис. 36). В маркизе соединяются байроновски бесстрастный взгляд изнеженного военачальника и напряжение стража, вонзающего нож в горло обнаженной одалиски, пойманной и сексуально схваченной сзади. Мавританское телосложение маркизы уподобляет ее также султанше Гюльбее Байрона: кинжал, который носила султанша, пущен в дело. Бальзаковская маркиза — первая свирепая хтоническая женщина декаданса, вызывающая образы Клеопатры, Иродиады, Саломеи. Мегера-андрогин с пышными женскими формами и мужским умом. Ее экстаз (она не видит де Марсе) подчеркивает ее дионисийскую сущность; ее сокрушающий формы стиль убийства — размашистая дионисийская подпись. Напрашивается параллель с «Сарразином»: подобно кардиналу, маркиза — ревнивый иерарх, мстящий за осквернение тайного убежища. Но если кардинал посылает агентов с кинжалами, то маркиза, восточная амазонка, сама владеет оружием. Возможно сопоставление и с «Кристалль» Кольриджа: сексуальное преступление совершается во дворце, формально подвластном бесильному старцу. Тогда как на самом деле дом перевернут вверх дном лесбийской любовью и кровавыми забавами.

Вплоть до демонического явления на заключительных страницах мы напряженно ждем неведомого хранителя Пакиты. Маркиза выступает в роли средневекового короля, возвращающегося с войны, чтобы отомстить за обесчещенную супругу. Она оставила свою невесту в поясе целомудрия: Пакита жалуется на «железную ограду» между ней и миром. Железная ограда, золотые очи, запруженные людьми круги парижского ада. Женский сексуальный опыт — будуарная солипсистская роза Блейка — отличается первобытной неподатливостью и исключительностью. В этой истории перед нами появляется настоящий иерарх, чего не происходит в «Сарразине». Как описывает это появление Бальзак? Нетерпеливо ожидаемый нами герой являет нам сначала свою ногу! Когда де Марсе врывается в будуар, мы видим его глазами умирающую Пакиту и детально описанную разоренную комнату. Затем переводим взгляд на расprostертое тело Пакиты и видим, что ее зубы впились в ногу маркизы. Здесь новелла покидает девушку и сосредоточивает все внимание на маркизе, чтобы остаться с ней до конца. Техника Бальзака — потрясающее предвидение стиля кино. Его глаз — камера и пятно света. Он берет будуар общим планом, наезжает на ноги и медленно поднимается, чтобы дать крупный план маркизы. Искусанная щиколотка маркизы — примета декадентской

эстетики. Хэвлок Эллис говорит о декадентском искусстве: «Целое в нем подчинено частям»¹⁴. Общий план маньеристски атомизирован. Маркиза Бальзака появляется перед нами даже не своей ногой, но ее частью — подъемом ноги, и даже частью подъема — щиколоткой. Человеческое сведено к животному, как изъеденный Уголино череп в поэме Данте. Но женщины Данте никогда не опускаются так низко. Бальзак использует прием фиксации на ноге как повествовательный *rite de passage*, направляющий ход рассказа к новому герою. Именно в этот миг французское литературное воображение обращается к декадансу.

Финал «Златоокой девушки» предвосхищает классические кадры кино. Пакита не просто убита, но растерзана, исколота, как в сцене убийства из «Психо» (1960) Альфреда Хичкока. В фильме Хичкока, как в новелле Бальзака, вооруженный ножом гермафродит (трансвестит Норман Бейтс, сыгранный Энтони Перкинсом) маниакально терзает тело прекрасной женщины, запертой в ванной комнате (Дженет Ли в роли Марион Крейн, совершающей экстатическое омовение в сверкающем белизной душе). И в той и в другой сцене ужас вызван наносимыми увечьями пленительного женского тела, окруженного изысканно эротической аурой: Бальзак подчеркивает «сияющую» красоту Пакиты, а Хичкок вуайеристски показывает полуобнаженную Дженет Ли, примеряющую белье в первой же сцене фильма. Прежде чем войти в роковой душ, Марион предпочитает появляться во впечатляющих лифчиках пятидесятых, сначала в белых, потом — в черных, в соответствии с переменами ее внутреннего настроения. Может быть, она уязвима для нападения, только когда снимает свои доспехи амазонки? В смертной агонии Пакита раздирает драпировки, а Марион, умирая, рвет занавеску душа. Разрывание завесы означает разрушение сокровенной части женского тела. Бальзак и Хичкок превращают прекрасную женщину в вещь. Кровь Марион безучастно стекает в водосток вместе с водой из душа. Ее тело неуклюже падает на край ванны. Ее щека деформируется о плиточный пол. И последняя часть ее тела, которую мы видим, — ее мертвый глаз, удерживаемый камерой до тех пор, пока он не приобретает иконичность золотых очей Пакиты. Холодный и застывший, но все еще сияющий красотой глаз Марион — глаз поверженной статуи, испорченного и брошенного произведения искусства. Бальзак и Хичкок описывают символические половые акты, совершенные страдающими манией величия, но фаллически бессильными идолопоклонниками. У Нормана Бейтса, как и у маркизы,

есть свой собственный спрятанный ритуальный объект любви — мумифицированное тело матери!

Мы оставили маркизу оцепеневшей над телом Пакиты. Увидев наконец де Марсе, она бросается к нему, занося кинжал. Он хватается ее за руку, и они надолго застывают, дрожа, глядя друг на друга в немом потрясении: «И правда, Плавтовы двойники и те не походили бы так друг на друга. В один голос произнесли они один и тот же вопрос: „Ваш отец лорд Дэдли?“» Указывая на Пакиту, де Марсе произносит: «Она была верна крови». Еще одна «застывшая картина» в новелле. Романтические братья-двойники встречаются в великой сцене узнавания. Их ужас вызван столкновением с жутким зеркальным отражением. Высказанное в «Эпипсихидионе» Шелли желание вступить в глубокий эмоциональный или сексуальный диалог с собственным двойником исполнилось в «Златоокой девушке». Хотя брат и сестра — чужаки, их встреча предreshена магнетизмом тождественной субстанции их души, действием того же притяжения, которое в «Монахе» приводит к невольному кровосмешению. Я говорила о том, что кровосмешение в творчестве Байрона было, возможно, мечтой о соитии с самим собой в сексуально преобразенной форме; нечто подобное почти что случается в рассказе Бальзака: де Марсе обнимает и целует отталкивающую его маркизу. Фактически же имело место замещенное кровосмешение, поскольку и брат и сестра воцеловали один и тот же сексуальный объект и наслаждались им. Групповое изнасилование взводами солдат или членами братств может скрывать подсознательные гомосексуальные импульсы. Подобно этому, маркиза и де Марсе встречаются в теле оплодотворяемой ими обоими Пакиты. Они затопляют ее, уничтожая своей превосходящей силой.

У брата и сестры один и тот же голос. Эстеты, сластолюбцы, убийцы. Бальзак делает полуженственного Байрона прародителем андрогинных близнецов. В этой своеобразной «Двенадцатой ночи» Виола неистовее Себастьяна. Де Марсе — эпицен, эллинистический Аполлон, а его двойник — Артемида, владычица зверей. До и после убийства маркиза ведет себя по-декадентски. Она уезжает за границу в испанский монастырь — типично декадентская схема: сластолюбец возвращается в лоно церкви, легко переходя от извращения к безбрачию, попросту сменяя одну ритуальную крайность другой. А что она будет делать в монастыре: нечестиво увековечивать память усопшей Пакиты? Или повторит лесбийские причуды «Монахини»

Дидро? Маркиза ввозит в современный Париж архаическое средиземноморское варварство, осуществляя угрозу Клеопатры Риму. Проезжая лабиринтом города в тайный будуар, де Марсе, таким образом, совершает регрессию сквозь историю, и, как всегда в романтизме, в конце его ожидает кровосмешение — духовный пункт назначения.

Де Марсе называет Пакиту «самой очаровательной из всех, каких я когда-либо встречал». Спенсер, Блейк и Сад считали, что женственность навлекает несчастья. Это становится вполне очевидным, когда де Марсе с друзьями вторгаются в особняк. Мифология отводит мужчинам роль освободителей, персеев, спасающих андромед от чудовищ (лесбиянка-маркиза). Вместо этого в декадансе мужчина, наоборот, приходит убить девушку. Таким образом, пленительная Пакита сокрушена двумя противоборствующими силами. Она убита одновременно за оскорбление мужского начала и за подчинение ему. Невежественная девушка не знает ничего, кроме секса, философии будуара де Сада. Она использует сексуальную алхимию, открывая и усиливая двойничество маркизы и де Марсе, навязывая им обманчивую сексуальную личину. Как колдунья Шелли, она изобретает слугу Гермафродита, мужской манекен маркизы. Тем самым она усиливает андрогинность маркизы: ревность решительно толкает ее навстречу мужской крайности. Подчиняясь в своих фантазиях женщине с пенисом, Пакита создает ее в реальности: маркиза хватает фаллический кинжал, чтобы сразить ее. Бальзак подтверждает прозрение Спенсера и Блейка об эротической извращенности чистой женственности: флиртуя с де Марсе, Пакита вызывает собственное убийство-изнасилование.

Следуя естественной логике, де Марсе ведет своих друзей, чтобы вместе с ними одолеть стражей особняка, исчезающих при их появлении. Но в соответствии с логикой архетипов де Марсе нуждается в спутниках-мужчинах, чтобы сохранить свой гендер в обманчивом женском окружении. Если маркиза — байроновская Гюльбея, то особняк — сераль из «Дон Жуана», место обуздания и осмеяния мужественности. Тогда переодетый де Марсе — Дон Жуан в роли Жуанны. Как и сераль Байрона, будуар — матриархальный порядок, охраняемый евнухами — в данном случае зловещим африканцем Кристемиио, предвещающим мерзкого евнуха-палача, запечатленного Гюставом Моро на картине «Саломея». Пакита осквернила женское святилище. Она кощунственно впустила вовнутрь мужчину, переодетого, подобно пробравшемуся на празднества Благой бо-

гини Публию Клавдию, за что ее убили, а храм разрушили. Маркиза убивает Пакиту как жертву во имя разгневанной богини. Поскольку это романтическая история, то святилище маскирует культ Я: маркиза сама и есть эта богиня.

Поздний романтик Бальзак развивает философствование Руссо и де Сада на тему секса. В «Златоокой девушке» брат и сестра подтверждают свое родство сношениями с одной и той же женщиной. Сексуальный акт — ритуальное средство идентификации. Отвлеченный, лишенный эмоций акт — западный инструмент самопознания. Златоокая девушка — всего лишь пограничная земля, место встречи двух сторон. Состоявшееся посредством совместного сексуального опыта знакомство кровных двойников не приносит пользы никому. Этически оно разлагается романтическим отделением Я от общества. В отличие от близнецов Шекспира, эти двойники не воссоединяются, а немедленно расходятся: сестра решительно сообщает брату, что более они никогда не встретятся. Каждый возвращается к аморальному десадовскому уединению. Ренессансные близнецы пробуждают и удовлетворяют разнообразные эротические чувства, а романтические близнецы, оказавшись в кровосмесительном тупике, солипстски сосредоточиваются на одной и той же девушке, тем самым уничтожая ее.

Взаимное узнавание брата и сестры возвращает их к поэтическим истокам, в сераль Байрона, к дельфийскому пупу земли. Байрон — прародитель «Златоокой девушки» и внутри и вне текста. Подозреваю, что маркиза остается в Лондоне на протяжении большей части рассказа, чтобы проникнуться английским романтическим воображением. Лесбийская страсть переходит к ней от султанши Байрона, от Камиль Латуша и от скандальных изысков Жорж Санд. Рассказ завершается невиданным прежде декадентским цинизмом, воскрешающим либертинаж XVIII века. Прогуливающийся де Марсе отклоняет вопрос о Златоокой девушке: она умерла, говорит он, от чахотки. Другими словами, у нее было сердце. Эротический лиризм Руссо исчез. Орошенный кровью будуар «Златоокой девушки» оформляет собой поворот от высокого романтизма к позднему романтизму с его искусственностью, рабской зависимостью и развращенностью.

Бальзак приступил к «Серафите» (декабрь 1833 — ноябрь 1835 года), еще не завершив «Златоокою девушку». Я считаю их нравственно противоположными сторонами одной сексуальной

идеи. По одну сторону ад «Человеческой комедии», по другую — рай. «Серафита» нетипична для Бальзака, перенесшего ее действие за пределы Франции, в Скандинавию, на родину шведского мистика Эмануэля Сведенборга, идеи которого подчиняют себе повествование. Ледяная белизна Норвегии позволяет Бальзаку достичь ослепительных аполлонических спенсеровских эффектов. Вероятно, оккультизм «Серафиты» позволил Йейтсу называть ее своим любимым произведением Бальзака.

Мужчина и женщина, Уилфрид и Минна, влюбляются в Серафиту, которую он считает женщиной, а она — мужчиной. Неопределенность гендера сохраняется на протяжении всей новеллы. Серафита принадлежит к одной из выделенных мною категорий андрогинов: она — аполлонический ангел. Вслед за Вордсвортом и Шелли Бальзак предпринимает попытку романтического создания серафима, и это — самая проработанная попытка подобного рода в истории литературы. Уилфрид и Минна станут свидетелями преображения Серафиты в настоящего серафима, приветствуемого небесными владыками. «Серафита» — французский «Эпипсихидион».

В первой части, «Серафитус», мы видим ангела в его мужской ипостаси. Эфеб-подросток в ореоле «прекрасного сияния», глаза горят солнечным огнем. Северная страна — воображаемое царство, сверкающее «алмазными искрами, созданными кристаллической поверхностью снега и льда»¹⁵. Характер и климат насыщены аполлоническим светом. Спускаясь с гор, чтобы вновь присоединиться к обществу, Серафитус превращается в Серафиту. Духовное сокращение, сексуальное преображение: фигура смягчается, а голос приобретает тембр сопрано. Спенсер меняет сексуальную перспективу быстрым, резким скачком, Бальзак делает это долгим, плавным скольжением, напоминающим метаморфозы Овидия, медленные и магические. Бальзак умело привязывает повествование к группе простых, несколько скучных людей. Минна, например, как Шарлотта Гете, обладает, мягко говоря, средним интеллектом. Эти люди слушают риторическими молниеотводами — они поглощают электрический заряд, порожденный харизматической Серафитой. Они придают натурализму текста устойчивость и не позволяют ему превратиться в аллегорию.

Серафитус отвергает предложения Минны: секс «слишком груб» и материален. Как Камиль Латуша, он называет себя чудовищем и парией, романтическим изгнанником. Настолько совершенный гермафродит обречен на одиночество. Как

Бельфеб Спенсера, он (она) избегает оскверняющих его (ее) низших существ. Девятилетняя Серафита может сидеть в церкви только отдельно от других: «Если вокруг нее не оставляли свободное пространство, она заболела». Как Миньона Гете, Серафита пребывает в крайнем нервном напряжении. Она сама себя заточила в магический круг ритуальной чистоты, подвергла себя изоляции шамана. Как Манфред Байрона, Серафитус провозглашает: «Я живу собой и для себя». Позднеромантическое знание давит на него: «Подобно развращенным императорам языческого Рима, я испытываю отвращение ко всем вещам». Он являет собой парадоксальное декадентское соединение предсущности и девственности.

В первой части мы видим Серафитуса глазами влюбленной Минны. Во второй части, «Серафита», мы принимаем точку зрения Уилфрида, считающего ангела женщиной. Серафитус отрицал, что он — мужчина. Теперь Серафита отрицает, что она — женщина. Серафита всегда помещает себя по ту сторону любого приписываемого ей пола. Целомудренные увертки аполлонического андрогина, напоминающие Бельфеб, «уклоняющуюся» от похотливых объятий. Как Розалинда, любимая и мужчиной и женщиной, Серафита находит единственное в своем роде романтическое решение проблемы. Она провозглашает Уилфрида и Минну «одним существом», одновременно ее «братом и сестрой». Так пусть же узы брака соединят брата и сестру! История заканчивается союзом двух людей, настолько мало знакомых друг с другом, что вплоть до этого места они обращались друг к другу формально «*vois*»^{*}. Их брак — романтическое соединение двойников по подобию «Манфреда» и «Сарданапала» Байрона. Серафита играет роль шекспировского Гименея, божественного гения брачных уз. В финале происходит вознесение бога, оставляющего на земле своих учеников, распространяющих его культ. Уилфрид и Минна как «одно существо» — разделенные половинки платоновского андрогина. Как колдунья Шелли, Серафита создает зеркальное изображение, автопортрет в облики гермафродита. Поженить своих обожателей — значит смешать два сексуальных отношения к одной личности. Серафита ставит смелый эксперимент в сфере восприятия и вновь воссоздает себя в человеческом облике. Она заново разыгрывает «Эпипсихидион», создавая собственного кровосмесительного близнеца.

* Вы (фр.). — Ред.

«Кто ты и что ты?» — вопрошает Минна, подобно Шелли, оценивающему онтологический статус Эмили Вивиани. Уилфрид сравнивает Серафиту с эфиром — отчасти материальным, отчасти духовным. Сверхъестественные существа «творят чудеса» с «несчастливыми жертвами», обращая их в «жалкое рабство» при помощи «силы и величественной власти превосходящей природы». «Проникнутый» Серафитой, Уилфрид по-декадентски страдает от рабской зависимости: «Я люблю ее и ненавижу ее!» Сексуальная двойственность ввергает его в эмоциональную амбивалентность, заставляющую вспомнить о Катутле. Его посещают декадентски сияющие наркотические фантазии. Серафита похожа на опиум или на электрического ската, «электризирующего и поражающего рыбака». Харизматическая личность — вампир, не замечающий страдания людей.

Третья часть, «Серафита — Серафитус», обращается к генеалогии ангела. Серафита, по-видимому, «зачата в союзе солнца и льда», похожем на спенсеровский союз «воды и огня», породивший Гермафродита у Шелли. Дитя кузины Сведенборга и «самого усердного ученика», барона Серафица, Серафита — эманация мысли Сведенборга. Связь Сведенборга с «Серафитой» аналогична связи Байрона с «Златоокой девушкой»: эксцентричные законодатели моды и прародители андрогинов. Феликс Лонго сообщает, что в молодости Бальзак «питался» собранием сочинений Сведенборга, находившимся во владении его матери¹⁶. «Серафита» перелагает Сведенборга наполовину серьезно, наполовину комически. Пастор описывает сочинение Сведенборга как «поток небесного света»: «Когда читаешь его, ты должен либо потерять рассудок, либо стать пророком».

Наиболее близкая к современности тема «Серафиты» — относительность восприятия, затронутая также Эмили Бронте в «Грозном перевале». Образуя ритуальный треугольник взглядов, три человека через окна замкового двора пристально смотрят на Серафиту. Вдохновенная, стоит она в чарующей дымке, как культовый объект в хрустальной шкатулке. Каждый посетитель предлагает иное сексуальное истолкование: Минна видит мужчину; Уилфрид и пастор видят женщину. Загадочная Серафита — личность в точке исчезновения. Кажется, никто из говорящих не прислушивается к словам других, как в «Волнах» Вирджинии Вулф. В конце концов начинается ожесточенное обсуждение гендера Серафиты. Строка за строкой рассказ вступает в стадию сюрреалистических колебаний. Единственная

аналогия — литания Катутла кастрированному Аттису. Бальзак производит самые сложные манипуляции с полом в истории литературы. Несмотря на то что в «Орландо» Вирджинии Вулф смена пола — центральное событие повествования, андрогин описывается со схематической простотой, в сравнении с пламенным переплетением объективного и субъективного пола в «Серафите». Многое теряется при переводе, поскольку Бальзак пользуется грамматической двусмысленностью романских языков: английский язык вынужден выбирать местоимение «his» или «her», тогда как французский способен уйти от однозначности. Гендер Серафиты колеблется настолько сильно, что Уилфрид и Минна не понимают друг друга, вслух мечтая о своем воспитательном ангеле.

По смерти и преображении Серафита становится «*Il*», т. е., так или иначе, — «он». Отныне она — серафим мужского пола, ангел («*le Séraphin*», «*[le] ange*»). Историю организуют вертикали, столь же недоступные для Уилфрида и Минны, как озарение — для Шелли. Разговорчивая Серафита впадает в аполлоновское безмолвие за пределами языка. Дематериализуясь, она возносит себя и текст. Я полагаю, что ее хрупкость и заключительное эфирное существование восходят к Миньоне Гете, которая превращается в ангела и умирает. Героиня Бальзака ложится в постель, чтобы родить самое себя. Она клонирует совершенного андрогина, свое художественное *Сверх-Я*, проходя нечто подобное куваде Челлини. «Персей» — триумф агрессивного практицизма Возрождения, материя подчинена воле. Серафита движется романтическим очищением сознания. Сага Челлини заканчивается отделением художника от произведения социальной дистанцией. Но романтическая сага Бальзака заканчивается соединением *Я* и произведения. *Я* и есть произведение искусства, еще одна разновидность романтического соединения двойников.

Возможно, такие социальные теоретики, как Баланш и Сен-Симон, отождествлявший андрогинность с либеральной реформой и всеобщим братством, повлияли на создание образа совершенного человека Серафиты¹⁷. Оптимистический андрогин — единственный на весь XIX век пример общественного (не персоналистского) андрогина ренессансного типа. Отнеся свою историю к 1800 году, Бальзак (родившийся в 1799 году) приходит к выводу о том, что его эпоха порывает с прошлым, благодаря сексуальному откровению Серафиты. Похоже на позднюю датировку Фрейдом первого издания «Толкования

сновидений», торжественно открывающего XX век и придающего ему тем самым революционный фрейдистский характер.

«Златоокая девушка» и «Серафита» отражают друг друга, меняя лишь расположение своих звезд-гермафродитов. В декадентском закрытом пространстве безнравственной «Девушки» два андрогина с убийственными намерениями устремляются к общепризнанному центру. На просторах и высотах нравственной «Серафиты» двух людей традиционного пола любовь влечет к находящемуся в центре гермафродиту. «Златоокая девушка» напоена южным сексуальным сладострастием, воссозданным в пышном будуаре маркизы. «Серафита» охлаждает секс и пол норвежскими льдами. Тело против духа, чувственность против абстрактности: как Д. Г. Лоуренс, Бальзак схематически изображает шизофрению европейской культуры. Природа скована серафимом. Лед раскалывается и природа оживает, лишь когда Серафита слабеет и умирает. Два рассказа Бальзака проверяют и исправляют друг друга в повторяющемся соответствии секса и географии.

Андрогинные личины появляются в «Человеческой комедии» повсюду. Среди трех главных героев Бальзака — девически красивые Эжен де Растиньяк и Люсьен де Рюампре, зависящие от макиавеллиевского главы преступного мира Вотрена. Транссексуальные уподобления, подобно ультрафиолетовому излучению, открывают глазу читателя женственный нарциссизм Эжена. Люсьен подражает манерам денди де Марсе, так же как Дориан Грей Оскара Уайльда подражает лорду Генри Уоттону, а моральное растление Дориана напоминает растление Люсьена Вотреном. Женственные руки, ноги, бедра, греческий профиль Люсьена, щеки, покрытые «шелковистым пушком», «золотистая белизна его висков» дышала «несравненной нежностью»¹⁸. «Дьявольский» Вотрен — мужчина-иерарх, сопровождаемый двумя женоподобными ангелами. Своим гомозротическим магнетизмом он втягивает Эжена и Люсьена в тайное святилище своей развращенной души, а там — обманчивый сатанинский пир богатства и власти.

Один из важнейших женских андрогинов Бальзака — списанная с Жорж Санд писательница Фелисите де Туш, мужской гений которой позволил Бальзаку назвать ее «знаменитой гермафродиткой»¹⁹. Ее псевдоним Камилла Мопен — соединение почтительных ссылок на Латуша и на Готье. Героиня «Кузины Бетты» (1846) — андрогин иного, хтонического рода. «Безгра-

мотная крестьянка» с «мужественной и рассудочной натурой», поддерживаемая своей эмоциональной близостью к природе. Ее любимое настроение — «Ненависть и Мщение, беспощадные, как в Италии, в Испании и на Востоке», в «залитых солнцем» странах²⁰. Таким образом, Бетта — дикая сестра испанской маркизы из «Златоокой девушки». Незамужняя Бетта несколько напоминает маркизу-лесбиянку. «Зачатки властолюбия» пробуждены слабовольным польским художником, графом Венцеславом Стейнбоком, «бледным белокурый молодым человеком». «Природа ошиблась, — говорит Бальзак, — и перепутала их пол». Модель их отношений господства и подчинения — отношения Жорж Санд с нежным Шопеном и с Альфредом де Мюссе.

Под влиянием Бетты, превратившейся в «деспотичную» Музу, мечтатель делается плодовитым художником. Когда он женится и становится активным сексуально, его творческий порыв иссякает и прекращается. Бальзак считал безбрачие важнейшим условием художественных и интеллектуальных достижений, и сам, пока создавал колоссальную «Человеческую комедию», оставался холостяком большую часть времени. Первобытная материальность Бетты встряхнула ее протеже. Она оплодотворяет его и придает ему художественную силу, но лишь ценой запрета на сексуальность. Стоит ему сменить садомазохистскую зависимость на личное счастье, и художественная идентичность утрачивается. Его, как Аполлона у Китса, вывела из меланхолического оцепенения грубая титанида. Умственная и физическая сила Бетты связаны с девственностью, придающей ей «дьявольскую, почти магическую твердость воли». Жесткость ее личности напоминает о сияющих героях Спенсера, обведенных четким аполлоническим контуром. Обычно целомудрие — антихтоническая стратегия, но Бальзак странным образом сочетает ее с хтонической силой. Бетта становится «черным алмазом», «Девой Марией, сошедшей с полотен византийского живописца», «суровой строгостью линий» она напоминает скульптуры египетских богов. «Оживший гранит, базальт, порфир». Превращаясь в аполлонический *objet d'art*, она подражает обществу, чтобы проникнуть в него и внести в него беспорядок. Аполлонические ледяные кристаллы «Серафиты» становятся в «Кухине Бетте» безнравственным «черным алмазом». Первобытная агрессия Бетты ослепляет концептуальный западный глаз. Появляясь в социальном романе, она тем не менее созвучна архетипическому, потому что она — волевой романтический андрогин.

Бальзак стремился приобщиться к аристократии, пытался облагородить себя, прибавив честицу «де» к своей фамилии. Возможно, ему хотелось быть отождествленным с Анри де Марсе, жизнерадостным законодателем парижской моды. Нам следует объединить де Марсе вместе с Эженом и Люсьеном в одну группу сексуальных личин. Значение бальзаковских харизматических полуженственных *эфебов* аналогично значению аполлонических амазонок Бельфев и Бритомарт в поэме Спенсера. Они фантастические идеогаммы аристократии, холодной красоты титула и воспитания. Эти элегантные эктоморфы — проекции грез об иерархии гибридно-мезоморфного Бальзака. Кажется бы, темперамент несчастных Люсьена и Венцеслава должен быть «художественным», чувствительным и впечатлительным. Но на Бальзака они непохожи. По иронии судьбы, грубые женские андрогины Бальзака ближе ему и душой и телом. Кузине Бетте присуща его мускульная сила и его упорство, именно ей он дарит и свою житейскую теорию о сохранении энергии путем отказа от секса. Таким образом, эти многочисленные андрогины, отражающие друг друга, как чувственные половинки Серафитус — Серафита, — автопортреты Бальзака. Мужской андрогин — фантазия, женский андрогин — реальность.

- 1 *Hyacinthe Thabaud* [Latouche H. de]. Fragoletta. P., 1829. Vol. 1. P. 89, 91—92; Vol. 2. P. 328—329.
- 2 *Balzac H. Sarrasine* // Barthes R. S/Z / Trl.: Miller R. N. Y., 1974. P. 237—238. Далее цитируются: P. 252, 246—247, 242, 238, 252. [Пер. В. С. Вальдман цит. по: Бальзак О. де. Сарразин. // Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 254, 266, 261, 259, 255, 266.]
- 3 Ibid. P. 17.
- 4 *Heriot A. The Castrati in Opera*. N. Y., 1974. P. 13, 25.
- 5 *Montagu M. W. Essays and Poems*. Oxford, 1977. P. 119.
- 6 *Heriot A. The Castrati in Opera*. P. 54—55.
- 7 Ibid. P. 119, 122n.
- 8 *Balzac H. Lost Illusions* / Trl.: Hunt H. J. Harmondsworth, Middlesex, 1971. P. 173. [Пер. Н. Г. Яковлевой цит. по: Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. // Бальзак О. де. Собр. соч. М., 1960. Т. 9. С. 26.]
- 9 Corentin Guyho цит. по: *Marceau F. Balzac and His World* / Trl.: Coltman D. N. Y., 1966. P. 44.
- 10 Цит. по: Introduction // *Lady Blessington's Conversations*. P. 13, 38.
- 10 *Moers E. The Dandy: Brummel to Beerbohm*. N. Y., 1960. P. 148n.

- 12 *Balzac H. The Girl with the Golden Eyes* // Balzac H. *History of Thirteen* / Trl.: Hunt H. J. Harmondsworth, Middlesex, 1974. P. 331. Далее цитируются: P. 309—311, 337—338, 346—347, 366, 376, 384, 388—389, 381, 390, 361, 338. [Пер. М. И. Казас цит. по: Бальзак О. де. *История тринадцати. Златоокая девушка* // Бальзак О. де. *Собр. соч. Т. 11. С. 290, 269—271, 296, 304, 322, 325, 331, 341—342, 343, 296, 344.*]
- 13 *Gautier T. Portraits of the Day* // [Gautier T.] *The Works of Theophile Gautier*. L., 1909. Vol. 3. P. 71—74.
- 14 *Ellis H. Affirmations*. Boston, 1915. P. 175.
- 15 [Balzac H.] *The Works of Honore de Balzac* / Trl.: Bell C. Philadelphia, 1898. Vol. 28. P. 15, 9—10. (Местами я изменяю перевод). Далее цитируются: P. 20, 69, 21, 20, 28, 12, 39—40, 66, 54—55. Впервые упоминающая о создании «Серафиты», Бальзак сравнивает ее с «Фраголеттой» (Письмо к мадам Ганской от 20—24 ноября 1833 г.).
- 16 *Longaud F. Dictionnaire de Balzac*. P., 1969. P. 235.
- 17 *Busst A. J. L. The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century* // *Romantic Mythologies* / Ed.: Fletcher I. N. Y., 1967. P. 12—26.
- 18 *Balzac H. Lost Illusions*. P. 26—27. [Бальзак О. де. *Утраченные иллюзии. С. 309.*]; *Balzac H. Old Goriot* / Trl.: Crawford M. A. Harmondsworth, Middlesex, 1951. P. 192. [Пер. Е. Корша см.: Бальзак О. де. *Отец Горюо* // Бальзак О. де. *Собр. соч. Т. 2. С. 459—460.*]
- 19 *Balzac H. Lost Illusions*. P. 459. [Бальзак О. *Утраченные иллюзии. Т. 9. С. 291.*] О Камилле Мопен Бальзак говорит: «Она — мужчина» (Письмо мадам Ганской от 2 марта 1838 года). [Если верить переводчику на русский, в письме Ганской от 2 марта 1838 года Бальзак употребляет эти слова, описывая Жорж Санд. Ср. перевод И. А. Лилеевой: Бальзак О. де. *Собр. соч. Т. 23. С. 298.*]
- 20 *Balzac H. Cousin Bette* / Trl.: Crawford M. A. Harmondsworth, 1965. P. 45, 165, 118—119. Далее цитируются: P. 79, 69, 118, 165. [Пер. Н. Г. Яковлевой цит. по: Бальзак О. де. *Кузина Бетта* // Бальзак О. де. *Собр. соч. Т. 13. С. 36, 165, 117, 76, 66, 117, 165.*]

Культы секса и красоты

■ Готье, Бодлер, Гюисманс

Родоначальник французского и английского декаданса Теофиль Готье начинал как живописец. Он создал эстетизм — неоязыческий культ красоты. Готье освободил и ритуализировал взгляд, обратил романтизм от хтонического к аполлоническому и ввел его в основное русло развития западной иерархии, возникшей в Египте и Греции. Бодлер, Флобер, Малларме и Суинберн признавались, что Готье оказал на них значительное влияние, а уже через них он повлиял на Уолтера Патера и Оскара Уайльда. Либреттист «Жизели» и «Видения розы», он внес вклад и в историю танца. Литературная критика пренебрегает Готье, что, возможно, вызвано ее ханжеским отношением к падению Уайльда, но это пренебрежение отражает также равнодушие критики к чувственности искусства. Стилистический анализ все еще несостоявшаяся наука. Стиль, первоначало Готье, — музыка сексуальных личин.

Шедевр Готье «Мадемуазель де Мопен» (1835) Сент-Бев назвал «библией» романтизма. В течение важного творческого периода в жизни Бальзака этот роман был его любимой книгой. Бодлер назвал книгу «гимном Красоте» и признавался, что он переживал «нервное возбуждение» под воздействием «плавного и блестящего» стиля Готье¹. В «Мопен» царит новая Роза-

линда. Со времен амазонок Возрождения свет не видывал столь дерзкой, сильной или харизматической героини.

Раздосадованный журнальной статьей, Готье создал исторический роман о Мадлен де Мопен д'Обиньи, бисексуальной актрисе и трансвестите XVII столетия. Тем не менее, как отмечает Рене Ясински, глаза, волосы, фигура и «мужественный дух» Мопен принадлежат Жорж Санд². По сексуальной структуре новелла напоминает «Серафиту»: мужчина и женщина влюблены в андрогина, отвергающего обоих поклонников, но призывающего их, перед тем как уйти навеки, соединить свои судьбы ее — его именем. Но и то и другое произведение написаны в одно время (1833—1835), так что их взаимное влияние можно исключить. Бальзак и Готье не встречались до публикации «Мадемуазель де Мопен», впечатлившей Бальзака настолько сильно, что он добился знакомства с ее автором, которое положило начало дружбе, не прерывавшейся до самой смерти Бальзака. Таинственное сходство объясняется влиянием «Фраголетты» Латуша и историческим поворотом от высокого романтизма к романтизму позднему.

Хотя первая часть, эпистолярные размышления меланхолического романтического юноши, возможно, написана ранее, «Мопен» объединена сексуальной проблематикой и новой темой эстетизма. Мужской андрогин, эстет д'Альбер, обречен испытать одержимость великим женским андрогином. Из его вступительного монолога ясен психосексуальный контекст неминуемого появления Мопен, тотчас наполняющей роман творческой энергией, не иссякающей до финала. Подобно «Фаусту», «Мопен» экспериментирует с жанрами. Реагируя на ее двусмысленную множественность, Бодлер говорит о ней как о романе, рассказе, картине, фантазии. Грезящая проза поднимается до уровня поэзии, что становится все более явным в поздних работах Готье. Джон Портер Хьюстон называет «Мопен» предтечей современного лирического романа³. Она включает в себя письма, повествование, драматический диалог, даже эссе — скандальное предисловие, первый манифест эстетизма. Готье обрушивается на буржуазные ценности и утверждает, что искусство не имеет ни общественной пользы, ни морального содержания. Красота — единственная задача искусства. Вопреки тому что часто говорится о предисловии, оно тесно связано с историей. Роман утверждает превосходство красоты, отсутствующей в современной культуре, а затем иллюстрирует ее ослепительным образом мадемуазель де Мопен. Вместе с Латушем

Готье изобретает декадентское смешение сексуальной двусмысленности и эстетизма, повторявшееся прерафаэлитами, модерном и символизмом вплоть до арт деко и Эртэ^{*}.

Унылый д'Альбер — чувствительный страдалец, похожий на Рене Шатобриана, подхватившего свою *mal du siècle* от Вертера Гете. Но д'Альбер впервые проявляет вполне развитое позднеромантическое сознание. Я говорила о том, как гнетет самосознание высокий романтизм: противостояние Шелли своему призраку — маска или аллегория такого взаимоотношения с самосознанием. Поздний романтизм смягчает этот гнет стратегией искушенности. Романтические муки д'Альбера окружены новой атмосферой беспристрастности. Начинается остроумное *комментирование* самого себя, как бы с позиции стороннего наблюдателя. Солипсизм высокого романтизма оборачивается позднеромантической изоляцией, но не объекта (как в творчестве Бальзака), а субъекта. Отделенное от природы позднеромантическое сознание превращает искусство, а потому и зрение в единственный способ познания. Такой тонкий вкус к самосовершенствованию чужд высоким романтикам, за исключением Байрона. Возможно, первым источником французского позднего романтизма следует считать аристократическую иронию Байрона. Его свежий юмор чувствуется повсюду у Готье.

Д'Альбер — руссоистский чувствительный человек, только вот ученики Руссо не стремились снискать расположение публики. Д'Альбер — денди, пресыщенный бездельник. Он носит дорогое платье (подобно Готье) и завивает волосы из неприятия традиционности, называющей его женоподобным. Нечто подобное происходит с эпиценом Парисом в драме Гете — женщинам нравится то, что отталкивает мужчин: самодовольный де Мерсе из повести Бальзака говорит: «Женщины любят фатов»⁴. Мопен жалуется на грубость и неуклюжесть мужчин, на их нечувствительность. С точки зрения Готье и декадентов, мужественность неэстетична. Если мужчина хочет любви, он должен стать гермафродитом. В поэме Спенсера подобное же преобразование грубого Артегалла производится для того, чтобы сделать ренессансное действие нравственным. Но эстет смиряет действие во имя прекрасного.

* Эртэ — псевдоним Романа Тырлова (1892—1990), художника, декоратора, театрального оформителя, одного из важнейших представителей стиля арт деко.

** Болезнь века (*фр.*). — *Ред.*

Д'Альбер, похожий «скорее на комедианта, чем на мужчину», бежит из тюрьмы своего пола, устраивая спектакль личин. Он фантазирует о том, чтобы менять пол свободно, как Тиресий. В конце концов он берется за платонический поиск. Подобно Шелли, д'Альбер мечтает о «воображаемой женщине», а затем оживляет это воплощение «абстрактной красоты». Господствующее начало высокого романтизма — воображение, динамический процесс игры разума с реальностью. В позднем французском романтизме господствует искусство, главным образом станковая живопись и скульптура. Предреволюционное французское аристократическое и религиозное искусство своей страстью к украшению превосходит все направления английского искусства. Французский романтизм возродил суровость готики, но к этому Готье относился враждебно. Д'Альбер возвращается вспять к греческой классике, к аполлоническим предпосылкам искусства итальянского Возрождения и его последователя Жака-Луи Давида. Он склоняется к греческому идеализму: «Превыше всего я ставлю красоту формы; красота для меня — это зримое божество»⁵. Платон считает красивого человека богом. Готье говорит Гонкурам: «Меня отличает то, что я принимаю существование видимого мира».

«Мадемуазель де Мопен» показывает, что одержимость эстетом видимым происходит в ущерб невидимому, т. е. этическому. Эстет — имморалист. Д'Альбер отвергает «умерщвление материи, составляющее самую суть христианства». Он говорит: «Вид уродливых вещей и уродливых лиц для меня сушая пытка». Поскольку внешность имеет такое значение, он избегает стариков, ужасаясь «их морщин и согбленных фигур». Вот истоки самонадеянной исключительности эстетики Уайльда. Старость или безобразие лишены ценности, с точки зрения поэта видимого мира. Д'Альбер произносит суждение, достойное Высокой Греции: «Хорошо все то, что внешне прекрасно, дурно то, что безобразно»⁶. Аполлонизм всегда жесток. Сочувствует один Дионис. Эстетизм отнимает у людей и вкладывает в предметы искусства аффект. Д'Альбер воспринимает женщин, как если бы они были статуями, и любит статуи, как если бы они были женщинами. Эмоция ритуализуется и овеществляется.

Снисходительно относясь к плотским несовершенствам реальных женщин, д'Альбер потрясен нарушающей все правила мадемуазель де Мопен. В платье шевалье она кажется ему такой прекрасной, что он опасается, не стал ли гомосексуалистом.

Впервые он переживает возбуждающее эротическое подчинение живому человеку — исполнено его эстетическое пророчество. То же происходило с Сарразином Бальзака. Мопен — материализация теории идеальной красоты Готье, так же как Серафита Бальзака — эманация мысли Сведенборга.

Готье начинает игры с читателем. Перемена сексуальной перспективы в духе Спенсера предполагает, что настоящий пол Мопен следует открыть сразу, как только мы увидели ее глазами общества. Но, как и Бальзака, Готье интересует романтическая двусмысленность как таковая. Он притворяется, будто пол шевалье ему известен не более, чем нам. Мопен вступает в действие как «он» и остается «им» на протяжении многих глав. Со своим пажом, другой переодетой девушкой, ее связывают физические, чувственные отношения. Готье заманивает читателя в странный, сумеречный приют половой неопределенности. Как в «Королеве фей», полная, гладкая, белая плоть просвечивает сквозь пришедшие в беспорядок одежды. Читателем манипулируют, читателя возбуждают, ее или его обычные сексуальные отклики перепутаны. Сама Мопен постоянно колеблется. Когда Розетта, возлюбленная д'Альбера, признается в своих чувствах, Мопен отвечает: «Мне часто хотелось полюбить вас, хотя бы в той мере, в какой вы того желаете, но между нами стоит непреодолимое препятствие, рассказать о котором я не могу»⁷. Отметим, как Готье переделывает Шекспира: женщина-трансвестит не просто охлаждает пыл своей поклонницы, но впервые позволяет преодолеть в воображении границу между полами. Исходя из опыта Руссо, Готье придает своей героине натуралистическую половую идентичность, непредсказуемо колеблющуюся в соответствии с изменением обстоятельств.

Когда паж падает с лошади без чувств, Розетта распахивает его камзол и сорочку. Подражание сцене разоблачения в «Ларе» Байрона: грудь потерявшей сознание Гюльнarry, переодетой мальчиком, открывается взорам посторонних. Готье подробно останавливается на деталях и фиксирует момент созерцания. Несчастная Розетта обнаруживает «упругую, нежную, цвета слоновой кости... грудь, которую сладко было созерцать и еще слаще было целовать»⁸. Лукавый тон Готье обнаруживает такой тонкий вкус, который я считаю отличительной особенностью позднего романтизма. Чувственная реальность становится объектом скрупулезного обозрения, но не обладания. Между глазом и объектом искусно выдерживается эстетическая дистанция. Эротизм воспламеняет вуайеристская последователь-

ность наблюдателей: изумленная Розетта рассматривает лежащий без чувств полуобнаженный объект, за ее спиной — сладогостник Готье, а за ним — подглядывающий читатель. Готье создает ритуал и теологию новой религии искусства. В пассивного человека, превращенного в произведение искусства, вторгается и овладевает им агрессивный западный взгляд. Взгляд всевластен, а объект лишен всех прав. Как в творчестве де Сада, господствующий утонченный ценитель выступает с чудовищными иерархическими притязаниями. Я согласна с тем, что западное зрение по природе своей фашистское и безнравственное.

Каждый поворот сюжета в «Мопен» увеличивает путаницу чувств. Безнадежно влюбленный в шевалье д'Альбер отстаивает гомосексуальность, ссылаясь на античные примеры. Римская поэзия — отвратительные для христианства «чудовищные серали» красивых мальчиков. Он заявляет: «Для меня Христос еще не приходил в мир; я такой же язычник, как Алкивиад и Фидий». Он видит четко очерченный образ Афин: «Но никакого тумана, никаких испарений, ничего смутного или зыбкого. На моем небосводе нет ни облачка, а если есть, то это весьма твердые облака, вырезанные резцом из осколков мрамора, отпавших от статуи Юпитера». Горы венчают «острые торчащие зубцы», каждый контур совершенен и чист. «Нет места дряблости и грезам христианского искусства... Христос окутал весь мир своим саваном... Осязаемый мир умер»⁹. Ваяющий мир с высокой аполлонической ясностью греческий взгляд противостоит облакам христианской духовности, мрачным туманам Северной Европы. Готье, как Бальзак, принимает наполненный светом средиземноморский взгляд на вещи. Д'Альбер говорит: «Всякое усовершенствование формы есть благо», — и его слова могли бы стать эпиграфом к аполлонической «Королеве фей». Диалектика Готье: языческая визуализация против туманной чувственности христианства — вне всякого сомнения, при посредстве Патера стала отдаленным истоком предложенного Йейтсом описания христианства как «безмерной темноты»^{*} («Две песни из пьесы»). Осуждая враждебное отношение христианства к физической красоте, Готье изобретает радикальное эстетское превознесение внешнего над внутренним, буквализация которого привела Оскара Уайльда к падению.

* Пер. Л. Володарской цит. по: Йейтс У. Б. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. М., 1995. С. 131.

Д'Альбер считает, что Мадонна символизирует христианскую любовь к женщине, вытеснившей греко-римского андрогина. Он приветствует гомосексуальную афинскую идеализацию «отроческой красоты». Предтеча Мопен, гермафродит был «одним из самых сладостных порождений языческого гения:

Для человека, преклоняющегося исключительно перед формой, нет большего наслаждения, чем неуверенность, в которую повергает нас вид этой спины, этих подозрительных бедер и этих ног, таких изящных и таких сильных, что не знаешь, кому они скорее под стать — Меркурию, который вот-вот улетит прочь, или Диане, выходящей из воды после купания... Во всей осанке чувствуется что-то неясное, зыбкое, непередаваемое словами и совершенно по-особому притягательное¹⁰.

Готье нарушил собственные правила. Опрометчиво соединяя две фазы греческого искусства, он опровергает сам себя. Идеализированное отрочество — тема высокой классики; собственно гермафродит процветал в чувственную эру эллинизма. Эта глава «Мопен» утверждает аполлоническое, а затем предает его в пользу гермафродита, вне всякого сомнения заимствованного Готье из эпизода «Фраголетты», происходящего в Неаполитанском музее. Он восхищается классикой, в которой отсутствует все «смутное и зыбкое», и восхищается гермафродитом за все «неясное и зыбкое» в нем. Сам того не ведая, он впадает в противоречие, обнаруживаемое у такого же большого любителя аполлонического контура Спенсера в «Королеве фей», исключившего из нее «строфы о гермафродите». Поддаваясь романтической любви к двусмысленности, Готье отходит от греческих идеалов.

Поэма Готье «Контральто» (1849) открывается описанием «спящего гермафродита». Только десять строф спустя понимаешь, что статуя — видение, захватившее поэта, внимающего чарующим звукам глубокого контральто — голоса среднего между мужским и женским тембром. Поэма вдохновлена Эрнестой Гризи, спутницей Готье и матерью его детей. «Таинственной статуе» присуща «волнующая красота». «То юноша? Иль женщина?» Готье ставит руссоистский вопрос о половой идентичности. Брошенным в чарующей неопределенности зрителям необходим талант пассивности Китса. Гендер — головоломка и публичное зрелище. Мужчинам видится одно, женщинам —

другое; подобное относительное сексуальное восприятие описано в «Серафите».

Гермафродит, «пылкая химера» или «чарующее чудовище» «проклятой красоты», подобно поэту Кольриджа, отчужден от масс. Он и возбуждающий, и прячущийся от света ритуальный объект поклонения и подношения даров. Гермафродит отделен от общества и природы. Он каприз позднего романтизма, символ невозможного. «Мечта поэта и художника», «высшее достижение искусства и наслаждения», искусственный пол. «Множественная красота» объединяет половую двойственность художественного объекта с множественностью отклика, порожденного искусством в его аудитории. Искусство транспонентно: скульптура сменяется музыкой; мечта претворяет материю в звук. Готье называет обладательницу контральто Ромео и Джульеттой и сравнивает его с трансвеститом Гюльнаррой Байрона и с мужественными героями эпоса. Она аутоэротична, со своей способностью к самооплодотворению. Пронзенный поющим андрогином, поэт подобен Сарразину перед Замбинеллой. Кажется, что в Эрнесте Гризи Готье обретает своего собственного прислужника-кастрата. Такие звезды, как Марлен Дитрих, Барбара Стэнвик* и Лорен Бэколл, проявляют сверхъестественную красоту женского контральто, харизматически привлекающего и для мужского и для женского пола.

Ода д'Альбера гермафродиту устанавливает статус Мопен как живого произведения искусства, открытого поздним романтиком-ценителем. Теперь мы проникнем в ее сознание и услышим ее голос. Из отдаленного архетипа она превращается в современную женщину, уставшую от «условных масок, условных чувств и условных разговоров», противопоставляющих один пол другому¹¹. Реальная Мопен была опытной фехтовальщицей, в поединке убившей множество мужчин¹². Мужественная героиня Готье выбирает мужской костюм, чтобы изучить социальную реальность вблизи. Этот образ странствующей женщины-трансвестита испытал влияние и Розалинды и Миньоны. Герои Гете играют «Гамлета» в кульминационный момент романа; герои Готье исполняют «Как вам это понравится», возвращаясь к своему ренессансному первоистoku. На репетиции, где исполняющая роль Розалинды Мопен появляется

* Барбара Стэнвик (настоящее имя Руби Кэтрин Стивенс, 1907—1990) — американская кинозвезда, создавшая ряд запоминающихся образов роковых женщин.

в женской одежде, роман впервые перестает называть героиню «он». Освященная таинственным сиянием, она появляется в дверном проеме и останавливается там, напоминая картину в раме. Зрители кричат и аплодируют. Как гермафродит из «Контральто», она — выставленное на всеобщее обозрение произведение искусства, смесь жанров. Платонический поиск д'Альбером идеальной красоты церемониально завершается. Преображающие «потoki яркого света» вокруг Мопен — производное от изменения гендерных структур. Аполлоническое сияние Мопен — предложенная Готье версия призрачного Гименя из пьесы Шекспира. Ее выход — явление гермафродита во всей его власти. Она потрясает других героев неожиданностью иерархического самоутверждения, господствуя над плоскостью зрительного контакта и подчиняя публику своей воле.

Мопен публично признает свой настоящий пол, но путаница полов на этом не заканчивается. Вместо этого мы возвращаемся вспять, чтобы выслушать ее увековеченную в письмах духовную автобиографию. Она пускается во много более откровенный лесбийский флирт, чем флирт Розалинды. Готье ставит возбуждающие будуарные сцены: Розетта набрасывается на переодетую Мопен, их тела сладострастно переплетаются, как тела Салмакиды и Гермафродита. В отличие от Розалинды, Мопен на самом деле сомневается в том, какой у нее пол. Она считает, что принадлежит к «иному, третьему полу, у которого пока нет названия»¹³, и эта идея вновь повторится в трудах защитников гомосексуализма Джона Эддингтона Саймондса и Рэдклиффа Холла*. У третьего пола «душа нередко бывает другого пола, чем тело»¹⁴. Итак, природа совершила ошибку. Ненормальность Мопен абсолютна, а не относительна. Никакое общество ей бы не подошло. Вслед за Руссо она озадачена своей сексуальной идентичностью. Как гермафродит из «Контральто», она отличается проклятой красотой, отчуждающей ее и от мужского пола, и от женского. Ей суждено одиночество, романтическая независимость.

* Джон Эддингтон Саймондс (1840—1893) — «буржуазный радикал», соединявший в духе конца XIX века интерес к искусству с интересом к политике, один из первых защитников прав гомосексуалистов, под влиянием Платона и Уитмена пришедший к выводу о блестящем прошлом и будущем чисто мужских отношений, написавший первую историю педерастии в Древней Греции, переводивший сонеты Микеланджело и исследовавший его гомосексуализм. Рэдклифф Холл (1880—1943) — писатель, с симпатией изображавший в своих произведениях гомосексуалистов, за что подвергался преследованиям и запрету на публикацию, отмененному лишь после его смерти.

Подобно маркизе Бальзака, Мопен — женщина-эстет, считающая, что только женщины «обладают красотой». Готье злобно поносит свой собственный пол. Мужчины, по словам Мопен, дурно пахнущие, уродливые животные. Маскулинность грубо материальна. Следовательно, поиски красоты всегда становятся бегством от мужского начала. Вынужденная во время одной из атак Розетты созерцать вблизи женскую грудь, Мопен про себя образует эстетические суждения, совпадающие с игривым мнением Готье. Цвет округлой «атласной плоти» Розетты «восхитительно нежен и прозрачен» и т. д.¹⁵ Вновь перед нами ритуальный вуайеризм Готье, те ряды внимательных наблюдателей, которые замыкаем мы сами. Он порождает взгляд позднего романтизма, эротический, агрессивный и познающий, но всегда — отстраненный.

Мопен хранит бесстрастное отношение художника к первичному опыту. Она пробует, но не связывает себя обязательствами. В этой современной комедии о трансвеститах откровенный секс занимает место ренессансной брачной сцены. Роман завершается тем, что воинственная дева Мопен в течение одной ночи пробует себя в гетеросексуальных и гомосексуальных отношениях, перемещаясь из постели д'Альбера в постель Розалинды, а затем исчезая с первыми лучами солнца. Как Серафита, она оставляет указания своим поклонникам — мужчине и женщине — обручиться друг с другом, совершив тем самым ритуал в ее память. Сексуальная инициация раскрывает ей банальность превращения идеального в реальное. Она охвачена разочарованием — ведущей темой романа XIX века. Отвращение Мопен перед сексом — декадентское, хотя роман выдержан в тоне высокого романтизма. В нем, к примеру, отсутствует декадентская закрытость. Героиня может все же умчаться в лес в конце всей истории. Хотя искусство предпочтено природе, природа остается свежей и лиричной. В отличие от Розалинды, Мопен выбирает Я, а не сообщество и сохраняет андрогинность и за рамками повествования. Она сочетается браком с самой собой, забирая энергию у общества и затем вкладывая ее в свое воображение. Внезапный финал уникален: аутоэротическое бегство.

«Мадемуазель де Мопен» — один из последних литературных образов женщины, переодетой мужчиной; этот ренессансный мотив исчезает в XIX веке, по мере того как женщина покидает дом ради работы на фабрике и в офисе. Когда к этой теме обращается кино, трансвестизм становится просто щекотанием

нервов. Жизненная необходимость переодевания Розалинды и мужского костюма Мопен ушла в прошлое. Опасный мир приключения опустился до уровня берлинского кабаре. Трансвестизм Дитрих в фильмах Джозефа фон Штернберга тридцатых — попытка пересадить на почву Голливуда извращенность Веймарской республики, пережитка декаданса *fin-de-siècle*. Многие фильмы с переодеваниями обращаются к серьезным психологическим и художественным вопросам. В «Легенде о Лайле Клэр» (1968) Роберта Олдрича актриса (Ким Новак) одержима мертвой, похожей на Дитрих королевой кино. Как в «Мопен», трансвестизм приводит к сексуальной ошибке. Рокковой случай показан с трех точек зрения, и в конце концов мы обнаруживаем, что мелкий хулиган, избивающий Лайлу Клэр (сюрреалистически разговаривающую и смеющуюся мужским смехом), — переодетая лесбиянка. Фильм показывает, насколько сузилась тема трансвеститов со времен Возрождения. Теперь переодевание стало всего лишь возбуждающим средством и игрой на фоне пресной городской среды. В Голливуде хищников не меньше, чем в Арденнском лесу (фильм заканчивается аллегорически: реклама корма для собак перерастает в свирепый хаос), но никто не воображает, будто трансвестизм может защитить от них.

Чем красочнее жанр, тем утилитарнее женский трансвестизм. Такова переодетая мальчиком Кэтрин Хепберн в дерзкой «Сильвии Скарлетт»^{*} (1936). Женщина, одетая в мужское платье, всегда эротична. Мужчину в женской одежде обычно показывают как комика или как невротика, страдающего отклонением от мужского начала. Это переворачивает вверх дном фактическое положение трансвеститов в реальности. Женский трансвестизм в строгом смысле слова, как говорит Роберт Дж. Столлер, есть «условие, которое может и не существовать». Что же касается мужеподобных лесбиянок в мужском платье, «ни они, ни другие женщины не относятся фетишистски к мужской одежде: такие предметы не возбуждают их сексуально»¹⁶. Женская одежда не просто возбуждает мужчин-трансвеститов сексуально, но может превращаться в необходимое условие достижения оргазма, не говоря уже о том, как поразительно часто гетеросексуальные мужчины тайно надевают белье своих жен. Женщины не концептуализируют секс, так же как не убивают из вожделиния. Женщины связывают мужскую одежду с общественной

* «Сильвия Скарлетт» — фильм Джорджа Кьюкора с участием Кэри Гранта.

свободой и властью. Мужчины считают женскую одежду предметом поклонения и культа. Это одевание матери, облачившись в которое сын, как жрец Кибелы, воссоединяется с ней в ритуальном олицетворении. Женщина-трансвестит стремится к изменению. Не смотрите на нее так пристально, ее переодевание недолговечно. Но трансвестит-мужчина подглядывает за самим собой, используя свой интериоризованный взгляд для максимального возбуждения. Трансвестит-женщина возбуждает других, а не себя. Полутрансвестизм — неперемное условие музыкальной комедии: Дитрих, Джуди Гарланд и Ширли Маклейн соединяют высокие каблуки и кружевные чулки с цилиндром и фракком. Стиль XIX столетия, вероятно восходящий к театральным личинам садомазохистской проституции, — отличительная черта английского вкуса, удовлетворенного в Париже. Решающее значение имеет присущий этому стилю элемент иерархической атрибутики.

Фильм «Мадемуазель де Мопен» следовало бы снять в тридцатые годы, в то единственное десятилетие, которое способно было воспроизвести его сексуальную тайну и очарование. Паркер Тайлер имел «невыразимое наваждение»: Гарбо играет Мопен¹⁷. В «Королеве Кристине» Гарбо сыграла роль трансвестита, показав, что ей доступны и высокая поза госпожи, и холодная сдержанность, необходимые для роли Мопен. Диана Ригг периода «Мстителей» была бы идеальной Мопен. Ригг свойственна сила слова Мопен, неизвестная замкнутой, лаконичной Гарбо. Роман Готье — первый детальный анализ неопределенности гендера. Гермафродит появлялся в литературе и искусстве со времен Античности, но впервые ему приписана бурная внутренняя жизнь. При всей силе и жизненности Мопен можно ли считать ее идеальной женской личиной? Перед нами — переход от андрогина высокого романтизма к декадентскому андрогину, нарочито отсутствующему в феминистских апологиях андрогинности. Смог бы универсальный андрогин в действительности улучшить отношения между полами? «Мадемуазель де Мопен» показывает, насколько поверхностен оптимизм такого взгляда. Готье верно показывает асоциальность самовластного гермафродитизма. Телесно и духовно совершенная героиня отвергает человеческие отношения и коллективные ценности. Секс как таковой освобождает от них. Исчезая, Мопен с вызовом возвращается к целомудрию, символизирующему бескомпромиссную определенность личности.

Художественное развитие Готье включает в себе поворот от высокого романтизма к позднему. Рассказ «Ночь, дарованная Клеопатрой», написанный всего лишь три года спустя после «Мадемуазель де Мопен», поражает преобразованием стиля и сексуальных личин. Эстет Готье стал декадентом. К этому времени он уже, должно быть, прочитал «Златооую девушку» Бальзака. А не прочитал ли он и де Сада? В мире Готье отныне правит не андрогинная девственница Розалинда из зеленого леса, но андрогинный восточный деспот, жестокий и чувственный. Пламенная и опасная Клеопатра, первая экзотическая гетеросексуальная роковая женщина декаданса. Андрогин изменился, потому что изменилась природа.

В воздухе — ни малейшего дуновения. Полуденное солнце мечет «свинцовые стрелы». Резкий «яркий свет» льется «ливнями огня», порождая «багровое марево» на пылающем горизонте. Клеопатра жалуется:

Египет гнетет и убивает меня... Никогда ни облачка! Никогда не видишь ни малейшей тени, а все только навсегда это красное кровавое солнце, которое взирает на тебя, как глаз циклопа!.. Из огненного глаза этого бронзового неба на страждущую землю не упало еще ни единой слезинки; оно словно огромная крышка склепа, словно купол некрополя, оно мертвое и иссохшее, как мумии, которые оно охраняет; оно давит мне на плечи, как непомерно тяжелая мантия; оно докучает мне и тревожит; мне кажется, что если я встану во весь рост, так ударюсь об него головой... Воображение создает тут лишь жуткие химеры и чудовищно огромные сооружения; здешнее искусство и архитектура пугают меня; здесь колоссы с ногами, заключенными в камень, осуждены вечно сидеть на одном месте, положив руки на колени; они утомляют меня своей бессмысленной неподвижностью; они неотступно приковывают к себе мой взор и заслоняют собою горизонт¹⁸.

Это один из ярчайших примеров декадентской закрытости. Небо уже не врата романтической бесконечности, но бронзовый купол, запечатывающий пространство. Мир — пустыня, опаленная слепящими лучами враждебного солнца. Угрожающая и сюрреалистическая архитектура предвещает картины ночного Парижа Бодлера. Движение невозможно, и все же все истощены, поскольку мир объектов слишком тяжело давит на плечи. Совершая «невероятное усилие», чудовищно «утомлен-

ная» Клеопатра проходит тридцать шагов по направлению к своим купальням. Восток Байрона и Делакруа потерял всю энергию, поскольку человек уже не связан с природой, слишком многое обещавшей Руссо и Водсворту. Плодотворный шекспировский Египет стал гробницей, загроможденной застывшими произведениями искусства. Египет — тюремщик, а не освободитель европейского воображения.

Итак, свежая природа высокого романтизма «Мопен» превратилась в грозную природу позднего романтизма. Андрогин меняет модусы: поработенная природой Клеопатра становится сексуальным поработителем в духе де Сада. И новый стиль Готье тоже поработитель, насильно подчиняющий литературу визуальным искусствам. Длинные, бесконечные предложения описывают человека или пейзаж в живых и живописных деталях, и лавина чувственных образов изумляет, но, как египетская природа, в конце концов подавляет. Описания Готье объявили банальными или безжизненными, и возможно, главным образом из-за них он утратил свою репутацию писателя. Но именно с их помощью он создает декадентскую природу — скорее неорганическое царство художественных произведений, чем растительный мир.

В «Ночи, дарованной Клеопатрой» живописец Готье стремится передать цвет средствами литературного языка. Нильские берега «розовато-желтые и красные» с «зеленоватым мергелем, рыжей охрой, белым, как мука, туфом». Склоны из «мрамора цвета увядшей розы», испещренные «черными отверстиями» карьеров. Египетский закат бордовый, лазоревый, сиреневый, голубой, розовый, красный, бледно-лимонный, бирюзовый. Готье постоянно прерывает повествование, чтобы рассмотреть форму, поверхность, украшение. Нестройный сюжет — развитие романтического отказа от мужского действия. Он предвещает современное авангардное повествование, легко допускающее и даже настойчиво требующее отсутствия действия. Но в творчестве Готье мы чувствуем холодную неподвижность объекта, рассеченного с тщательностью патологоанатома. В силу исключительной сосредоточенности автора на внешних подробностях, в повествовании нет никого, с кем можно было бы отождествиться. В «Мопен» присутствует лишь заявка на рассмотрение людей как произведений искусства, но технически эта заявка впервые реализуется в «Ночи, дарованной Клеопатрой». Дегуманизация не отталкивает от Готье его поклонников, но поэтическая виртуозность ритуализированного

описания повергает в транс. Изысканные модуляции цвета — идеи позднего романтизма, замещающие собой эмоции высокого романтизма.

Описание Готье расчленяет Клеопатру. Вот ноздря, вот губа, вот бровь, а вот — нос! Мы подошли слишком близко, как Гулливер, оседлавший сосок великанши. Глаз Готье — точка зрения захватчика и разрушителя. Прославляя любимую, Петрарка расчленял ее подобным же образом. Готье изобретает декадентское прославление, анатомию, каталог изысканно документированных частей, разрушающий целое. Литературная энергия поглощена существительными и прилагательными, умножающимися со скоростью церемониальных эпитетов. В творчестве Готье мало глаголов. Придаточные предложения поглощают все. Таков источник стиля Патера, радикально отменяющего глагольное действие. Готье формализует романтическую пассивность, накладывая ландшафт мира на плоскость живописи. В «Ночи, дарованной Клеопатрой» глаз видит *все*. Глаз становится собственной тюрьмой. Тяжелый купол неба и *есть* глаз, засоренный своим избыточным восприятием.

Декаданс — болезнь западного зрения. Скрытый повсюду в искусстве вуайеризм интенсифицируется. Живописные детализации «Ночи, дарованной Клеопатрой» приковывают взгляд и превращают читателя в знатока, вынужденного ассистировать при избавлении реальности от духа. Готье — прародитель художественной теории «значащей формы» Роджера Фрая*. Декадентский восторг по поводу части закономерно следует из отрицания нравственного содержания, ведь что такое этика, если не подчинение эгоистической части социальному целому? Вспомним декадентскую кульминацию «Златоокой девушки», когда маркиза-убийца сначала появляется как нога, как часть, и даже как часть ноги, как щиколотка. Полагаю, Готье воспринял эту деталь и развил ее в целую историю — «Ножка мумии» (1840).

Перебирая товары в антикварном магазине, эстет приобретает ножку мумии, чтобы использовать ее как пресс-папье. Детально описанная нога столь совершенна художественно, что сначала он принимает ее за фрагмент статуи. В ту же ночь внезапно дочь фараона возвращается за своей ногой, но это оказывается неожиданно трудным делом. Нога прыгает, пытаясь

* Роджер Фрай (1866—1934) — художник и художественный критик, близкий «кругу Блумсбери», исследователь и пропагандист Сезанна.

убежать от нее, и ведет оживленный диалог на древнекоптском, настаивая на том, что перестала быть ее собственностью. После того как эстет примиряет спорящих, нога соглашается соединиться с принцессой, и они вместе сквозь время улетают на свою родину. Я опускаю хор, где мяукают мумифицированные кошки, ибисы взмахивают крылами, а африканские народы хором распевают: «Принцесса Гермонтис нашла свою ногу»¹⁹.

В чем подлинное значение этой истории? Тело считается предметом искусства, лишенной человеческого значения формой. Лежащая на прилавке нога — просто артефакт, деталь украшения. «Ножка мумии» — притча декадентского эстетизма о части, провозгласившей свою независимость от целого. В «Носе» (1835) Гоголя герой страдает от унижительного сведения к приложению, а в рассказе Готье страдает предмет искусства, эротически спроецированный образ. Повесть Гоголя предвещает «Преображение» Кафки — кошмар лишившейся сил мужской воли. Но Готье интересует новая независимость искусства. Расстояние между глазом и объектом столь огромно, что художник отделен от собственного произведения, форма — от содержания, а часть — от целого. В эпоху Возрождения «Моисей» не сдвинется с места даже по приказу Микеланджело. Но в эпоху позднего романтизма произведение искусства так разорвано на хорошо видные части, что нога, переполненная чувством собственной воображаемой власти, может резво убежать от своего владельца и наотрез отказаться возвращаться к нему.

Позднеромантический глаз — тиран, а видеть — значит эротически возбудиться. Конечным итогом такого восприятия может стать паранойя: солнце неотступно взирает на Клеопатру. Сексуальный вуайеризм, время от времени упоминавшийся в «Мопен», становится центральным мотивом «Царя Кандавла» (1844) Готье, длинной, заимствованной из Геродота истории. По слухам, у лидийской царицы Ниссии был двойной зрачок, позволяющий ей видеть сквозь стены. Но как ни странно, за ней, видящей, подсматривают. Хвастливый царь соглашается, чтобы его жену увидел другой мужчина — Гигес. Оскорбленная женщина замышляет убийство Кандавла. Царица чувствует взгляд Гигеса благодаря «живой магнетической чувствительности» своей кожи. Чувствуя, что ее осквернили, она льет на себя кувшины воды, стремясь этим «очищающим омовением» «стереть пятно от взглядов Гигеса». Она неистово растирает себя: «Она желала бы содрать с себя кожу, запятнанную

следами его горящих глаз, смотрящих на нее... „О, этот взгляд! этот взгляд! Он липнет ко мне, охватывает, окутывает, жжет меня, как отравленная одежда Несса; я чувствую его под своей одеждой, как горящую ткань, и ничто не может оторвать ее от моего тела“»²⁰.

До и после этого навязчивого, заставляющего вспомнить о леди Макбет ритуала Ниссия зовется «статуйей» совершенной красоты. Кандавл ошибочно считает роковую женщину, обладающую жуткой и тайной властью, предметом искусства. Архаический демонический глаз Ниссии пронзает и парализует. Сила взгляда сексуальна и агрессивна. Смотреть — значит обладать; стать объектом рассмотрения — подвергнуться изнасилованию. Против воли оказавшись пассивной жертвой чужого взгляда, Ниссия вынуждена кроваво отомстить. В отличие от Златоокой девушки Бальзака, она может и должна выйти из состояния эротической опредмеченности. В этой истории видение даже изменяет все, к чему прикасается, зависая, как видение. Готье знает, что именно таков западный обмен взглядами — чувственная атака ищущего империалистического сознания.

Откуда взялась эта одержимость зрительными отношениями в творчестве Готье? Высокий романтизм, полагая, что одно лишь воображение способно сохранить вселенную, терзается страхами. Избыток уже не управляемых обществом или религией явлений затопляет сознание. Скованное усталостью позднеромантическое воображение спасается введением мотивов закрытости. Мир рушится, оставляя по себе лишь нагромождение объектов, восхваляемых декадансом за болезненное разложение. Готье изобретает эстетизм, способ контроля над восприятием. Щедрые, останавливающие движение сюжета абзацы «Ночи, дарованной Клеопатрой» ритуализируют отношение глаза и объекта. Постоянная эстетская отстраненность сдерживает разрушительный наплыв явлений. В творчестве Готье видеть — это *сохранять дистанцию*. И сексуально, и метафизически искусство задает структуру всего творчества Готье. Чтобы умиротворить языческий глаз, Готье создает сковывающий слово образом декадентский стиль.

«Цветы зла» (1857) Бодлер посвящает своему «учителю» Готье. Бодлер переводил Э. По и прославлял его как свое второе Я. Духовным отцом Э. По был Кольридж — автор поэм-мистерий. И именно Кольридж, после Э. По доставшийся Бодлеру, демонизирует байроническую свежесть Готье. Бодлер усваива-

ет новый декадентский тон — высокомерный и иератический. Стихотворения Бодлера — ритуальные противостояния ужасу секса и природы, проанализированному язвительной риторикой де Сада. Хтоническое — его эпическая тема.

Бодлер не придает матери-природе ни благожелательности Руссо, ни жизненности де Сада. Природа Кольриджа и Э. По враждебна, но все еще возвышенна, как бескрайнее бурное море. Но Бодлер — поэт города, и в его мире нет места приключениям. Он перенимает позднеромантическую усталость Клеопатры. Бодлер превращает *епнии*^{*} в свой конек, в авангардную позу. Скука свидетельствует об избыточной опытности сноба: он видел и делал все возможное. В отличие от Э. По, Бодлер не изобретает для себя вторую мужскую личину. Его предмет — похожее на цитадель из «Маски красной смерти» Э. По замкнутое пространство «я», подвергшееся тайному проникновению природы-разрушительницы. Бодлер — первый поэт духовной и физической болезни.

Бодлер считает секс ограничением, а не освобождением. Желание, обычный стимул мужского действия, подчиняет мужчине его телу, рожденному матерью. Отдавшемуся в женские руки по своей сексуальной слабости тело изменило ему. Сила природы оказалась в руках безжалостных вампиров — самых многочисленных персонажей поэзии Бодлера. Как в творчестве Э. По, женщина всегда господствует. Э. По любит мечтать о блаженной жизни с матерью-невестой. Но женщины Бодлера суровы и недружелюбны. В одной из своих материнских сцен, «Великанше», он живет с первобытной исполинкой, забавляясь ее «ужасной игрой». Он карабкается на ее «согнутые колени» и, «как мирный городок», спит «на ее груди, меж двух живых холмов»^{**}. Женское тело — выпукло-вогнутый ландшафт, Венера из Виллендорфа. Сексуальная связь, вне всякого сомнения, невозможна, поскольку мужчина ростом не больше дрессированной блохи. Возможность игривого, веселого тона, необычного для эротики Бодлера, создается архаичностью, несовременностью сцены — так равнина Солсбери заставила Вордсворта сделать для доисторического воина столь же необычное сексуальное исключение.

Женщины Бодлера устрашают. «Тварь похотливая» — «хищный автомат, сосущий кровь из мира». Красота — «сфинксова

* Скуку (фр.). — Ред.

** Пер. П. Антокольского цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. Харьков, 2001. С. 305.

загадка», о ее мраморную грудь разбиваются все мужчины; она «холодна, как снег» и никогда не плачет и не смеется. Она — «немой, невинный, жуткий зверь». Сфинкс Жанна Дюваль, наваждение Бодлера, сродни «бесстрастию песков и бирюзы пустынь»: «Что им и люди, и страданья?» В ней — только свет, который излучают «сталь, золото, алмаз». «Бесплодной женщины величье ледяное» горит «ненужною звездой». У Дюваль «литая плоть; она не хуже меди». Глаза этой блестящей змеи похожи на два зеркала, и в них слиты «золото и медь». Взгляд этой «твари, неумолимо-злой» — «холодный, пристальный, пронзающий, как дротик». «Бесчеловечный враг», «улыбкой бронзовой грозящий серафим», «прелестный кинжал», вырванный из ножен. Другая возлюбленная поэта Мари Добрен — корабль с выступающим носом. Ее груди — щиты, «дразнящие, где бьют в нас желанья / Две точки розовых». Ее мускулистые руки младенца Геракла «тянутся, как страшные удавы» к любовнику, стремясь выжать его и впечатать в ее сердце²¹. Апокалиптическая блудница из «Превращения вампира» бесстыдно хвастает: «Заменяю тем, кому явлюсь нагой, / И солнце, и луну, и весь созвездий рой!»^{*} Высасывая мозг из костей своих жертв, она превращается в сосуд липучего гноя и пронзительно визжащий в его постели скелет. Вампир — вечно изменяющаяся мать-природа, чье объятие — радость насилия и гниение смерти.

Демонические женщины Бодлера отвергают руссоистскую нежность. Десадовское бесплодие очищает хтоническое от плодородия. Они неорганические монолиты стали и камня, из всех животных сравнимые разве что с кошками и рептилиями. Минеральная жесткость унаследована ими от бесплодного места рождения — от пустыни города, «воды, мрамора и металла»^{**}, превращающей плоть в камень («Парижский бред»). Как шлюха Блейка, они — городские богини загаженной земли. Готье говорит о мифических женщинах Бодлера: «Им нельзя придать никакого имени. Это скорее типы, чем личности»²². Обезличенность всегда маскулинизирует женщину. Женские личины Бодлера — гермафродиты, безразличные ко всему человеческому. Бесплодие и эмоциональная вялость женщины с пышной грудью соответствуют выделенной мною категории андрогинов-мегер. Мегеры Бодлера похожи на мегер маньеристской капеллы Медичи работы Микеланджело, и эту параллель отмечает

* Пер. С. Петрова цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. С. 425.

** Пер. П. Антокольского цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. С. 117.

сам поэт («Идеал»)*. Бодлера не интересуют ни мальчишки-девушки, ни трансвеститы. Ему нужны андрогины с пышным женственным контуром тел. В женщинах его привлекает только утверждение иерархии. Ему не нужно в них ничто иное, поскольку сексуальные и производительные функции с них сняты.

Как выглядят мужские обитатели этой опустошенной женщинами вселенной? Одного из них мы встречаем в «Поездке на Киферу»; по-моему, это одно из величайших стихотворений своего века. Корабль с полной оснасткой. Сердце поэта радостно кружит вокруг снастей, как птица в синеве безоблачного неба. Внезапно появляется мрачный каменистый остров — Кифера, некогда счастливое место рождения Венеры. Взору поэта открывается повешенный на виселице с тремя перекладами труп; птицы разрывают его, выклеывают глаза и поедают гениталии. Кружащаяся стая волков ждет своей очереди полакомиться остатками. Кифера — мир сексуального опыта, подсказывающий поэту ужасную догадку. Структура стихотворения напоминает структуру «Маски красной смерти» Э. По, в которой кульминация связана с призраком в кровавом саване. Бодлер представляет декадентскую закрытость в одних лишь терминах восприятия. Стихотворение начинается открытым пространством и освежающим, свободным движением, а затем сводится к одинокому образу, двойнику поэта, и взгляд, как одержимый, приковывается к нему. Природа вырождается до ограниченного «я».

«Поездка на Киферу» переходит от неведения к познанию и от высокого романтизма к позднему. Первая иллюзия — природа кажется милосердной. Поэта ввел в заблуждение Руссо, и ему пригрезились зеленый мирт и пестрые цветы. Но действительность природы, ее окровавленных клыков и когтей, описана в духе де Сада. Привязанный к мачте Одиссей видит груды обглоданных скелетов, валяющихся на острове сирен. Похотливая жрица Бодлера, бродящая в священном лесу, возвращает к эре язычества, соединявшей секс с религией. С другой стороны, христианство омрачает жизнь человечества неисправимой виной. Виселица — распятие, отвергающее сексуальный мир. Но также и обыкновенное природное дерево, черный кипарис на фоне неба. Человек распят на своем собственном теле. Природа — декадентское древо, сгибающееся под тяжестью гнилого

* Ср.: «Да ты, о Ночь, пленить еще способна взор мой, / Дочь Микеланджело...» (Пер. Б. Лившица цит. по: Бодлер III. Стихотворения. С. 45).

плода, «созревшего» труп, сбрасывающего кожу и источающего отвратительное вещество.

Двойник Бодлера — андрогин, мужская героиня, романтический мученик. Пассивного мужчину атакуют клювы птиц, терзающие его тело, сексуальные желания, терзающие его сердце. Голубки Венеры обернулись гарпиями. Жертва кастрирована, а телу придана новая форма пародийной женственности: глаза — опустошены, а живот выкидывает наружу свои внутренности. Как Морелла Э. По, в миг смерти он создает уменьшенную копию себя самого. Гниющие колбаски вывалившихся внутренностей пародируют его исчезнувшие гениталии. Жизненно важные органы разорваны, поскольку тело человеческое — разделившийся в себе дом — истерзано физическими нуждами. Природа побуждает мужчину к сексуальной активности, а потом наказывает его сифилисом, венерической болезнью, даром Венеры. «Посетить Киферу» — это французское сленговое выражение обозначало совокупление²³. Вдохновясь Нервалем, Бодлер, возможно, саркастически переписывает избыточную картину Ватто «Высадка на Кифере» (1717). В другом стихотворении он говорит: «Я — рана красная и нож»^{*}. Мазохистка и садист, соединившиеся в мучительном психическом соитии, декадентское самоистязание. В «Поездке на Киферу» чрезмерно расширившееся Я высокого романтизма накрепко связано с публичным ритуалом порабощения позднего романтизма.

Пассивность всего человечества по отношению к прожорливой природе превосходно представлена в «Падали». Однажды летним утром на прогулке поэт и его возлюбленная натываются на тело павшего животного: «Здравши ноги вверх, как девка-потаскуха, / Вспотев от похоти»^{**}, она выставяла зловонное гниущее брюхо навстречу небесам. «На солнечном свету дохлятина варилась, / Как будто только для того, / Чтобы сторицею Природе возвратилось / Расторгнутое естество». Остов «раскрылся пышно, как цветок», источающий невыносимую вонь. Мухи жужжат, а черви, копошась, вздымаются и опадают, как искрящаяся волна. Мир гниения полон «созвучий странных», похожих на журчание ветра и ручья или на шуршание зерна, текущего из веялки. Формы падали зыбятся и колышутся, как

* Стихотворение «Самоистязатель» (перевод А. Ламбле цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения).

** Пер. С. Петрова цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. С. 53—55.

во сне. Голодная сука ждет, обозленная внезапным препятствием, своей очереди отодрать кусок. Поэт нежно обращается к своей возлюбленной: «Нет, все-таки и вам не избежать распада, / Разразы, гноя и гнилья, / Звезда моих очей!» Когда она станет гнить среди костей черви, «как буравы» будут покрывать ее поцелуями. Слащавый декадентский романс.

«Поездка на Киферу» — портрет художника как ритуальной жертвы, и поэт здесь противостоит своему физически разлагающемуся двойнику, как Дориан Грей — своему разрушающемуся портрету. В «Падали» Бодлер заставляет свою любимую посмотреть на ее двойника, на гниющий остов животного, используемый всемогущей природой для питания микробов, паразитов и зверей. Стихотворение — своего рода *déjeuner sur l'herbe*: природа обедает у себя дома! Пол животного, идентичность и даже его целостность как объекта исчезают. Оно так же редуцировано до первичной материи, как жертвы де Сада, разорванные и измельченные вплоть до частиц, лишенных даже сходства с человеком. Кишащие личинки — пророческое видение бездушного природного процесса, материи в волновом движении молекул. «Созвучия странные» Бодлера слышатся в «Моби Дике» Мелвилла, когда тропическая роща гудит, как ткацкий станок растительной природы.

Природная дихотомия солнечного света и каннибализма отражена отшлифованной классической формой и грубым содержанием стихотворения: красота и безобразие соединены. Бодлер иронично направляет восторженную нежность любовной поэзии к грубой вещественности природы, которой та безнадежно не соответствует. «Падаль» написана в традиции *carpe diem*: ренессансные стихотворения тоже обыгрывали будущую смерть и разложение едва лишившейся девственности возлюбленной. Но отметим новшество позднего романтика Бодлера: идея смертности уже не обыгрывается им как средство добиться сексуального расположения, поскольку декаданс всегда уклоняется от сексуального переживания. Вовсе не совокупление интересует его. Действительно, если в стихотворении есть хоть какой-то эротизм, — а он нарочито вводит его, сравнивая остов с раскинувшейся шлюхой, — то он связан с его представлением о будущем декадентском расчленении женского тела. Я говорила, что в красоте декаданса часть берет верх над целым. В «Падали» изображен перевернутый эмбриогенез. Вынуждая

возлюбленную подражать животному разложению, смерть заставляет ее отказаться от пола, идентичности и формы. Именно первичное зрелище разложения возбуждает поэта — некрофилия *a priori*. Гордую возлюбленную насилует госпожа природа-мать, ревнивая клыкастая самка, притаившаяся в тени.

Итак, Бодлер лишает женщину пола, превращая ее в вампира, в труп или, как мы вскоре увидим, в лесбиянку. Первое название «Цветов зла», появившееся в рекламе издателя в 1846 году, — «Лесбиянки». Мартин Тернелл говорит: «Интерес Бодлера к лесбийской любви — своеобразная загадка, и никто еще не оценил по достоинству выдающееся значение лесбиянок в его поэзии»²⁴. Пруст, вслед за А. Жидом, считал, что такой интерес — доказательство гомосексуальности Бодлера²⁵. Я сомневаюсь в этом, поскольку Бодлер редко славит мужскую красоту. Решение загадки — мой принцип половой метатезы, художественной смены пола.

Самое большое лесбийское стихотворение — «Проклятые женщины: Ипполита и Дельфина». В темной, занавешенной комнате на надушенных подушках лежит, рыдая, юная Ипполита. Дельфина, как тигрица, смотрит на нее с торжеством. Их первая сексуальная связь только что состоялась. Женские поцелуи, говорит Дельфина, летучие и легкие, а мужчина — неуклюжий вол, перепахивающий женское тело своими колесницами или плугами. Увальни! Мужланы! Ипполита благодарит Дельфину за эротическое воспитание (как Эжени благодарит мадам де Сент-Анж в романе де Сада), но испытывает тревогу и тошноту, словно слишком сытно поела на ночной трапезе. Черная нежить набрасывается на нее, направляя на пути, прегражденные «кровавым горизонтом»^{*}. Согрешили ли они? «И все-таки к тебе губами я тянусь» — магнетизм романтического навязчивого стремления. Встряхивая гривой волос, Дельфина выходит из себя и клянет глупого «беспомощного мечтателя», первым смешавшего нравственность и любовь. Истощенная Ипполита жаждет уничтожения на груди Дельфины. Внезапно вмешивается скорбный голос поэта: «Во мрак, во мрак, во мрак, вы, жертвы дикой страсти!» Удел лесбиянок — вечно пылать тщетными страстями. Как опаленные изгнанники из городов равнины, они будут скитаться по пустыне, пытаясь убежать от бесконечности в собственной душе.

* Здесь и далее «Проклятые женщины...» цитируется в переводе В. Микушевича по: Бодлер Ш. Стихотворения. С. 153—155.

Бодлер обязан этим длинным, впечатляющим стихотворением Бальзаку. Дельфина и Ипполита — маркиза де Сан-Реаль и Пакиа Вальдес, а мы — в будуаре Златоокой девушки. Та же самая психодрама: яростный сексуальный агрессор заточает хрупкую невинность в тюрьму роскошного, вызывающего клаустрофобию уединения. Бальзак никогда не приближается к мгновению лесбийского соединения, представленного лишь намеком во время визита переодетого де Марсе. А вот в «Дельфине и Ипполите» мы сами настолько близки к героиням *post coitum*^{*}, что наше невидимое присутствие воспламеняет и без того напряженную атмосферу. Явный вуайеризм поэта и читателя восходит к «Мадемуазель де Мопен» Готье. Открывающий сексуальность Ипполиты, но закрывающий земное пространство «кровавый горизонт» порожден «Ночью, дарованной Клеопатрой» Готье. Бодлер переосмысляет сексуальную реальность исключительно женским языком. Женщина сама погребла себя в извращенной клетке сексуального солипсизма. Дельфина повторяет эстетические суждения Мопен, утверждая эротическую утонченность женщин и бестактную грубость мужчин.

Лесбийская любовь — брешь в стене порождающей природы, и Бодлер всегда готов в нее проникнуть. Лесбиянка, таким образом, — такая же бесплодная женщина, как его металлические городские вампиры. Бодлер считает, что гомосексуализм, противоестественная практика, никогда не сможет удовлетворить вполне. Именно благородное стремление к «невозможному» привлекало Готье. В более коротком стихотворении, названном «Анафеме обреченные», Бодлер прославляет «боль неутоленья» лесбиянок: «Дев и дьяволиц, страдалиц и чудовищ, / Люблю вас, нашу явь презревшие умы! / Вы в бесконечности взыскуете сокровищ»^{**}. Лесбиянки велики в своем отрицании общества, религии и природы. Не стоит путать прославление лесбиянок Бодлером с сексуальной распушенностью. В пикетах за права голубых его представить себе невозможно. Вальтер Беньямин отмечает: «Для него социальный остракизм неотделим от героической природы этой страсти»²⁶. Отсюда внушительный метафизический задний план в кульминации «Ипполиты и Дельфины». Стихотворение кинематографически открывает томный, мягкий интим будуара в бескрайнюю пустыню

* После соития (лат.). — Ред.

** Пер. С. Петрова цит. Бодлер III. Стихотворения. С. 128.

нравственной географии лесбийской любви. Бодлер, как Данте, видит, как ветер и пламя желания хлещут обреченных.

В этом стихотворении половой акт — судьба, как в «Златоокой девушке» половой акт — идентичность брата и сестры. У обеих женщин Бодлера греческие имена, и живут они, возможно, даже на Лесбосе, но стихотворение исходит из христианского взгляда на мир. Ипполита сломлена своей виной, а Дельфина осуждает Иисуса («беспомощного мечтателя») за усложнение неразрешимой проблемы секса. Возможно, христианство — противник, но только этот противник определяет нравственный или, скорее, безнравственный статус лесбиянства. Бодлер говорит: «Высшее чувственное наслаждение любви заключается в сознательном совершении зла». Ему, как де Саду, нужны устойчивые догмы официальной религии, для того чтобы придать своим преступникам этическое значение, а вместе с ним и эротическую нагрузку. Как замечает Колин Уилсон, он постоянно стремится к беспричинному нарушению табу²⁷. Первоначальный шок от «Ипполиты и Дельфины» значительно слабее чувствуется в наше более терпимое время. Сегодня никакая сексуальная практика сама по себе, без применения насилия, никому не кажется злом. Победительница в войне с религией, сексуальность утратила свое прежнее значение.

Стихотворение «Ипполита и Дельфина» весьма необычно для Бодлера тем, что в нем изображена совершенная женщина, совращенная лесбиянкой. Ипполита, кто она? Я считаю, она — сам Бодлер, отождествивший себя при помощи дерзкого изменения воображаемого пола, как в «Кристабель» Кольриджа, с пассивным партнером лесбийской пары. Как всегда, Бодлер находится в иерархической зависимости от свирепого вампира. В другом месте у Кольриджа я нашла образы, подтверждающие его проекцию на травму своей героини. Можно провести параллель между «Ипполитой и Дельфиной» и «Поездкой на Киферу». Ипполиту, как и подвешенного двойника поэта, атакуют внезапно налетающие черные существа, призраки в одном стихотворении и вороны — в другом. Бодлер дарит Жанне Дюваль, «дикой богине», имя и историю известной римской лесбиянки: «Лаская ведьмы спину, / И чтобы ты в аду постелью унялась, / Нет сил сломить тебя и быть за Прозерпину»* («*Sed non satiata*»). Бодлер сожалеет, что не может в реальной жизни осуществить то, чего он превосходно добивается в «Ипполите

* Пер. С. Петрова цит. по: Бодлер Ш. Стихотворения. С. 51.

и Дельфине»: стать женщиной и привлечь внимание активной лесбиянки. Если он — дева Персефона, то Дюваль — похититель Плутон, бог подземного царства, превратившегося здесь в ад, переполняющий постель блудницы. В «Анафеме обреченных» преследуемые лесбиянки названы «бедными сестрами» поэта. В другом месте своим «двойником» и «братом» он называет «лицемерного читателя»^{*}. Таким образом, лесбийские сестры Бодлера становятся также и его двойниками. Заголовок «Лесбиянки» был характеристикой автора. Оторванная менадами голова Орфея приплыла из Фракии на Лесбос: преследуемый женщинами орфик Бодлер становится лесбиянкой и как поэт, и как сексуальная личина. Первый поэт Лесбоса был андрогином: вслед за Горацием Бодлер называет ее «любящей Сафо, поэтом-героиней»^{**} («Лесбос»). Она мужественна не только потому, что желает женщин, как мужчина, но также и потому, что она — *«le poète»*^{***}.

Лесбийские стихотворения Бодлера имеют сложную психическую механику. Во-первых, агрессивная лесбиянка узурпирует мужскую привилегию дефлорации. Во-вторых, изменение пола поэта усиливает эротическую пассивность обычного для него подчинения женщинам. В-третьих, сексуально поглощенные друг другом женщины автоматически отменяют исполнение мужчинами их мужского долга. Мужчина наслаждается сексуальной свободой от унижительного страха перед импотенцией. В-четвертых, эротическая жизнь лесбиянок — закрытая комната, в которую мужчине не проникнуть. Так лесбийская любовь сохраняет тайну Великой матери для поэта, считающего природные процессы излишними. Становясь лесбиянкой, поэт моментально приобретает право вступить в сексуальное сердце тьмы. В-пятых, добровольное бесплодие лесбиянок противоречит безжалостной плодовитости природы — с точки зрения Бодлера, просто массе «освященных овощей», нисколько не трогающих его²⁸. Поэтому поэт с радостью отмечает возрастание случаев лесбийской связи как сигнал природного вырождения или апокалиптического декаданса.

Сексуальные стихотворения «Цветов зла» вызвали скандал, и оттиски книги были конфискованы. Бодлера и его издателя допросили и оштрафовали. Шесть стихотворений, признанных

* Пер. В. Левика цит. по: Бодлер III. Стихотворения. С. 128, 291.

** Пер. В. Микушевича цит. по: Бодлер III. Стихотворения. С. 151.

*** Артикль *le* указывает на мужской пол. — Ред.

«посягательством на нравственность и приличия», были осуждены и запрещены к печати, и официальный запрет на их публикацию оставался в силе вплоть до 1949 года. В их числе — «Ипполита и Дельфина», «Лесбос» и «Метаморфозы вампира». В следующее десятилетие стихотворение «Ипполита и Дельфина» принесло многочисленное потомство. Картина Курбе «Спящие» (1866), вне всякого сомнения, многим обязана Бодлеру и Бальзаку. Две обнаженные женщины, блондинка и брюнетка, лежат в чувственном объятии, а распавшиеся бусы и расческа для волос брошены на смятую постель эротическим свидетельством внезапного взрыва чувств. Фон — тяжелые складки темно-синего бархата — зловещие облака ночного неба Бодлера. Два поэтических переложения «Ипполиты и Дельфины»: «Анактория» в «Поэмах и балладах» (1866) Суинберна и «Подружки: Сцены сапфической любви» (1867) Верлена. Проекция самих этих поэтов подчеркнуто мазохистские. Теория Пруста, что лесбийские темы Бодлера доказывают его гомосексуальность, лучше подошла бы открыто гомосексуальному Верлену. Как и многие другие, Пруст рассматривает символическое значение лесбийской любви, основываясь на теории природы XIX столетия. В действительности он перенес на Бодлера свое собственное гомосексуальное использование сексуальной метатезы в «Поисках утраченного времени»: таинственное преобразование чарующего Альфреда Агостинелли в лесбиянку Альбертину — виртуозный акт позднеромантического воображения. Альбертине, таинственной узнице любви, восходящей к Златоокой девушке, не удалось ускользнуть в новый пол, не вызвав скептических замечаний осведомленных парижан²⁹.

В прозе Бодлера содержится теория идеальной мужской личности. «Художник современной жизни» (1863) делает денди воплощением личностного стиля. Отчасти Бодлер следует восходящему к Кастильоне эссе Барбе д'Оревиля о дендизме (1845). Бодлер называет дендизм романтическим «культом собственной личности», происходящим от «непреодолимого тяготения к оригинальности». Политики высокого романтизма — популисты и демократы, политики позднего романтизма — реакционеры. Дендизм — «новая аристократия», «доктрина элегантности и оригинальности», противящаяся «наступающему приливу демократии, заливающему все кругом и все уравнивающему»³⁰. Поздний романтизм надменно элитарен, что необходимо помнить, обсуждая творчество Оскара Уайльда,

политическим взглядам которого современные поклонники придают несвойственную им сентиментальность. Бодлер ненавидит новую массовую культуру, связывая ее с посредственностью. Он равно отвергает и реформаторов и благодетелей. Готье говорит: «Бодлер не переносит филантропов, прогрессистов, утилитаристов, гуманистов, утопистов»³¹. Иными словами, Бодлер осуждает руссоизм во всех его формах. На сегодня победа руссоизма настолько полна, что искусство и авангард отождествляются с либерализмом, и эту ошибку повторяют преподаватели литературы, следуя своим гуманистическим наклонностям. Вслед за декадентами и я пытаюсь удалить руссоистскую благожелательность за пределы рассуждения об искусстве и природе. Декаденты создают сатирические изображения либеральной веры в прогресс — испепеляющие пророчества катастрофы и краха культуры.

Бодлеровский денди — аполлонический андрогин, проводящий четкую грань между собой и реальностью. «Аристократическое превосходство духа» денди нацелено на «отвращение ко всему». Отвращение — превосходство и обособленность. Призвание денди — элегантность, воплощение платоновской «идеи красоты» в своей собственной персоне. Он художественная личность. Созданная властным аполлоническим контуром индивидуальность превращается в объект или в *objet d'art*. В позднем романтизме расширяющаяся индивидуальность высокого романтизма, экстатически открывающаяся навстречу природе, как Шелли открывается западному ветру, подвергается иератической изоляции. Бодлер — первый художник, живущий жизнью эстета, приводящего в действие то, что Э. По только воображал. Сартр говорит, что Бодлер превратил мужественный атлетизм английского денди в «женское кокетство»³². Но уже Барбе называет денди «андрогинами истории», принадлежащими «неопределенному духовному полу», сочетающему грацию с силой³³. В вялом Бодлере с его, по словам Готье, «женственно элегантной и белоснежной» шеей не было ничего атлетического³⁴. Готье называет его котом, любимым животным эстетов и декадентов. Кот — тоже денди, холодный, элегантный и нарциссический, вносящий иератический египетский стиль в современную жизнь.

В греческом и ренессансном искусстве аполлонический андрогин представлял социальный порядок и общественные ценности. Но аполлонический денди Бодлера представляет искусство в разрыве с обществом. Нет никаких законов, кроме

эстетических. Личность позднего романтизма ослаблена собственным абсолютизмом. Вслед за поколением Бодлера на сцену выходит сексуальная личина, которую я называю растленным декадентом-эстетом, похожим на отвратительного придворного гермафродита своим узким эгоизмом. Вялость Бодлера, усталость человека, отрезанного от природы, остается отличительной чертой эстета вплоть до *fin de siècle*. Мы видим этот тип в лорде Генри Уоттоне Уайльда, курящем сигареты с опиумом. Но здоровый англичанин Уоттон не восприимчив к профессиональному недугу растленного эстета — неврастенической болезненности, скрываемой чудовищной косметикой. Примеры: Дез Эссент Гюисманса, Ашенбах Манна и Шарлю Пруста. Примеры из реальной жизни: сатанист Алистер Кроули и граф Робер де Монтезкью, прообраз Дез Эссента и Шарлю. В нашем столетии межнациональный класс стареющего мужчины-гомосексуалиста соответствует этому типу манерами эпигена и эстетическими претензиями. Язвительный голос, худощавая, изломанная фигура, мертвенно-бледное, одутловатое лицо без костей, как у мисс Хэвишем, нарумяненной старухи Диккенса. Гомосексуальная мода на этот тип в Америке уже прошла, но в латиноамериканских странах он по-прежнему процветает. Эстет-дилетант — увядший аполлонический андрогин.

Другая глава «Художника современной жизни» рассматривает женскую личину, ради которой Бодлер пускается в крайности в использовании косметики. В непереводаемом французском выражении он насмешливо рассчитывается с идеей умеренного использования румян ради того, чтобы подчеркнуть природные преимущества: «Да и кто посмеет требовать от искусства бесплодной имитации природы?» Руссо и Вордсворт поспешно прячутся в своих лисьих норах. Косметика — чистая уловка, скрывающая оскорбляющие природу недостатки и создающая «видимость единства в фактуре и цвете кожи». Лицо — маска, канва рисунка. Косметика должна быть неестественной, театральной. Женщина — «идол», и ей следует казаться существом «высшим и божественным». Любая мода — «возвышенное искажение природы»³⁵. Актриса Стефани Одран в «Les Biches» — лучший, по моему мнению, пример бодлеровской косметики. Бодлер, как всегда, превращает женщину в *objet de culte*, придавая ей жесткую металлическую поверхность. Подчеркнуть внешность женщины — значит отвергнуть ее внутреннее пространство, сумрачный мир ее лона. Ярко раскрашенная женщина, в XIX веке считавшаяся шлюхой (ярко-розовая

Белл Уотлинг в «Унесенных ветром»), становится еще одним символом бесплодия в творчестве Бодлера.

В другом месте Бодлер говорит: «Женщина — прямая противоположность денди. Значит, она должна вызывать ужас... Женщина *естественна*, то есть отвратительна»³⁶. Откуда ужас? — слишком сильное слово для денди. Ответ: каменная плоть вампиров Бодлера сужает и сковывает природную хтоническую подвижность. Женщина — противоположность денди, потому что она отвергает духовный контур и поселяется в жидкой реальности размножения, растворяющей объекты. Всякое искусство, культ независимого объекта, бежит из текучего мира. Декадентское отклонение от сексуального опыта тождественно декадентскому созданию мира блистательных произведений искусства. Два ответа угрозе наступления текучей женской реальности. Женщина Бодлера духовно и физически непроницаема. Отвратительный сосуд гноя из «Метаморфоз вампира» окаменел, и ему уже не осушить поэта. Языческие стихотворения Бодлера запечатывают женскую внутренность, утробу прожорливой природы.

Роман Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот» (1884) развивает декадентские нововведения Бальзака, Готье, Э. По и Бодлера. Название означает «против природы» или «против шерсти». Дез Эссент, герой-эпицен, плод кровосмесительной и вырождающейся аристократической династии, похож на Ашера Э. По. Романтический солипсизм сокращается до крайней декадентской замкнутости. Отвергая общественные отношения, Дез Эссент уходит в им самим созданный приют богато обставленного особняка. Окруженный любопытными безделушками и произведениями искусства, он, как фараон, хоронит себя вместе со своим имуществом. Он одновременно жрец и идол своего собственного культа. Но его мечта о совершенной свободе ограничена унижительной зависимостью от других — от слуг, докторов, дантистов, садоводов. «Наоборот» содержит принцип своего собственного иронического умаления. Подобно «Мадам Бовари», он показывает, как комично реальность разрушает возвышенные идеалы отождествляемого с автором героя. Дез Эссент жаждет полностью художественной и искусственной жизни. Но природа мстит ему, мучая зубной болью, вызывая тошноту необычными запахами, расстраивая пресыщенный деликатесами желудок. Для усвоения пищи Дез Эссент вынужден прибегнуть к питанию при помощи клизмы, и эту

«предельную искусственность» он смакует как удачное оскорбление природы: «Какой вызов старушке природе!»³⁷ Роман завершается вынужденным возвращением больного эстета к обществу и к природе. Так рушатся декадентские начинания.

«Наоборот» — роман без сюжета, в согласии с романтическим отказом от действия. Это духовная автобиография, описывающая путешествие не через пространство, но через типы восприятия и переживания. Событий в романе не много, и главы превращаются в размышления о *вещах*: о книгах, о цветах, о древностях. Личины — те же вещи. Дез Эссент осуществляет неудачный садистский опыт с мальчиком, пытаясь склонить его к преступлению. Дез Эссенту свойственна декадентская сексуальная жажда подчинения. В надежде на новые ощущения он заигрывает без серьезных последствий с двумя маскулинными женщинами. Американка мисс Урания, акробатка, подстриженная под мальчика и демонстрирующая «сильную и крепкую хватку рук», на деле оказывается грубым и безмозглым автоматом. Когда неопределенный пол становится женским, Дез Эссент бежит от нее, как от чумы. Как всегда, реальность недостойна воображения. Мисс Урания — вся мускул, и никаких тайн. Она невыносима своим отказом принять на себя нагрузку. За пределами сексуального подчинения в духе Бодлера Дез Эссент остается импотентом (по-видимому, как и сам Гюисманс). Но потенция принадлежит реальности вульгарных актов. Декадентский эротизм — чувственный или умственный.

В отличие от Э. По, Бодлера и Суинберна, Гюисманс лишен *anima*, т. е. спроецированного вовне женского духа. Даже Родерик Ашер замурован вместе со своей сестрой. Возможно, богатый особняк Дез Эссента — попытка Гюисманса сконструировать мужской дом, пространство для мысли, исключаящее женское начало. Но вытесненное всегда возвращается с удвоенной силой. Скрытая страсть эстета к женщинам порождает ужасы восьмой главы, ее впечатляющий полет воображения. На протяжении десяти изумительных страниц женщина одно за другим сменяет все более ясные сексуальные состояния. Вот они — метаморфозы вампира, по Гюисмансу. Процесс начинается как еще один из изысков тонкого вкуса декадента. Дез Эссент коллекционировал искусственные цветы, похожие на настоящие, поскольку природа, конечно же, неадекватна: «Природа, по его словам, отжила свое. И уж на что утонченные люди терпеливы и внимательны, и то им приелось тошнотворное однообразие небес и пейзажей». Но восьмая глава проходит сквозь эту

позицию в духе Бодлера на новую декадентскую территорию: «Теперь он искал не искусственные цветы, имитировавшие живые, но живые, имитировавшие искусственные»³⁸. Он втиснет природу в рамку искусства.

Дез Эссент осматривает повозку, нагруженную оранжерейными образцами, пылающими цветами зла. Вот каладии со «вздутыми стеблями и сердцевидными листьями». Северная Аврора и вовсе «сырое мясо». Эхинопсы «обнажили культи до тошноты розовых цветков». Нидуларии «раскрыли губы-бритвы, явив зияющую рану своей глотки». Киприпедии напоминали «стакан для полоскания горла с соответствующих медицинских плакатов, из которого почему-то высовывался воспаленный язык». Некоторые цветы, казалось, «болели... проказой и сифилисом», другие — «словно в ожогах после прижигания» или «с гноиниками и язвами». Чтобы создать этих «уродцев», природа позаимствовала оттенки загнивающей плоти и «бросавшую в жар гниль» гангрены. Дез Эссент размышляет: «У них словно сифилис»³⁹.

Фантастический каталог Гюисманса — размышление на тему романтической природы. Полемика с Руссо, показывающая растление не общества, но природы. Органическая жизнь поражена прогрессирующим заболеванием, покрыта увечьями, надругательством над красотой и формой. Похоже, мы попали в произведение нового жанра, в научную фантастику, переносящую нас в венерианские джунгли полуживотных-полурастений. Гюисманс совершает свое путешествие на Киферу, остров Венеры. Повешенный сифилитик из стихотворения Бодлера заразил вредоносные цветы Гюисманса — покрытые язвами гениталии матери-природы. Сифилис, косивший, по мнению Дез Эссента, «еще праотцов», захватывает, как Красная смерть Э. По, королевский замок и уничтожает человечество. Цветы — троянский конь, несущий в укрепленный город Дез Эссента смертельный груз — демоническую женственность хтонической природы.

В первобытном саду Адам засыпает, чтобы породить женщину. Измученный Дез Эссент видит ряд диких женщин-андрогинов, сначала — высокую худую женщину в прусских солдатских сапогах, затем — сидящее на лошади измученное «бесполое создание» с зеленой кожей, покрытой прыщами. Он узнает в ней Сифилис, женскую версию отвратительной маски Э. По. Ландшафт во сне меняется на «суровый горный кряж», вне всякого сомнения на скалистую Киферу Бодлера. Здесь Дез

Эссенту предстоит перенести одно из самых страшных архетипических переживаний в истории литературы. Что-то шевелится на земле — «донельзя бледная обнаженная женщина, ноги которой были затянута в зеленые шелковые чулки». Листья непентесов свисают у нее с ушей; «разрез ноздрей открывал утомленную плоть». Когда она обращается к нему, ее глаза зажигаются, губы пламенеют, а соски становятся твердыми и красными, как перец. Он в ужасе отстраняется от ее покрытой сыпью кожи.

Однако ее глаза были колдовскими, и он стал медленно приближаться к ней, хотя и упирался, как мог, и пытался упасть. Он уже почти ее коснулся, как вдруг подле него вырос лес черных аморфофаллосов и закрыл собой волнующуюся, как море, плоть. Он раздвигал и отталкивал теплые гибкие стебли и с омерзением видел, как они заплетают ей руки.

Она тянется обнять его. Он испуган, поскольку ее глаза делаются «до жути холодными и голубыми». «Нечеловеческим усилием он попытался уклониться от ее ласк, но она властно притянула его к себе и заключила в объятия, а он с ужасом увидел, как запунцовел свирепый нидуларий, показал свое кровоточащее горло, раскрыл губы-бритвы». Прежде, чем он коснулся «мерзкой цветочной раны», он пробуждается, охваченный страхом. «Это всего лишь сон, слава тебе господи!»⁴⁰ — с облегчением выдыхает он.

Таким образом, восьмая глава завершается тем, что Дез Эссент, как герой Э. По в Мальстреме, избежал насильственного возвращения к женским истокам, всасывания в лоно прожорливой всематери. Женщина в зеленых чулках — больная сифилисом проститутка, шлюха Блейка. Ее украшение из плотоядных растений символизирует ее власть над природой. Вареная телятина ее ноздрей — зловонная тучность биологии, в которую женщины всегда влекут мужчин. Ее соски — красные перцы, обжигающие губы ребенку и пронзающие грудь мужчины. Ее глаза привлекают, потому что она — вампир, гипнотизирующий взглядом глаза в глаза. Дез Эссента, как магнитом, влечет к ней, несмотря на страх, потому что она проявляет то самое злобное земное притяжение, которое мы видели в творчестве Микеланджело.

Аморфофаллосы, как ни странно, действительно существуют: это — цветущее растение огромной высоты; его название

означает «бесформенные пенисы» или «пенисы странной формы». Черные стебли, высовывающиеся и вонзающиеся в чрево женщины, — ее мужские органы, которые она сама породила и которыми она ублажает и оплодотворяет себя. Ее плоть «волнуется, как море», сокращается в оргазме и схватках: кишаший червями остов животного посреди летнего луга из стихотворения Бодлера. Остроконечные лепестки, окружающие «кровоточащее горло» ее вульвы, воспроизводят мифологическую *vagina dentata*. Восприятие женских гениталий как раны — общее место психоаналитической литературы. То, что они могут быть больным цветком, мы знаем из «Больной розы» Блейка. Теннесси Уильямс рассказывал Элизабет Эшли, как его привели в бордель для «посвящения в мужчины». Проститутка заставила его взглянуть ей между ног: «Все, что я мог видеть, напоминало умирающую орхидею. Впоследствии я никогда не чувствовал себя уютно в присутствии орхидей и женщин»⁴¹. В «Наоборот» женские гениталии — цветок и рана, поскольку в этом месте рождается мужчина и из этого места он должен вырваться. Дез Эссент создает дворец искусства против природы, но в его снах природа приходит, чтобы вернуть его себе и поглотить.

Ядовитые цветы-гениталии Гюисманса — такие же ботанические андрогины, как сварливая роза и тигровая лилия Льюиса Кэрролла. Термин «андрогины» и в самом деле используется учеными для описания растений с тычинками и пестиками в одной чашечке. Женская растительность в «Наоборот» соотносится с поразительным женоненавистническим замечанием Гюисманса по поводу купальщиц Дега. Он говорит о том, что «влажный ужас тела не смыть никаким мытьем»⁴². Влажный ужас — и здесь я нахожу неизбежную связь между женской физиологией и хтонической жидкой реальностью. Некоторые холостяки или гомосексуалисты выражают свою фобию по отношению к женскому телу нервной придирчивостью, навязчивой чистоплотностью своих маленьких, чисто выскобленных рук, щепетильностью в одежде и сухостью манер и речи. В прошлом такие люди были мелкими тиранами косной средней бюрократии муниципалитетов, банков и библиотек. Темный, влажный внутренний мир женщины визуально непознаваем. Лобковая голова Медузы — растительный мир стеблей и лоз; художественный беспорядок, разрушение формы. Жидкость плюс чрезмерный растительный рост — хтоническое болото женской природы. Мужчина-гомосексуалист, самый последовательный инакомыслящий в мире женского господства,

восстает против топкой органичности женских половых органов и нежной мягкости женского тела, которое он считает неопределенностью силуэта. Это одна из причин, почему в Америке так много худых, как тростинки, гомосексуалистов, тогда как лесбиянки часто толстеют. Стоит женщине избавиться от привычки нравиться строгому мужскому взгляду, и женское тело начинает втягиваться обратно в океаническую природу. В «Наоборот», написанном холостяком-идеалистом, тонкий знаток Дез Эссент создает ритуальный культ строго определенных *objets d'art*, поскольку декадентский эстетизм — самая полная система неприятия женской природы, изобретенная западной культурой.

Воспоминание Теннесси Уильямса о травматической инициации подтверждает мое хтоническое прочтение «И вдруг минувшим летом». Первоначально пьеса появилась под названием «Зеленый район» (1958), и топоним одного из районов Нью-Орлеана Уильямс сделал метафорой прожорливой природы. Блестящая экранизация «И вдруг минувшим летом» (1960) Джозефа Л. Манкевича по сценарию Гора Видала стала серьезным испытанием для критиков. Материнская природа показана как садистский и дарвинистский вихрь поглощения слабых сильными. В захватывающей, исполненной экспрессионистского ужаса сцене, выходящей за пределы эмоционально допустимого в кино, Кэтрин Хепберн в роли Виолетты Винэбл рассказывает о ежегодных нападениях птиц островов Энкантадес на мчащихся к морю новорожденных черепах.

«И вдруг минувшим летом» — это «Наоборот» наизнанку. Вместо хтонической спальни (цветоводческая восьмая глава Гюисманса) внутри владений эстета — спальня эстета внутри хтонического царства. Эстетская комната Уильямса — освященный ковчег, охраняемый деспотичной *mater dolorosa** в честь ее сына-любownika — гомосексуалиста-эстета Себастьяна Винэбла, печатавшего в достойном Дез Эссента затейливом частном издании одну совершенную поэму в год. Состоятельные мать с сыном были «знаменитой парой» во время поездок в фешенебельную Европу. Неразлучные Виолетта и Себастьян — сексуально модернизированные близнецы Шекспира, гермафродиты Виола и Себастьян. Здесь, как у Пикассо, осовременить — значит вернуть к изначальному архетипу. Виолетта и Себастьян — Великая мать и ее убитый во исполнение ритуала сын. Его

* Скорбящей матери (лат.). — Ред.

убивает шайка хищных нищих бродяг, разрывающих и поедающих его плоть в ритуальном *sparagmos*. Она культивирует на-секомоядные растения в сочащемся влагой «саду-джунглях», описанном в пьесе языком, заимствованным непосредственно из «Наоборот»⁴³. Зловещий сад — сильнейшее кинематографическое воплощение первичного болота, сравнимое только с динозаврами из саги Диснея «Фантазия». Манкевич снял утонченный и поучительный фильм: в комнате сына повешено ренессансное изображение святого Себастьяна, истекающего кровью красивого юноши. Себастьян Винэбл — часть традиции мучеников-гомосексуалистов, в которую внес свой вклад Оскар Уайльд, принявший по выходе из тюрьмы имя Себастьяна Мельмота.

Эстет Дез Эссент притязает, используя выражение Патера, на отношение свысока ко всем вещам и всем переживаниям. Этот схоластический процесс сохраняет идентичность объектов перед лицом природы. По иронии судьбы в «Наоборот» пристрастное отношение рушится, сменяясь неразличимостью. Все экзотические ароматы эстета смешиваются в однообразный дурной запах. Один лишь язык сохраняет свою декадентскую обособленность. Готье говорит, что латынь поздней империи была «остроумным и сложным обучением стилю», и Бодлер черпал в ней вдохновение, так как «четырнадцать сот слов словаря Расина» не способны выразить сложные современные идеи⁴⁴. Готье возглавил кампанию защиты «Эрнани» Гюго, отвергшего канон Расина и его эксцентричные выражения в духе Шекспира. В «Наоборот» это движение приводит к расширению рас-судочного французского языка. Богатый, причудливый словарь Гюисманса — словарь антиквария и футуриста в одно и то же время. Саймонс сказал: «Он мог бы описать внутренности коровы, подвешенной в лавке мясника, так прекрасно, как если бы то была шкатулка с драгоценностями»⁴⁵.

Расширение языка Гюисманса — психическое и, следовательно, сексуальное саморазвитие. В «Наоборот» немного героев, поскольку личности заменены словами. Дез Эссент восхищается латынью империи, «хотя и разложилась она вконец, и пошла тленом, и распалась на части, сохранив нетленной разве что самую малость»⁴⁶. Язык становится распятым телом из стихотворения Бодлера. Я говорила, что в поэзии Спенсера тело — социальное целое. Парадигма Бодлера — отчужденное тело: каждое стихотворение — искаженный объект, зеркало Я. Бодлер превратил лирику в ковчег упадка. Избыток необычных

слов в языке Гюисманса порождает абсолютно новую личину. «Наоборот» (первоначальное название «Одинокий») романтически самодостаточен, энергия его языка вложена во внутреннюю сексуальную дифференциацию. Его слова — множественные скопления, семена-споры конкурирующих идентичностей. Разделяясь на отдельные части, целое совокупляется само с собой.

Два второстепенных писателя конца XIX столетия тоже изображают сексуальные личины в декадентском порабощении и замкнутости. В «Венере в мехах» (1870) Леопольд фон Захер-Мазох, давший свое имя мазохизму, создает театральный мир женского господства. Как Бодлер и Суинберн, Мазох приветствует «тиранию и жестокость, определяющие сущность женщины и ее красоту». Его герой Северин навязывает ритуальную роль Ванде, драпирует ее в меха и вооружает плеткой — этакий сексуальный тотем, увешанный символами. Северин говорит: «Истинно любить можно лишь то, что стоит выше вас»⁴⁷. Легко убедиться, что мазохизм — не болезнь, но мечта об иерархии, концептуальная перестройка сексуальных порядков. Эрос пародирует или подводит итог священному, потому что, как я полагаю, даже в самых извращенных формах сексуальность внутренне религиозна. Секс — ритуальная связь человека с природой. Одержимость Мазоха мехами выражает, по мнению Фрейда, фетишистское влечение к волосяному покрову материнского лобка. Но Энтони Сторр называет фетишизм «триумфом человеческого воображения»: фетишистское желание переходит «от чувства к идее»⁴⁸. Я считаю меха Мазоха проявлением хтонического. Ванда набрасывает их на Северина, как Эсхилу женскую сеть, как упряжь Необходимости, и образ этот Мазох действительно упоминает. Меха «наэлектризованы», как грозовые тучи Зевса и эгида Афины. Ванда — «жестокая северная Венера в мехах», полухтоническая-полуаполлоническая, перемешивающая эмоциональные и культурные противоположности. Воображаемым центром романа становится серия ошеломляющих кинематографических стоп-кадров являющейся Ванды. Она появляется в эффектных иератических позах, излучая свет, — аполлоническая икона частного культа. Повествование останавливается, пока мы созерцаем андрогина в аполлоническом форме, произведение визуального искусства, временно захватившее власть над своим собственным текстом. Необходимы иерархические утверждения огромной силы,

чтобы ограничить агрессивный западный взгляд покорностью восприятия.

Обычно декадент — мужчина, поскольку для декаданса (буквально: «упадок») требуется отвергнуть культурные ценности, отказаться от публичной личности и долга. Рашильд, жена Артура Валлетта, основателя «Le Mercure de France», написала многое за свою долгую жизнь, но самой известной ее книгой был роман «Господин Венера» (1884), одно из самых странных произведений, когда-либо написанных женщиной. Жорж Санд наградили почетным званием «писателя» (*man of letters*), а Рашильд использовала его для своей визитной карточки. Ее следовало бы назвать пишущим андрогином из Парижа. В «Венере в мехах» садизм нормальной женщины спровоцирован мазохистом. В «Господине Венере» мазохизм нежного мужчины провоцируется садисткой.

Заголовок относится и к нежному юноше Жаку Силверу, и к его властной госпоже-господину Рауль де Венеран — развратнице, в век сифилиса возводящей свое происхождение по материнской линии к Венере. Подобно Мопен, Рауль — амазонка и искусная фехтовальщица. Но у нее более чувственные и извращенные желания. Жак делает искусственные цветы, и она находит его так же, как кузина Бетта раскапывает женственного польского скульптора. Рауль помещает свое приобретение в роскошный будуар, любовную тюрьму, заимствованную из «Златоокой девушки». Она систематически искореняет остатки мужественности Жака. Адонис превращается в одалиску, а его пол растворяется в мерцающей влажной реальности будуара. Рауль возмущенно протестует против названия ее лесбиянкой. Пятьдесят лет назад это был восхитительный и скандальный порок, теперь же он стал банальностью, «преступлением учительниц закрытых учебных заведений и виной проститутки». Как д'Альбер у Готье, Рауль страстно желает «невозможного»: она хочет «заняться любовью, как мужчина с женщиной»⁴⁹. Единственную параллель я нашла в сексуальном романе, изданном в «Олимпия-Пресс», описывающем мужеподобную лесбиянку так: «Она была настолько эксцентричной, что наконец начала преследовать мужчин как гомосексуалист!»⁵⁰ Навещающая Жака, Рауль одевается в мужской вечерний костюм и, обращаясь к нему, говорит «она». Она навязывает ему «многостороннее вырождение»: «Они все больше и больше сходились в одном: в разрушении их половых отличий». Какое невероятное расстояние от «Мадемуазель де Мопен»! Мопен стремилась

обрести свободу мужчины, а Рауль стремится превратить мужчину в раба, заставить Геракла прислуживать Омфале.

Рауль ищет в сексуальном опыте трансцендентальное, но использует при этом декадентскую технику порабощения. Когда Жак начинает выходить из-под контроля, она хладнокровно подготавливает его казнь. Ритуально умерщвленный Адонис будет ритуально оплакан его богиней-покровительницей. «Господин Венера» завершается шокирующим зрелищем декадентской закрытости. В потайной комнате Рауль строит алтарь для мощей своего мертвого любовника. Каучуко-восковая фигура выставлена для прощания на кровати — в венериной раковине. Волосы, ресницы, зубы и ногти настоящие, они — и это звучит как цитата из Э. По — «вырваны из тела». Одеваясь то мужчиной, то женщиной, Рауль целует губы статуи, движимые «невидимой пружиной». Декадентская объективация, начатая поворотом высокого романтизма к искусству, достигает предельного гротеска. Человек буквально стал вещью. Красивый, как Адонис, юноша, вступающий в роман в венке из атласных роз, превращен в андрогина фабричного производства, в холодного андроида. Рауль, как и бальзаковская маркиза, убивает любимого, чтобы увековечить память о нем. Но маркиза затем покидает будуар. В период же расцвета декаданса Рауль де Венеран нарочито замуровывает свое святилище. Она остается в одиночестве, сама себе муж и жена, произведение сексуальной скульптуры. Все другие объекты видимого мира, уничтоженные декадентской чрезмерностью, погрузились в небытие.

- 1 Baudelaire C. L'Art Romantique: Théophile Gautier // Baudelaire C. Oeuvres Complètes / Ed. Pléiade. P., 1961. P. 683, 690. [Пер. В. М. Осадченко цит. по: Бодлер Ш. Теофиль Готье // Бодлер Ш., Готье Т. Искусственный рай М., 1997. С. 221, 227.]
- 2 Jasinski R. Les Années romantique de Théophile Gautier. P., 1929. P. 290.
- 3 Houston J. P. Fictional Technique in France 1802—1927. Baton Rouge, 1972. P. 96.
- 4 Balzac H. History of Thirteen. P. 347. [Бальзак О. де. История тринадцати. С. 304.]
- 5 Gautier T. Mademoiselle de Maupin / Introd.: Barzun J. N. Y., 1944. P. 39, 49, 21, 84. [Готье Т. Мадемуазель де Мопен. С. 78, 89, 59, 126.]
- 6 Ibid. P. 86—87, 144. [Там же. Мадемуазель де Мопен. С. 127—128, 187.]

- 7 Ibid. P. 100. [Там же. С. 141.]
- 8 Ibid. P. 122. [Там же. С. 163.]
- 9 Ibid. P. 135—136, 139. [Там же. С. 177—179, 181—182.]
- 10 Ibid. P. 146—147. [Там же. *Мадемуазель де Мопен*. С. 189—190.]
- 11 Ibid. P. 152. Цитата далее в абзаце: P. 195. [Там же. *Мадемуазель де Мопен*. С. 195, 241.]
- 12 См. главу «Женщины-дуэлянтки» в кн.: Baldick R. *The Duel*. N. Y., 1965. P. 171—172.
- 13 Gautier T. *Mademoiselle de Maupin*. P. 282. [Там же. *Мадемуазель де Мопен*. С. 332.]
- 14 Ibid. P. 225. [Там же. *Мадемуазель де Мопен*. С. 272.]
- 15 Ibid. P. 232—233. [Там же. С. 279—280.]
- 16 Stoller R. J. *Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity*. L., 1968. P. 194, 196.
- 17 Tyler P. *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*. Garden City, N. Y., 1972. P. 221.
- 18 Gautier T. *A Night with Cleopatra // French Short Stories of the Nineteenth and Twentieth Centuries* / Ed.: Green F. C. N. Y., 1951. P. 32, 36—37. Далее в абзаце цит.: P. 52. [Пер. Е. Гунста цит. по: Готье Т. *Ночь, дарованная Клеопатрой // Готье Т. Два актера на одну роль*. М., 1991. С. 118, 120, 138.]
- 19 [Gautier T.] *The Works of Gautier*. Vol. 6. P. 342. [Пер. Н. Гнединой (М. Надеждина) цит. по: Готье Т. *Ножка мумии // Готье Т. Два актера на одну роль*. С. 209.]
- 20 Ibid. Vol. 4. P. 344, 352.
- 21 Мои переводы. «Tu mettrais l'univers», «La Beauté», «Hymne a la Beauté», «Avec ses vêtements», «Le Lethe», «Le Serpent qui danse», «Je t'adore», «Le Chat», «Duellum», «Je te donne ses vers», «Le Possédé», «Le Beau Navire». [Не желая соперничать с автором, мы использовали уже существующие переводы стихотворений Бодлера, цитируя их по сборнику: Бодлер Ш. *Стихотворения*. Харьков, 2001. Пер. С. Петрова цит. по: Бодлер Ш. *Весь мир взяла бы ты под одеяло*. С. 50; Пер. В. Микушевича цит. по: Бодлер Ш. *Красота*. С. 44; Пер. А. Ламбле цит. по: Бодлер Ш. *Гимн Красоте*. С. 306; Пер. В. Микушевича цит. по: Бодлер Ш. *Лета*. С. 156; Пер. А. Ламбле цит. по: Бодлер Ш. *Пляшущая змея*. С. 312; Пер. С. Петрова цит. по: Бодлер Ш. *Люблю тебя, как свод полунощный, беззвездный*. С. 50; Пер. В. Левика цит. по: Бодлер Ш. *Кошка*. С. 58; Пер. А. Ламбле цит. по: Бодлер Ш. *Duellum*. С. 321; Пер. В. Левика цит. по: Бодлер Ш. *Сонет мой — для тебя! И если, донесен...* С. 62; Пер. В. Левика цит. по: Бодлер Ш. *Одержимый*. С. 323; Пер. Эллиса цит. по: Бодлер Ш. *Прекрасный корабль*. С. 73—74.]

- 22 *Gautier T. Art and Criticism* // [Gautier T.] Works... Vol. 12. P. 66. [Пер. Эллиса цит. по: Готье Т. Шарль Бодлер // Бодлер Ш., Готье Т. Искусственный рай. С. 309.]
- 23 *Delvau A. Dictionnaire érotique moderne*. Basel, 1891. P. 373. Дельво умер в тот же год, что и Бодлер, так что его определения можно считать современными.
- 24 *Turnell M. Baudelaire*. N. Y., 1954. P. 204—205.
- 25 [Gide A.] *The journals of André Gide* / Trl.: O'Brien J. N. Y., 1948. Vol. 2. P. 265.
- 26 *Benjamin W. Charles Baudelaire* / Trl.: Zohn H. L., 1973. P. 93.
- 27 *Wilson C. Origins of the Sexual Impulse*. L., 1963. P. 228.
- 28 *Baudelaire C. To Fernand Desnoyers (1853—1854)* // Baudelaire C. *Correspondance* / Ed.: Pichois C. P., 1973. Vol. 1. P. 248. Чудесное выражение — «*legumes sanctifies*». Выше он говорит: «*Je suis incapable de m'attendrir sur les vegetaux*»^{*}.
- 29 Жаннетта Фостер замечает: «Колетт в „Ces Plaisirs“ назвала его лесбиянок неубедительными маленькими чудищами, а Натали Клиффорд Барни в „Aventures de L'Esprit“ сообщает, что пыталась предупредить его, как сложно перевести переживания одного пола на язык другого» (Foster J. H. *Sex Variant Women in Literature*. N. Y., 1956. P. 205).
- 30 *Baudelaire C. The Painter of Modern Life and Other Essays* / Trl.: Mayne J. N. Y., 1965. P. 26—29. [Пер. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман цит. по: Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986. С. 304—305.]
- 31 *Gautier T. Art and Criticism* // [Gautier T.] Works... Vol. 12. P. 43.
- 32 *Sartre J.-P. Baudelaire* / Trl.: Turnell M. N. Y., 1950. P. 147. [Пер. Г. К. Косикова цит. по: Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993. С. 415.]
- 33 *Barbe D'Aurevilly J. The Anatomy of Dandyism* / Trl.: Lewis D. B. W. L., 1928. P. 65. Несмотря на вольную организацию эссе Барбе, французская склонность к социологическим построениям уже очевидна из двух следующих высказываний. Томас Карлейль говорит: «Денди — мужчина, носящий одежду, мужчина, занятие, служба и существование которого заключается в том, чтобы носить одежду». А Барбе замечает: «Вот настоящий пример дендизма. Одежда тут ни при чем. Ее даже почти не существует больше» (8n). *Carlyle T. Sartor Resartus and Selected Prose* / Introd.: Sussman H. N. Y., 1970. P. 248. [Пер. М. Петровского под ред. А. Райской цит. по: Барбе д'Оревилли Ж.-А. О дендизме и Джордже Браммеле. М., 2000. С. 179, 72.]

* «Освященные овощи» (фр.). — Ред.

** «Я не способен умиляться растениям» (фр.). — Ред.

- 34 *Gautier T. Art and Criticism* // [Gautier T.] Works... Vol. 12. P. 19.
- 35 *Baudelaire C. In Praise of Cosmetics* // Baudelaire C. Painter... P. 33—34.
Бодлер Ш. Художник современной жизни. С. 309, 308.
- 36 *Baudelaire C. Mon Coeur mis a nu* // Baudelaire C. Oeuvres. P. 1207.
[Пер. Г. Мосешвили цит. по: Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце // Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 478.]
- 37 *Huysmans J.-C. Against Nature* / Trl.: Baldick R. Baltimore, 1959. P. 208—209. Этот превосходный перевод, вне всякого сомнения, является наилучшим. [Пер. В. Л. Кассировой под ред. В. М. Толмачева цит. по: Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995. С. 135.]
- 38 Ibid. P. 36, 97. [Там же. С. 74, 28, 64.]
- 39 Ibid. P. 97—101. [Там же. С. 65—67.]
- 40 Ibid. P. 103—106. [Там же. С. 68—70.]
- 41 *Ashley E., Firestone R. Actress. Postcards from the Road*. N. Y., 1978. P. 155.
- 42 *Huysmans J.-C. Certains*. P. 27.
- 43 «Огромные цветы-деревья, похожие на оторванные части тела, на них словно все еще блестит незапекшаяся кровь» (*Williams T. Four plays*. N. Y., 1976. P. 9.). Уильямс явно подразумевает противопоставление аполлонического и хтонического, возможно, под влиянием «Влюбленных женщин» Д. Г. Лоуренса. В фильме задумчивый, темноволосый Монтгомери Клифт исполняет роль, описанную в пьесе так: «молодой блондин — доктор, весь в белом, холодно-прекрасный, очень-очень красивый» — весьма похоже на Джеральда Крича из романа Лоуренса (9—10). [Пер. В. Л. Денисова цит. по: Уильямс Т. И вдруг минувшим летом // Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист. М., 1993. С. 47, 37.]
- 44 *Gautier T. Art and Criticism* // [Gautier T.] Works... Vol. 12. P. 39, 41.
- 45 *Symons A. The Symbolist Movement in Literature* / Introd.: Ellmann R. N. Y., 1958. P. 81.
- 46 *Huysmans J.-C. Against Nature*. P. 49. [Гюисманс Ж.-К. Наоборот. С. 36.]
- 47 *Sacher-Masoch L. Venus in Furs*. N. Y., 1965. P. 39. Остальные цитаты: P. 45, 68. [Пер. А. В. Гараджи цит. по: Захер-Мазох Л. Венера в мехах; Делез Ж. Представление Захер-Мазоха; Фрейд З. Работы о мазохизме. М., 1992. С. 49, 56, 80.]
- 48 *Storr A. Sexual Deviation*. P. 55, 57.
- 49 *Rachilde. Monseigneur Venus* / Trl.: Boyd M. N. Y., 1929. P. 86—87, 90—91. Другие цитаты: P. 108, 110, 216—217.
- 50 *Lemercier, Juliette and Justine. The Turkish Bath*. N. Y., 1969. P. 142. Псевдоним автора восходит к де Саду; на обложке воспроизведена картина Энгра.

Тени романтизма

■ Эмили Бронте

Перед английским романтизмом XIX века встал выбор: Вордсворт или Кольридж? Их спор о благожелательной и демонической природе продолжен в романе «Грозовой перевал» (1847) Эмили Бронте. Безнравственность и языческая сила романтизма сосредоточены в байроническом герое этого романа Хитклифе, появившемся на свет в результате потрясающей смены пола. Хитклиф — Эмили Бронте, женщина, которая стремилась преодолеть ограничения своего пола и умерла, отчаявшись найти удовлетворение в искусстве. Если не считать эпоса, самым неблагоприятным жанром для андрогина будет социальный роман. Но «Грозовой перевал» — вовсе не социальный роман в духе Джейн Остин и Джордж Элиот. Это поэтическая проза романтизма, относящаяся, подобно мрачным рассказам Готорна, к традиции романов, которые, по словам Нортропа Фрая, излучают «жар субъективного напряжения»¹. Скрытый субъективизм «Грозового перевала» порождает его сексуальные двусмысленности. В тайной психодраме романа гермафродит Эмили Бронте сталкивается с обществом, законом, судьбой.

Прежде чем обратиться к «Грозовому перевалу», нам следует вкратце рассмотреть жанр социального романа. Литература XIX века обращается к заурядности, к рутинным мелочам

повседневной жизни. Расцвет романтического *objet d'art* соответствует появлению в социальном романе документально точного описания объектов, крайне редко встречавшегося в литературе XVIII века. Бальзак начинает роман «Отец Горио» с медленного, фотографического изучения меблированных комнат убогого дома. Героя социального романа, как ребенка Руссо, формирует окружающая среда. Джордж Элиот говорит, что хотела бы найти «по возможности полное видение и пути героя, и самого героя». Она описывает «сковывающее давление, казалось бы, мелких обстоятельств, их непостижимую паутинообразную сложность»². Обстановка соперничает с героем. Английские, французские и русские романы XIX века по-шекспировски изобилуют героями, и у каждого героя свой собственный речевой и жестовый код. И все же немногочисленные андрогинны встречаются и здесь. Почему?

Хороший пример — роман Элиот «Мидлмарч» (1871—1872), заманивающий героев в паутину взаимозависимости. Главная жертва — умная, женственная героиня Доротея Брук. Поскольку социальный роман всегда заинтересован целым, взаимодействием групп и подгрупп, то сексуальные личины в нем подчиняются дисциплине *ограничения*. «Мидлмарч» обуздывает двух нарождающихся андрогинов, Розамонду Лидгейт и Уилла Ладислава. Легкомысленную Розамонду, разрушающую карьеру своего супруга, останавливает «разрушительная связь». Ф. Р. Ливис видит в нарциссическом изгибе ее шеи «зловещий намек на змею»³. Архетипическая роковая женщина умиряется рамками социального романа, уменьшающего ее масштаб. Пугающее и дикое становится пустым и жалким. Психопатической нравственной опустошенности вампира Элиот придает умную новую форму: «сделать... вывод Розамонда... смогла бы, только основательно подумав... занятие, которому она не предавалась никогда»⁴. Вампир отчасти современен, отчасти архаичен — *буржуа* и динозавр с мозгом размером с горошину.

Все согласны с тем, что Уилл Ладислав, вызвавший непостижимую страсть Доротеи, по словам Арнольда Кеттла, вопиющая «художественная неудача» Элиот⁵. Я объясняю это тем, что трепетный Ладислав страдает от общей антипатии социальных романов к андрогинам. Откуда вообще взялся поляк в провинциальном английском городке? Полагаю, это не кто иной, как женоподобный польский художник Венцеслав, списанный Бальзаком в основном с Шопена и оказавшийся под крылышком могучей Бетты. Элиот пытается наделить Ладислава харизмой:

«Когда он стремительно поворачивал голову, то словно страхивал свет с волос». Ему была свойственна «противоестественная торопливость и бойкость» речи, недопустимая для «респектабельного англичанина»⁶. Живость (*mercurial*) или проказливость всегда ослабляет мужественность. Легкость в обращении со словом обнаруживает в Ладиславе шекспировского андрогина, но XIX век лишает его ренессансной власти. Окружающая Ладислава аура света то вспыхивает, то гаснет, поскольку занятый рассмотрением целого социальный роман противостоит иератической самоизоляции харизматической личности. Заметим, что Толстой описывает Наполеона, одного из самых харизматических людей в истории человечества, как маленького человека с крошечными руками и едва заметной улыбкой. Следуя ограничивающему принципу реальности, «Мидлмарч» привязывает андрогинов Розамонду и Ладислава к сиюминутному и прозаическому миру, тем самым лишая их эмоциональной силы. Розамонда оказывается простофилей, а Ладислав — *фланером* (*flâneur*). Элиот говорит, что эмоции ее героини «бесплодно растрачиваются и замирают в лабиринте препятствий»⁷. Замирание охватывает даже такие властные личины, как андрогины: энергия вымысла в социальном романе, растроченная на второстепенных героев и окружающую среду, редко сосредоточивается в узловой точке высокого очарования.

Холодность аполлонического андрогина в социальном романе — социальное преступление, ибо уйти от эмоций — значит подорвать основы общности и согласия. Эгоизм — смысл существования андрогина. Самодостаточные существа ни в ком и ни в чем не нуждаются. «Эмма» (1816) Джейн Остин показывает, как социальный роман ассоциирует андрогинность с самовлюбленным уединением. Эдмунд Уилсон первым отметил едва заметный оттенок сексуальной амбивалентности в красивой и остроумной Эмме Вудхауз: она «сравнительно безразлична к мужчинам», но «склонна увлекаться женщинами». Марвин Мадрик говорит, что «Эмма предпочитает компанию женщин, в особенности тех женщин, которыми может руководить и которых может направлять... Это предпочтение внутренне присуще всей ее властной и свободолобивой натуре». Эндрю Райт отмечает в Эмме «предельную самоуверенность и безмятежную веру в свои заблуждения», а Дуглас Буш — «управленческое тщеславие и высокомерие»⁸. Самодержавие и лесбийский флирт Эммы — один феномен, иерархизм гермафродита, нетерпимый в социальном романе. Блестяще охарактеризовал Эмму Стю-

арт Тэйв: «Кажется, что на самом-то деле ее разрушает упорядоченная форма и правда сюжета, от начала до конца романа сталкивающегося с ней на каждом своем повороте, как бы утверждая свое прекрасное и неизбежное движение»⁹. Другими словами, сам роман по своей формальной сущности появляется для того, чтобы проверить притязания харизматической личности, очеловечивая и нормализуя ее бракосочетанием, основой общественного порядка. Параллель с литературой английского Возрождения: амазонка жертвует своей андрогинностью во имя общественного блага.

Как и Дориан Грей, Эмма очаровывает бисексуальным обаянием, но не все читатели чувствительны к нему. Но именно таинственные перемены порой отталкивающего характера Эммы вызвали необычно прекрасные замечания комментаторов о романе. «Эмма» — реакционное произведение, исполненное августианианского притворства, а его героиня председательствует в суде привилегий. Аристократическая агрессия Эммы усилится еще больше в Ребекке Шарп, пробивающейся наверх авантюристке из романа Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1847—1848). В Бекки соединились способность Эммы манипулировать окружающими и холодная мужская воля кузины Бетты. Мужская сила ее личности подавляет номинальную героиню романа, спокойную женственную Эмилию Седли. Тем не менее социальный роман «Ярмарка тщеславия» по-прежнему противится проявляющемуся здесь очарованию безнравственной жестокости.

Изредка Бекки навещает брошенного сына Родона, и ее посещения описаны в стиле сияющего аполлонического богоявления. Великолепная, «неземная» и неприступная, она сверкает драгоценностями, новинками высокой моды. Она врывается в поле зрения, как Бельфегб Спенсера в лесу, похожая в свою очередь на еще одно явление богини-матери — вооруженной Венеры перед Энеем в «Энеиде» Вергилия. Но обстоятельства изменились. Теккерей сокрушается: «Бедный, одинокий, брошенный мальчуган! Мать — это имя божества в устах и в сердце маленьких детей, а этот малыш боготворил камень!»¹⁰ Каменная Бекки Шарп, сама изваявшая себя и сама окружившая себя аполлоническим контуром, предстает перед сыном богиней, метеоритом Палладием. Нравственное падение Бекки вызвано ее бегством от обыденности, от простых домашних эмоций. Социальный роман отличается от литературы эпохи Возрождения и от романтизма своим сопротивлением таинственной

и потусторонней личности. Цена аполлонического очарования — пренебрежение нравственностью. И вот денди де Марсе оскорбляет Люсьена в *Opéra*, а спешащая в карете на званый вечер герцогиня Германтская поворачивается спиной к умирающему Свану в центральном эпизоде романа Пруста «В поисках утраченного времени», таком же жестоким, как в романе Бальзака, и играющем в сюжете ту же главную роль.

Аполлонический иерарх — нарциссист, задержавшийся в нравственном отрочестве. Отсюда мальчишеское телосложение Артемиды и Бельфэб. Аполлоническое совершенство и устойчивость чужды социальному роману, принимающему развивающуюся модель личности. Теория развития, разыгранная в автобиографии Руссо, заимствована из его учения. Личность в социальном романе вынуждена развиваться, но ее развитие не имеет ничего общего с дионисийскими метаморфозами. Мощная энергия дионисийского андрогина видоизменяется самопроизвольно, не ведая о кульминационном моменте зрелости. В социальном романе личность изменяется, проходя сквозь мелкие, изнурительные унижения, непохожие на внезапные повороты колеса Фортуны, сбрасывающего драматических героев Возрождения. Личность внутренне присуща эпохе Возрождения. Точно так же личность романтизма — первичное и абсолютное пламя воображения, зажженное богами. Аристократа эпохи Возрождения всегда выдает чистокровность, чудесным образом проявляющаяся в прекрасном телосложении, в манерах и в речи — даже у выросшего в лачуге похищенного принца. Аристократ в социальном романе — просто социальный тип. Только счастливый случай обусловил его превосходство над другими людьми, превосходство эволюционное, а отнюдь не врожденное. Он подобен камню, оставленному на вершине отступающим ледником.

Чем выдержанней рамки социального романа, тем труднее приходится андрогину. Чем сильнее прилив романтического сознания (Вирджиния Вулф), тем чаще появляются личины с чертами гермафродита. Диккенс, например, расходится с Джордж Элиот по нескольким основным вопросам. Описанные им социальные структуры представляют не процесс образования, ведущий от самопогруженности к сообществу, но механизм угнетения, убивающий эмоциональную жизнь в своем лабиринте. Истоки его романов — в стихах протеста Блейка, возмущенного эксплуатацией трубочистов. Ребенок — идеальный тип Диккенса, как в творчестве Руссо и Вордсворта, не раз-

вращенный цивилизацией. Его целомудренные герои проявляют одни и те же качества детства: невинность, чистоту, простоту. Его преклонение перед досексуальным ребенком делает его восприимчивым к таким мужским андрогинам, как насмешник мистер Микобер, к святым безумцам с неиспорченным умом. Романы Диккенса содержат элементы притчи или нравственной игры. А когда он обращается к аллегории, немедленно появляется андрогин, подобный трем бесполом или сексуально двойственным привидениям в «Рождественских повестях».

Во французском романе андрогины встречаются настолько часто, что порой становятся его главной темой. Обычно их герой — наполовину женственный *ingénu*, как в «Красном и черном» (1830) и «Пармской обители» (1839) Стендаля. Женщины, как и в творчестве Руссо и Гете, превосходят героя либо возрастом, либо положением. Андрогинность Стендаля — податливость подростка, или *naïveté*^{*}, готовность быть обманутым. Прелестные обороты речи Жюльена Сореля заимствованы Бальзаком для описания девически красивого Эжена де Растиньяка. А затем по цепочке воспроизведены в романе Флобера «Воспитание чувств» (написан в 1843—1845), испытавшем воздействие декадентского позднего романтизма. На долю флюберовского Фредерика Моро выпадает гомозеротическая связь и извращенное тяготение к похожей на Диану госпоже, к женщине в военной форме. Поворотным событием романа становится внезапный сексуальный порыв Фредерика бежать из борделя, подтверждающий флюберовское определение андрогинности как незавершенного отрочества. История замыкает круг и возвращает героя от приключений с женщинами к первичному, но социально регрессивному союзу с другом-мужчиной.

Андрогин-подросток французского романа — не идеальная личина высокого романтизма, считавшего сексуальную двойственность размахом воображения или его властью. Жюльен и Фредерик проявляют чувствительность, а не воображение. Они не стремятся к вечности. Им не дано понять ни собственную душу, ни великую действительность природы и культуры. Вновь подчеркнем, что законы социального романа ограничивают гермафродита, позволяя ему выразить только слабость и неудачливость, возможность, неспособную стать действительностью. Английский социальный роман, освоенный многочисленными писательницами, не так сильно занят типом юноши-подростка

* Наивность (фр.). — Ред.

и не так терпим по отношению к его недоразумениям и разочарованиям. Проецируя себя на своих незадачливых героев, Стендаль и Флобер создают сатирические автопортреты, напоминающие об иронической привязанности Байрона к своему доброму приятелю Дон Жуану.

О героине лучшего своего романа «Госпожа Бовари» (1857) Флобер говорит: «*Madame Bovary, c'est moi!*»^{*} В ней сосредоточены его духовная борьба и сексуальные противоречия. Бодлер почувствовал «мужскую душу», сохранившуюся в «этом причудливом андрогине», «оставшемся мужчиной»¹¹. Воспитанная без матери, Эмма рисует Минерву (автопортрет?), пользуется предметами мужского туалета, надевает на бал мужской костюм. Гастон Башляр пишет: «Когда мужчина создает в литературе женщину, а женщина — мужчину, получают пламенные существа»¹². Госпожа Бовари — воплощение подростковых романтических мечтаний Флобера. Требуя от неспешного, спокойного течения жизни фантазий о радости и чувстве, госпожа Бовари впадает в величайшее заблуждение относительно природы реальности. Реальность, никогда не покидавшая этот жанр, в конце концов смыкается над ней. Предложенная Толстым версия «Госпожи Бовари», «Анна Каренина» (1873—1876), противопоставляет социальным ограничениям еще одну своевольную прелюбодейку. Скрытая маскулинность Эммы проявляется в строгом бальном платье Анны из черного бархата, а также в склонности женщин «влюбляться» в нее или говорить, что они «полюбили» ее¹³. Общество побеждает; героини проигрывают. Возможно, самоубийства Эммы, Анны и Вергилиевой Дидоны — обряды изгнания из зрелой мужской личины писателя магнетизирующего беса женской личины его внутренней жизни, изгнания тени матери и памяти.

Все эти темы сексуальной двойственности и отклонений обобщаются в героине романа Эмиля Золя «Нана» (1880). Бекки Шарп — нахальная Эмма Вудхауз, а Нана — извращенная Бовари или Каренина. Сексуальная изгнанница опустилась от прелюбодеяния до проституции. Нана — королева парижских куртизанок. Венера, амазонка, «пожирательница мужчин», чудовище, попирающее «ногой грудь черепов». Амбивалентность других героинь XIX века усиливается в Нана. Она состоит в связи с ревнивой лесбиянкой, подбирает девок по сточным канавам и переодевается мужчиной, чтобы объезжать притоны,

* «Госпожа Бовари — это я!» (фр.). — Ред.

«стараясь разогнать скуку зрелищем разврата». Золя изображает своего андрогина врагом цивилизации: «Эта женщина стала силою природы, разрушительным началом; сама того не желая, она развращала, растлевала весь Париж, соблазняя его своими белыми бедрами». Он видит, как она «господствовала над городом», заслонив собой «весь небосвод столичного порока»¹⁴. «Нана» соединяет декадентские элементы Бодлера, Гюисманса и Моро, но социальный роман должен вывести общественный порядок из рабства у титанического гермафродита, верховной жрицы матери-природы. Подобно святому Августину, Золя осуждает Великую мать как блудницу вавилонскую. Книга заканчивается сильнейшим приемом декадентского стиля: почти геологическим анализом мерзкого, гноящегося от оспы лица трупа Нана, совершенного творения природы, уничтоженного своим творцом.

Таким образом, даже во французском романе XIX века, рисующем пошлое общество соглашателей, андрогин всегда подчиняется обществу в целом. Сравните вампиров-иерархов «Нана» и «Кристабель». Ненасытная роковая женщина Золя вызвала архетипические силы и ими же была уничтожена. Но злобная Джеральдина Кольриджа, андрогин высокого романтизма, уходит из своей поэмы невредимой. В самом деле — когда мы расстаемся с незаконченной «Кристабель» Кольриджа, Джеральдина только набирает силу. Позднеромантических вампиров Бодлера и Гюисманса тоже никто не пытается остановить. Социальный роман сближается с эпосом в своем негативном отношении к архетипической женщине: андрогин дестабилизирует общественную структуру общества.

Первые произведения Эмили и Шарлотты Бронте, возрождающие старомодный готический роман, опубликованы в один и тот же год. Для обоих романов характерны грубые, угрюмые герои и безыскусная атмосфера тайны и мрака. Но это книги разных жанров. Несмотря на эпизоды сексуальных обращений, «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте — социальный роман, подчиняющийся общественно значимому принципу умственной постижимости. Он описывает житейские изменения *ingénu* от детства до зрелости с бракосочетанием в кульминации. Но при этом «Грозовой перевал» Эмили Бронте — произведение высокой романтики, истоки его энергии — вне общества, а секс и эмоции — кровосмесительные и солипсистские. Романы сестер Бронте разительно отличаются друг от друга, поскольку

несовместимы их способы идентификации. Шарлотта явно проецирует себя на неимущую, но в конце концов торжествующую героиню, тогда как Эмили преодолевает границы пола и внедряется в своего дикого героя.

Критики до сих пор отчаянно спорят о романе «Грозовой перевал». История выстроена в виде серии уводящих вглубь рам, картин внутри картин, потускневших окошек реальности. Скачкообразное повествование Бронте от настоящего в прошлое — предвидение дальнейшего развития романа — раздражало и смущало многих современников, считавших книгу просто неупорядоченной. «Джейн Эйр», напротив, верна традиции хронологического повествования. Каковы психологические причины формальных нововведений Эмили Бронте?

Главная проблема «Грозового перевала» — страстная привязанность Кэтрин Эрншо к грубому Хитклифу, «полуцивилизованному дикарю»¹⁵. Сексуальное воздействие этой прославленной любовной истории имеет любопытные пробелы, заполняемые читателем по своему усмотрению. Эмоция — внезапный бурный прилив, переполняющий личины аморальной энергией. Здесь повсюду жестокость, грубость и насилие, которые некоторые критики умудряются включать в гармоничную панораму романа. Большинство критиков полностью игнорируют эту тему, поскольку садизм несовместим с академическим гуманизмом.

К. Д. Ливис, например, признает наличие в «Грозовом перевале» жестокого «мира „Короля Лира“», но отвергает его как «дань не садизму или извращениям самого романиста... но его шекспировскому замыслу»¹⁶. Дэвид Сесиль считает, что «свирепость и безжалостность» героев Бронте выражают «жизненность природы»: «Словно адепты некоей первобытной религии, мы видим, как Бог-Земля цепенеет в зимней спячке, подобной смерти, и как поднимается, чудесно обновленный и юный, в дни весеннего цветения»¹⁷. Природа и в самом деле создает задний план этого романа, но природа как бурная мужская сила, а не как плодородие и обновление. Дороти ван Гент говорит о «разрушительном импульсе» и «бесчеловечном избытке» страсти Хитклифа и Кэтрин, «избыточности, повсеместно присутствующей в языке — в глаголах, в определениях, в метафорах, исходящих бешеной яростью»¹⁸. Вирджиния Вулф говорит, что «любовь тут есть, но не любовь мужчин и женщин»¹⁹. Сесиль называет любовь Кэтрин «бесполой», «так же лишенной чувственности, как притяжение прилива к луне, а стали — к магниту». Слово Сеси-

ля «бесполой» встречается и в комментарии к роману, но у него так много возможных значений, что критики не понимают друг друга.

Кэтрин объясняет озадаченной экономке, Нелли Дин, что выйдет за Эдгара, а не за Хитклифа, потому что с Хитклифом они слишком похожи друг на друга: «Он больше я, чем я сама... Его душа и моя — одно»²⁰. Любовь по сходству, а не из различия преодолевает половые ограничения. Сходство между Хитклифом и Кэтрин поразительно. Она столь же жестока и мстительна, как и он. Дьяволица с «дерзким, вспыльчивым» характером просит себе в подарок плеть, постоянно набрасывается на людей и грубо обращается с ними. Кэтрин и Хитклиф переживают эмоцию как приступ физической боли. В припадке ярости оба они скрежещут зубами и бьются головой о твердые предметы. В один из таких приступов маниакальной «ярости» Кэтрин рвет подушку зубами, развеивая перья, как треплющая цыплят лиса. Один из первых положительно оценивших роман комментаторов Эмиль Монтегю заявляет: «Есть, так сказать, и он и она, но это один человек; вместе они составляют гибрид, обоеполое и двоедушное чудовище; он — мужская душа чудовища, а она — женская»²¹. Метафора достойна французского декадентского позднего романтизма; сильнее мог бы выразиться только высокий романтизм. Клара Розенфилд говорит: «Сами Кэтти и Хитклиф — абсолютные двойняшки, отличающиеся только лишь полом»²². Эта любовная история — романтическое соединение двойников, произведенное Эмили Бронте.

Моделью сексуальной личины Хитклифа стали герои Байрона, и в первую очередь Манфред, страдающий от любви к сестре. Тему кровосмешения в «Грозовом перевале» заметили уже давно, но обсуждали ее лишь походя. Кэтрин и подкидыш Хитклиф росли вместе, как брат и сестра. Хитклиф мог быть даже и внебрачным сыном Эрншо, а значит, единокровным братом Кэтрин. Но критики превратно истолковали тему кровосмешения, не учитывая ее истоков в искусстве высокого романтизма. Встречаются утверждения, будто Кэтрин и Хитклиф не могут пожениться из-за подразумеваемого табу на кровосмешение. И все же, как мы видели, кровосмешение настолько необходимо романтическому сознанию, что, когда брата или сестры нет, его или ее, как в творчестве Шелли, приходится придумывать. Кровосмешение не опасность, которой следует избегать, но царственная привилегия воображения.

Братские родственные чувства только разжигают, а не сдерживают любовь Хитклифа и Кэтрин. Их любовь действительно можно назвать бесполой, поскольку никто из них не стремится к плотскому соитию. Романтический союз — сплав духовных образов, любовь к своему зеркальному отражению. Половой контакт в «Манфреде» — ошибка, унижительный буквализм. Ведь именно сумасшедшая попытка невозможного единства делает последнее свидание Хитклифа и Кэтрин в день ее смерти великолепным эпизодом в художественной литературе. Они обнимают друг друга дико, судорожно, до синяков. Это не столько любовь, сколько ритуальное состязание. Х. Дж. Роуз говорит, что в древних церемониях возбуждение призвано было создавать магическую силу или власть. Хитклиф и Кэтрин похожи на брата и сестру из «Орестеи», периодически вводящих себя в подчеркнутое состояние любви-ненависти. В этой растянутой волнующей сцене я чувствую присутствие Шелли, сливающегося с духом своей сестры в кульминационный момент «Эпипсихидиона». Там фиктивные брат и сестра бьются, горят и кипят в мистическом хаосе воды и огня. Шелли называет поэму «предродовым видением», движением вспять, против истории. Но аполлонический «Эпипсихидион» уклоняется от грубых фактов первобытного опыта. Именно Эмили Бронте суждено было завершить кровосмесительный поиск высокого романтизма. «Грозовой перевал» воссоздает демонизм первобытной сферы кровосмешения. Отсюда — всеобщий садизм романа.

Беспорядочный семейный роман «Грозового перевала» основывается на романтическом обращении истории вспять. Эрик Соломон верно замечает, что «Эмили Бронте придает всей истории неопределенную ауру кровосмешения»: «Хитклиф женится на золовке своей утраченной любимой; сын его жены женится на дочери брата жены; дочь Кэтти выходит замуж за сына ее брата»²³. Главные критические работы не замечают в романе атмосферы сексуальной клаустрофобии, где от одного поколения до следующего происходят многочисленные возвращения нагрузки. Кровосмесительная сосредоточенность на себе самом усиливается эхом повторяющихся имен: Хитклиф, Хиндли, Гэртон, Линтон. Есть старшая и младшая Кэтрин, старший и младший Линтон (фамилия и имя). Часто воспроизводимое в публикациях генеалогическое древо (1926) может привести только к недоразумениям, поскольку его составитель К. Р. Сэнгер исходит из предположения, что в «Грозовом перевале» даются

ясные характеристики, доступные любому внимательному читателю. Семейная идентичность в романтической литературе изменчива. Хиндли, Гэртон, Линтон: имена по-кроличьи плодятся и жмутся друг к другу, не в силах противостоять сокращению до состояния зародыша. Действительно, в «Грозовом перевале» нет поступательного движения поколений. Их непреодолимо влекут их истоки, ибо в романтическом сексе и эмоции будущее — только туманная эманация прошлого.

Самое значительное достижение «Грозового перевала» — вздымающаяся и опадающая матрица генетически гомологичных идентичностей. Одно лишь ядро книги представляет собой психосексуальный поток. Стражи повествовательной структуры романа — практичная Нелли Дин и глуповатый Локвуд — наделены четко выписанными характерами. Этот образный стиль, обнаруживающийся на картине Леонардо «Мадонна со святой Анной и Христом» и на картинах Россетти «Беседка на лугу» и «Astarte Syriaca», я назвала аллегорическим переизбытком. Аллегорический переизбыток — *заполнение* выдуманного мира единой идентичностью, появляющейся одновременно в разных формах, отражающихся друг в друге, подобно граням драгоценного камня. Господствующая личность аллегорического переизбытка расширяется, заполняя психологическое пространство. Хитклиф и Кэтрин стремятся к садомазохистскому уничтожению своих отдельных личностей. Их желание проникнуть друг в друга создает в тексте гигантское духовное тело, не позволяющее остальным членам семьи вырасти до нормального размера. Социальный роман систематически продвигается в сторону дифференциации характеров. Личины «Джейн Эйр», например, по мере развития и обнаружения прошлого становятся все более определенными. Но «Грозовой перевал» идет другим путем. Будучи романтическим произведением, этот роман сглаживает даже различия между поколениями в своей сердцевине, центростремительно втягивающей в себя все личины и события.

Кровосмесительный союз Хитклифа и Кэтрин не соперничает, как того можно было бы ожидать, с обычным браком. В «Грозовом перевале» есть и темноволосый, и светловолосый герои, и, как замечает Фрай, здесь мы встречаемся с «мужским вариантом» характерной темы героинь брюнеток и блондинок в литературе XIX века: Скотт, Э. По, Готорн, Мелвилл²⁴. Женственность сохраняется в Эдгаре Линтоне, робком белокуром сопернике смуглого Хитклифа. Лицо Эдгара «с мягкими

чертами», с «вдумчивым, ласковым взглядом», а «стан как-то слишком грациозен»²⁵. Жена Кэтрин повелевает им; ее воля — закон. Следовательно, гермафродитическое удвоение Хитклифа и Кэтрин противопоставлено гермафродитическому браку Эдгара и Кэтрин с его обращенными половыми ролями.

«Грозовой перевал» следует психосексуальной географии «Антония и Клеопатры» Шекспира. Родовое поместье Линтона Мыза Скворцов напоминает Рим Цезаря — респектабельный мир устойчивых социальных личин. Грозовой перевал Эрншо, как Египет Клеопатры, — сфера грубой естественной силы и неуправляемых превращений. Романтические перевалы — возвышенны, преувеличенны, экстремальны. Мыза — место, где обустроена природа, огражденное сельскохозяйственное владение, удачным символом которого становятся перелетные скворцы, милые безобидные птички. В пьесе Шекспира выбирать между двумя мирами приходится герою, в романе Бронте — героине. Впервые вернувшись с Мызы Скворцов Кэтрин похожа на буйную Клеопатру, обернувшуюся спокойной Октавией: «Вместо простоволосой маленькой дикарки, которая вприпрыжку вбежала бы в дом и задушила бы нас поцелуями, у крыльца сошла с красивого черного пони очень важная на вид особа, в каштановых локонах, выпущенных из-под бобровой шапочки с пером, и в длинной суконной амазонке, которую ей пришлось, поднимаясь на крыльцо, придерживать обеими руками». Ее новая пристойная личина достигнута ценой огромной потери жизненной силы. Символом Скворцов можно считать, как выражается Хитклиф, «пустые голубые глаза Линтонов»²⁶. Линтоны — белокурые небесные божества, представляющие, как Цезарь Шекспира, бесстрастный, сухой аполлонизм. У них — пустые глаза, потому что слепота не позволяет им видеть темное вращающееся царство дионисийской природной силы Хитклифа. Мыза укрывает от бурь, губящих и разоряющих посевы перевала. Этот враждебный ландшафт «пронизывающих ветров и злобного северного неба» — мастерский штрих романа. Зима вторгается на Грозовой перевал и побеждает лето. Именно здесь самое значительное отступление Эмили Бронте от высокого романтизма, считающего природу даже в беспокойном состоянии неиссякаемым источником плодородия. С ее точки зрения, первична природа, а не воспитание. Другими словами, она создает *природу без матери*.

«Грозовой перевал» систематически подправляет свои романтические источники. Он переводит кровосмесительную

встречу душ двойников «Эпипсихидиона» из созерцания в действие и из духовного мира в материальный. Эмилия у Шелли — облачный «Ангел» или «Небесный серафим», но Кэтрин Бронте, сравнивая свою любовь к Хитклифу с «вечными каменными пластами в недрах земли», счастливая, мечтает о том, чтобы ангелы сбросили ее с небес. «Грозовой перевал» — «Эпипсихидион», дополненный природой. С Байроном Бронте обходится подобным же образом, погружает его — или, вернее, его прославленную личину, чарующую и волевою, — глубже, в природу. Таким образом, Хитклиф знаменует переход от байронизма к естественной силе, поскольку в поэзии Байрона природа по большей части остается просто лирическим фоном. Хитклиф с «острыми зубами людоеда» и «из отпетых отпетый» стоит на грани человеческого. Птицы вьют около него гнезда, принимая его самого за «колоду»²⁷. Безжалостнее всего Бронте исправляет Вордсворта. Написанный в период неумеренного викторианского почитания природы, «Грозовой перевал» представляет жестокий мир Кольриджа. Бронте повергает Вордсворта в состояние варварства, превращая спокойное величественное доказательство нравственного взаимодействия человека и природы в грубую прозаическую оду, сотрясаемую подземными толчками. Роман — садомазохистский водоворот первоизданного шума и движения, раздиранья и разрывания в процессе дионисийского *spargmos*, только сделанного терпимым, даже понятным благодаря превосходному отстраняющему приему рассказа в рассказе.

«Грозовой перевал» — каталог хтонических ужасов, в нем Кольридж то и дело оскорбляет доброжелательность Вордсворта. Взрывы жестокости и мрачные фантазии на тему смерти и пыток. Мы видим или слышим, как секут, швыряют, колотят, бьют по щекам, дергают, щиплют, царапают, выдирают волосы, давят, пинают, топчут, вешают собак. Хиндли надеется, что его лошадь «копытом вышибет» Хитклифу мозги. Кэтрин, кусанная собакой, ни за что не заплачет, «даже если бы подняла на рога бешеная корова». Изабелла вопит, «точно ведьмы вгоняют в нее раскаленные иглы». Хитклиф замышляет «сбросить Джозефа с гребня крыши и выкрасить парадную дверь кровью Хиндли». Он выплескивает горячий яблочный подлив в лицо Эдгару. Хиндли пытается засунуть нож между зубов Нелли и угрожает перерезать ей горло. Нелли думает, что Хитклиф мог бы «раздробить Гэртону череп о ступени». Хитклиф говорит об Эдгаре: «Я его раздавлю, как пустой орех». «В тот час, когда он

стал бы ей безразличен, я вырвал бы сердце из его груди и пил бы его кровь! — восклицает Хитклиф. — Во мне нет жалости! Нет! Чем больше червь извивается, тем сильнее мне хочется его раздавить!» Изабелла говорит, что Хитклиф умеет «вытягивать нервы раскаленными щипцами», что она отдала ему сердце, а он взял его, «на смерть исколол» и швырнул ей обратно. Он хватается со стола серебряный нож и запускает ей в голову, прорезав щеку насквозь. О пьяном Хиндли Хитклиф говорит: «Хоть сдирай с него кожу и скальп снимай — не разбудишь!» И так далее и так далее. Читатель может вместе с Кэтрин почувствовать: «Тысяча кузнечных молотов стучит в моей голове!»²⁸

Виртуозная садистская речь изливается из уст не одного лишь Хитклифа, так говорят все герои романа. Даже вежливая Нелли Дин говорит на этом первобытном языке. В конечном счете садистская риторика принадлежит самой Эмили Бронте, возможно перенявшей эти потоки брани от разъяренной Клеопатры. Порой жестокость становится утонченной. Когда Кэтрин слегла от лихорадки, миссис Линтон сначала посещает Грозовой перевал и ухаживает за ней, а затем настаивает на том, чтобы для окончательного выздоровления она переезжала в Скворцы. Нелли вспоминает: «Но бедной женщине пришлось жестоко поплатиться за свою доброту: и она, и муж ее заразились горячкой, и оба умерли — один за другим — в несколько дней»²⁹. Внезапная смерть четы Линтонов-старших всегда вызвала мой восхищенный смех. Они умирают с такой скоростью, что мы буквально слышим стук падающих на пол тел. Так стучат тела моряков Кольриджа, падающих на палубу. Предполагается, что мы отметим, как поглощенная только собой избалованная Кэтрин бездумно оставляет руины за своей спиной, как бегущая от Акциума Клеопатра. Но эти две смерти показывают также обреченность любовной связи Хитклифа и Кэтрин, распространяющей хтонические испарения, заражающей и опустошающей социальный мир. Одна из наиболее откровенных нападков «Грозового перевала» на Вордсворта. Природа-как-разрушитель Эмили Бронте жестоко воздаст Линтонам за благородство, радушие и человечность. Автор, как снайпер, засел на невидимых высотах и играючи косит оттуда ряды своих персонажей. Артемида Хекаэрге, «меткий стрелок, посылающий свои стрелы издалека».

От самой незаметной жестокости к самой вопиющей: страшный сон Локвуда о призраке Кэтрин. Странно, но его редко анализируют. И все же с психологической точки зрения этот

эпизод — центр романа, восходящий непосредственно к первоначальному замыслу Бронте. Порывшись в заплесневелых книгах Грозового перевала, Локвуд собирается отойти ко сну. Ему докучает скрип еловой ветки о стекло:

«Все равно, я должен положить этому конец», — пробурчал я и, выдавив кулаком стекло, высунул руку, чтобы схватить нахальную ветвь; вместо нее мои пальцы сжались на пальчиках маленькой, холодной как лед руки! Неистовый ужас кошмара нахлынул на меня; я пытался вытащить руку обратно, но пальчики вцепились в нее, и полный горчайшей печали голос рыдал: «Впустите меня... впустите!» — «Кто вы?» — спросил я, а сам между тем все силился освободиться». «Кэтрин Линтон, — трепетало в ответ (почему мне подумалось именно „Линтон“? Я двадцать раз прочитал „Эрншо“ на каждое „Линтон“!). — Я пришла домой: я заблудилась в зарослях вереска!» Я слушал, смутно различая глядевшее в окошко детское личико. Страх сделал меня жестоким: и, убедившись в бесполезности попыток отшвырнуть незнакомку, я притянул кисть ее руки к пробойне в окне и тер ее о край разбитого стекла, пока не потекла кровь, заливая простыни; но гостья все стонала: «Впустите меня!» — и держалась все так же цепко, а я сходил с ума от страха. «Как мне вас впустить? — сказал я наконец. — Отпустите вы меня, если хотите, чтобы я вас впустил!» Пальцы разжались, я выдернул свои в пробоину и, быстро загородив ее стопкой книг, зажал уши, чтобы не слышать жалобного голоса просительницы. Я держал их зажатыми, верно, с четверть часа, и все же, как только я отнял ладони от ушей, послышался тот же плачущий зов! «Прочь! — закричал я. — Я вас не впущу, хотя бы вы тут просили двадцать лет!» — «Двадцать лет прошло, — стонал голос, — двадцать лет! Двадцать лет я скитаюсь, бездомная!»³⁰

Кисть руки, которую трут о край разбитого стекла, — один из самых страшных образов в истории литературы, поскольку он подразумевает истязание ребенка. Единомышленница Кольриджа и Байрона, Эмили Бронте разделяется с Вордсвортом. Вовлекая случайного свидетеля Локвуда в кровавое языческое представление, она тем самым показывает врожденность садизма. Сквозь маску хороших манер и общественных устоев прорывается первобытный инстинкт самосохранения человека, намеревающегося уснуть. Человек, в обычных обстоятельствах

пожимающий или целующий ручку дамы, пытается ее отрезать. Путешественник Локвуд совершает путешествие Вордсворта назад, к природе, и обнаруживает, что попал в свое собственное демоническое сердце тьмы, место обитания не сострадания, а варварства. Сцене присуща замечательная логика сновидения. Рука призрака, например, представлена еловой веткой, поскольку дику Кэтрин вновь поглотила природа. Саморазрушительница при жизни, по смерти она стала говорящим деревом из леса самоубийц Данте. Следовательно, Локвуд трет ее запястье о разбитое стекло, потому что он *пилит ветку*.

Почему появляющаяся в этом эпизоде в образе девочки Кэтрин называет приобретенную ею только в замужестве фамилию Линтон? Марк Кинкид-Уикс предполагает, что «Кэти и Хитклиф фиксированы на выдуманном ими в детстве способе существования»³¹. Я уже говорила, что кровосмешение — регрессия сквозь историю назад, к природе. Кинопленка времени перематывается от конца к началу. Призрак эмоционально неразвитой Кэтрин принимает допубертатную форму и застывает в окне, на символической границе между детством и зрелостью. «Глядевшее в окно детское личико»: Локвуд видит Кэтрин бесконечно проживающей последний в своей жизни миг окончательного союза с Хитклифом, когда они заглядывали в окно Линтонов на роскошной Мызе Скворцов. Следовательно, старшая Кэтрин, умершая родами, узурпирует личность своего ребенка, как вампир Морелла в рассказе Э. По.

Почему призрак хочет войти? Проницательная Эмили Бронте предчувствует непонимание своих викторианских читателей, склонных переносить на этот эпизод пафос Блейка и Диккенса. Призрак должен быть одетой в лохмотья сироткой, умоляющей пустить ее в дом. Но садистские страсти «Грозового перевала» подрывают этот самодовольный гуманизм. Локвуд понимает стремление призрака гораздо лучше, чем современные читатели. Позже он говорит Хитклифу: «Если бы маленькая чертовка вошла в окно, она, верно, задушила бы меня»³². Архаический религиозный ритуал успокаивает скитающиеся души мертвых. Почитание предков — на деле стремление умиловить их, «отгородиться» от них. Призрак хочет войти, чтобы напиться живой крови. Призрак Кэтрин вцепляется в руку Локвуда, чтобы снова жить за его счет. Драчливая Кэтрин Эрншо в возрасте, принятом призраком, никогда не была беззащитным и несчастным ребенком. Отсюда следует, что призрак завладел *ложной личиной*, как вампир Джеральдина из поэмы Кольриджа, при-

творяющаяся больной, чтобы ее безусловно впустили в замок Кристабель. Союз с природой вновь оборачивается изнасилованием и дефлорацией. И вместе с Локвудом здесь насилуют и лишают невинности нас. Все утверждения Вордсворта Бронте пересматривает, обнаруживая в них демонический секс и жестокость. Все это правда, даже если призрак был сном, а не сверхъестественным посещением, ведь Кэтрин вторглась в разум Локвуда, материализовавшись в жизни его сновидений при помощи силы воли, напоминающей о Лигейе. Локвуд отгородился от нее стопкой книг, воздвиг барьер рационализма. Но как в «Грозовом перевале», так и в короткой жизни Эмили Бронте демоническое предсказание сбылось.

Как мы видели, в романтизме мужское начало всегда умалется или ослабляется, но в «Грозовом перевале» причины применения этого принципа новые и совершенно поразительные. На первый взгляд, отличие Хитклифа от Эдгара — это, говоря попросту, отличие настоящего мужика от сосунка. Но Хитклиф, подобный природной стихии уже своим рельефным именем*, странно бесплоден. Его брак с сестрой Эдгара не приносит плодотворное потомство. Напротив, слабая кровь Линтонов побеждает его кровь, и рождается полная противоположность отцу: «бледный, хрупкий, изнеженный мальчик», «капризный и болезненный», больше похожий на девочку. Хитклиф презрительно бросает своему сыну: «Ты сын своей матери, весь в нее! Где же в тебе хоть что-то от меня, пискливый цыпленок?»³³ Что-то в Хитклифе препятствует передаче мужской энергии. Его *семья истощена*. Его сила устремляется не в гетеросексуальное размножение, но в кровосмесительную страсть к своему двойнику. Садомазохизм имеет два направления: агрессия вовне и вовнутрь. Подобно Байрону и Элвису Пресли, Хитклиф страдает от внутренней раздвоенности. Вопреки наружности и репутации, сексуальная личина Хитклифа — не мужская в общепринятом смысле. Еще один закон романтизма: таков способ самопроекции. Любое романтическое произведение сосредоточено вокруг призрачной, умозрительной личины, через которую автор исследует новое соединение природы и души. Общественное мнение связало бы Эмили Бронте с Кэтрин Эрншо, влюбленной в мрачного байронического героя — фантастическое

* Имя героя Heathcliff членится на два корня: heath — «пустошь», «заросшая вереском болотистая местность» и cliff — «утес», «крутой обрыв». — *Ред.*

воплощение желаний автора. Большая часть критиков никогда не одобряла таких фантазий, возможно из-за текстуального абсолютизма теперь уже устаревшей «новой критики». Но отказ от биографических сопоставлений в «Грозовом перевале» привел в свою очередь к нынешнему тупику, оставив открытыми множество нравственных и сексуальных вопросов.

Моя теория: Хитклиф — одна из великих романтических сексуальных личин гермафродита, представление мечты Эмили Бронте об освобожденном от ауры сверхъестественного Байроне. Готические романы сестер Бронте пересекаются, поскольку Шарлотта сохраняет свой пол в повествовании, а Эмили, как Кольридж в «Кристалль», отказывается от своего пола. Многие комментаторы выдвигают традиционное, но бессмысленное предположение о том, что моделью Хитклифа послужил Брэнсуэлл Бронте, единственный мальчик из шести детей, живших в доме священника в Хоурте. Уолтер Л. Рид, например, заявляет: «Связь между Брэнсуеллом и образом Хитклифа очевидна»³⁴. Но эта идея ошибочна с самого начала. В контексте сексуальных личин Брэнсуэлл — полная противоположность деятельному, темпераментному, деспотичному Хитклифу. Физически чахлый, потворствующий своим слабостям и в конце концов умерший от передозировки опиума, Брэнсуэлл принадлежал к категории мечтательных, нерешительных, недоразвитых мужчин, воплощенных в реальном Кольридже и в вымышленном Ашере Э. По.

При разговоре о корнях «Грозового перевала» Брэнсуэлл совершенно излишен и только сбивает с толку, поскольку более чем очевидно, что сама Эмили Бронте обладала мужественностью, необходимой для создания своего знаменитого героя. Шарлотта Бронте говорила, что ее сестра была «сильнее мужчины, наивнее ребенка». Ее отличали «невидимая сила и жар, наполнявшие героя интеллектом и возжигавшие в нем жизнь»: «Она была великодушна, но энергична и порывиста; характер ее был абсолютно непреклонен»³⁵. В другом месте Шарлотта говорит о «некоторой резкости ее властного и своеобразного характера». Рост Брэнсуелла едва достигал пяти футов*, тогда как Эмили была самой высокой в семье после своего отца. Жители Хоурта говорили, что Эмили похожа «больше на мальчишку, чем на девчонку». Она выглядела «распущенной и по-мальчишески живой, когда слонялась по вересковым пустошам, свистя

* Около 150 см.

собакам и преодолевая большие расстояния». Слово «мужской» постоянно встречается в воспоминаниях об Эмили ее соседей и родственников. В семье ее прозвали «Мэром». Мсье Эже, профессор из Брюсселя, говаривал, что ей «надо было родиться мужчиной». Шарлотта сказала о любовнике Джордж Элиот: «Глядя на лицо Льюиса, мне всегда хотелось плакать, оно было так же прекрасно, как лицо моей Эмили». А ведь Джорджа Генри Льюиса называли «самым безобразным мужчиной в Англии»! В слащавой романизированной биографии (1936), предполагая единство Эмили и Хитклифа, Вирджиния Мур обнаруживает, что Эмили «отождествляла себя с мужчиной» даже в семейной игре в остров Гондал, оставляя все женские роли сестре Энн³⁶.

Здесь, как и в случае с Эмили Дикинсон, мы сталкиваемся с парадоксом женского гения в романтизме. Мы видели, что романтический поэт, обнаруживая чрезмерную ограниченность западной мужской личности, превращает себя в гермафродита, чтобы овладеть дельфийскими способностями женской восприимчивости. Но художница, обладая преимуществом пола уже от рождения, должна расширять область своего господства, двигаясь в другом направлении. Я отмечала, что гигантизм, присущий женскому творчеству, говорит о том, что автор придает себе мужские черты. Мои примеры — «Грозовой перевал» и грандиозная «Лошадиная ярмарка» (1853—1855) Розы Бонер, которая разрушает женскую внутреннюю жизнь бушующей картиной, исполненной жестокой животной динамики. Хитклифу свойственна воинственная мускулистость «Лошадиной ярмарки» Бонер. Шарлотта Бронте называла Хитклифа «колоссальным», приписывая ему избыток вдохновения, нарушающего границы полов. Две другие знаменитые писательницы, ссылаясь на «Грозовой перевал», независимо друг от друга употребили слово «гигантский». Эмили Дикинсон восславляет «гигантскую Эмили Бронте», а Вирджиния Вулф пишет о том, что «гигантское честолюбие» Бронте «чувствуется на протяжении всего романа»³⁷. Гигантизм — перенапряжение, тоталитарное притязание на вселенскую власть. Гигантизм — стратегия женщин, возбуждающих себя и тем самым бросающих вызов оскорбительному диктату своего пола.

Слабость семени Хитклифа выдает его транссексуальность. Женщина с мужской энергией, но без мужской потенции. Отказывая своему байроническому герою в исключительной мужской силе, Эмили Бронте показывает, что сквозь маску соблазнителя она видит и распознает романтический гермафродизм

лорда Байрона. Интуиция художника: и Гете и Бальзак изображают Байрона соответственно в образах женственного Эвфориона и бисексуального лорда Дадли, отца андрогинов. И все же всемирная слава сильного мужчины Байрона жива и в современных исследованиях Дж. Уилсона Найта.

Романтический автопортрет Эмили Бронте в образе Байрона — пример моего принципа сексуальной метатезы, художественной смены пола. Примеры: Байрон преобразует певчего Джона Эдлстона в Тирзу, Пруст — Альфреда Агостинелли в Альбертину, Вирджиния Вулф — Викторину Сэквилл-Уэст в Орlando. Было бы упрощением свести сексуальные метатезы к боязни гомосексуального скандала. Дело здесь в более тонкой материи. Сексуальные метатезы — метафизическое наступление, распространение идентичности на продолженное сознанием эротическое чувство. Реальный прототип подобен половому сленгу, переведенному на новый художественный язык. Сексуальная метатеза, используемая в «Грозовом перевале», похожа на метатезу в «Кристалль» Кольриджа и направлена на Я, а не на харизматического другого. Она возникает из желания художника оживить или увековечить его или ее идентичность, реально существующую, но запрещенную обществом. Сэквилл-Уэст участвовала и в той и в другой форме сексуальной метатезы. В своем романе «Вызов» (1924) она стала главным героем Джулианом Давенантом, той самой личиной, которую она принимала во время прогулок по улицам Парижа в мужском костюме со своей любовницей Виолетой Трефузис.

Стилистически «Грозовой перевал» делится на две части. Джон Берримен замечает: «То, что вы помните из книги, одна лишь первая половина книги». В. С. Притчетт называет вторую часть «неверно воспринимаемой»³⁸. Я думаю, что роман действительно чрезвычайно страдает потерей напряженности, и я считаю, что то же самое происходит в «Кристалль» и в «Орlando», теряющих силу из-за того, что я называю психокинезом. Все три произведения держатся на «обаянии» личности, занимающей все повествовательное пространство и подавляющей других героев. Художественная энергия «Орlando» основана на том, что Вулф воспринимает Викторину Сэквилл-Уэст как мужчину. Когда, пройдя половину пути, Орlando превращается в женщину, т. е. когда Вита становится самой собой, жизнь покидает книгу. Из дневника Вулф узнаем, что, приступив к написанию книги в лихорадочном «порыве» вдохновения, она затем потеряла интерес к «Орlando» и вынуждена была «вяло» вымучи-

вать завершение романа³⁹. И откровенно говоря, блестящий замысел романа о путешествующем во времени гермафродите, знаменующем каждый великий период в истории английской литературы, реализован крайне скверно. Быть может, именно пренебрежительное отношение Вулф к мужской интеллектуальной истории пошло ей во вред и превратило ее самую остроумную книгу в самую скучную.

Отступление от темы гермафродита ослабило вторую половину «Грозового перевала» и «Орландо». Эта схема дважды повторяется в «Вильгельме Мейстере» Гете: получая общественное имя, амазонка теряет очарование; снимая мужской костюм, Миньона слабеет и умирает. «Грозовой перевал» угасает вместе с уменьшением архетипической силы Хитклифа. Он становится обыкновенным героем: деревенским сквайром и деспотичным отцом семейства. Он теряет ауру своего обаяния, сверхъестественное сияние идентификации автора. Эмили Бронте предала себя. Она по обязанности завершает то, что задумала, но такое завершение напоминает о Вазари, пишущем поверх батальной фрески Леонардо. «Грозовой перевал» опускается до уровня социального романа, теряя свой потрясающий романтический иррационализм.

Откуда столь внезапное снижение масштаба и стиля? Сексуальная метатеза Бронте в Хитклифа неотделима от темы кровосмешения двойников. Хитклиф замышлялся как один из плюсов эротической полярности. Если Бронте вступает в свой роман мужчиной, то ее чувство к ушедшей Кэтрин — гомосексуальное. Мур выделяет эпизод, когда Эмили уехала из дома на три месяца для обучения в школе для девочек, внезапно вернулась и принялась писать страстные любовные стихи о предательстве и мести. Мур предполагает, что в закрытом викторианском учебном заведении влюбиться можно было только в другую девочку. Во многих стихотворениях Бронте я обнаружила нежную лесбийскую эротику, в центре которой — появление по ночам ангельских женских духов с распущенными шелковистыми волосами. Постоянно повторяются образы плавного и мягкого, любовных взглядов и невыговоренной, устрашающей близости⁴⁰. Как и странное сновидческое стихотворение Кристины Россетти «Рынок гоблинов» (1862), таящее в себе сестринскую чувствительность и скандально опасные пикантности, поэзию Бронте можно рассматривать как отражение предсовременного сексуального состояния, воспламененного, но целомудренного. Монахини-визионерки жили в таком

экзальтированном состоянии тысячи лет. Эмили Бронте стремится не к оргазму, а к ясновидению, к жгучим фантазиям призрачной нагрузки.

По сути дела, утрата «Грозовым перевалом» энергии совпадает со смертью Кэтрин. Как в «Кристабель», вторая половина романа ускоряется, как только воскресает в памяти эротика первой половины. Обретением своей прежней силы роман, несомненно, обязан появлению призрака Кэтрин перед испуганным Локвудом. А Хитклифу, распахивающему окно и раздражающемуся страстными словами, видение не является. Если Хитклиф — Бронте, то Кэтрин — женщина, имя которой установить не удастся никогда. Таинственный предмет страсти из школы для девочек по своему значению слишком ничтожен для этого. Она — лишь тень другой женщины. Семейный роман придает форму всей нашей эротической жизни, но в период романтизма семейный роман — судьба художника. Жители Хоуорта говорили, что Эмили и Энн были «словно двойняшки, неразлучные спутники», обнимавшиеся на людях. Но главной была Мария. Жалоба призрака: «Двадцать лет я скитаюсь, бездомная!» — вынудила Дэвида Дэйча спросить: «Не имеет ли отношения к этому эпизоду случившаяся за двадцать лет до написания этой главы смерть самой старшей из сестер Бронте Марии, после смерти матери рано повзрослевшей и заботившейся о своем брате и сестрах, когда ей самой едва исполнилось восемь лет? Мы знаем, как память об этой любящей старшей сестре, умершей в возрасте двенадцати лет, тревожила и Эмили и Шарлотту Бронте»⁴¹. Брэнвелл утверждал, что слышал голос Марии, зовущей по ночам за окном. Но заметим, что тем самым Брэнвелл занимает позицию жеманного Локвуда, а не Хитклифа, которому не дано услышать этот голос, как бы неистово он к этому ни стремился. В таком случае нам приходится признать, что в Кэтрин присутствует эротически преображенная Мария.

В романе «Грозовой перевал» Мария становится кровосмесительным духом-сестрой мужского поэтического гения Эмили. Жизнь и творчество Байрона воссозданы. Его гомосексуальные связи и кровосмешение с единокровной сестрой смешаны в скрытом лесбийском кровосмешении Бронте. В таком случае «Манфред» с его полубезумным кровосмесителем-затворником, оплакивающим умершую сестру, воспроизводится в судорожном плаче Эмили — Хитклифа по Марии — Кэтрин. Призрак сестры и в «Манфреде», и в «Грозовом перевале» ужасен. Бронте воссоздает даже кубок, на краях которого в видениях Ман-

фреда появляется кровь его сестры. Ведь что такое разбитое оконное стекло, ранящее запястье Кэтрин, если не *окровавленный край*? Оба страшных образа предполагают нанесение символического сексуального ущерба. Мария — жертвенная Муза Эмили. Муза, *apita*, подавленная или спроецированная женская половина, и есть *та, что приходит с того света*. Непреклонная, непредсказуемая и аскетичная Эмили Бронте чисто по мужски относится к беспрестанной женской плодovitости. Стучащий в окно призрак то ли утраченной лесбийской возлюбленной, то ли оплакиваемой старшей сестры, но в любом случае девочки — это навязчивое воспоминание, напирающее на врата сознания. Локвуд боится, что призрак его задушит (корневое значение имени «Сфинкс»). Следовательно, призрак — дух-вампи́р, как лесбиянка Джеральдина, как-то ночью посетившая Кольриджа — Кристabelle и наложившая на ее уста печать молчания. Любовь и страх, желание и враждебность: сексуальная метатеза — языческо-магическое самоисцеление Бронте.

Эмили Бронте страдала от того, что ее оставили три женщины, и каждый уход был эхом предыдущих. Сперва ее мать умерла, когда Эмили было три года. Затем Мария умерла, когда Эмили было семь лет. И наконец, мисс Х, подросток-сирена, возможно, — экстраполируя уже установленный образец эмоциональной утраты Эмили, — равнодушная особа. Семейный роман пасторского дома в Хоурте выстроен по ритуализированному сексуальному обмену. Непохожая на Вордсворта и Вулф, Эмили Бронте не возмещает смерть матери созданием мифической Кибелы творческого природного процесса. Наоборот, она отделяет материализм Вордсворта от природы, отчуждая себя от воспроизводства, очищая от него свое тело отказом от своего пола и запечатлением себя в образе Хитклифа. Иными словами, природа без матери в «Грозовом перевале» — *отклонение от Я*. Роман провозглашает культ природы без богини. Фрэзер рассказывает, что, принося жертву богине, первосвященник Кибелы «вскрывал себе вены на руке»; затем жрецы более низкого ранга «с трясущимися головами и развевающимися волосами» кружились в диком танце и, наконец, «приведя себя в состояние бешенства и потеряв чувствительность к боли», наносили себе раны глиняными черепками и ножами, «забрызгивая алтарь и священное дерево своей кровью»⁴². Это напоминает перетирание запястья призрака (разбитое стекло заменяет черепки) и «пятна крови на коре дерева»⁴³, о которое бился головой Хитклиф. Кэтрин и Хитклиф — истязающие себя жрецы

языческого культа лишенной материнского начала бурной природы.

Все это подрывает доверие к предположению, будто незадачливый слабовольный Брэнуелл Бронте имел какое-то отношение к такому жестокому мировоззрению, созданному бескомпромиссным полумужским воображением Эмили Бронте. Положение Брэнуелла в семейном романе Хоурта куда более скромное — балованный ребенок и самый младший из детей. Если и была какая-то символическая родственная связь между ним и Эмили, то сводилась она, возможно, только к ее ощущению, будто она украла мужественность брата, словно осуществив незаконный перевод фондов с одного счета на другой в одном генетическом банке. На похоронах Брэнуелла Эмили простудилась, отказалась от покоя и медицинской помощи и вскоре умерла — последовательность, наводящая на мысль о ритуале вины и искупления. Чувствовала ли она, что ее величайший художественный успех достигнут за счет брата, в результате узурпации его пола для исполнения ее безнравственных целей? Ее поведение точь-в-точь напоминает поведение Хитклифа, отказывающегося от еды и сна, для того чтобы приблизить смерть и воссоединение с умершей Кэтрин. Таким образом Эмили Бронте соединяет себя со своим могучим героем, принимая на себя его *аскезу*. Ее последние дни говорят о ее враждебности к телу. И в «Эпипсихидионе», и в платоновском «Пире» жаркие любовные поединки вызваны стремлением к первозданному единству. Но лихорадочные объятия «Грозового перевала» содержат и более извращенную психодраму: тело, основание гендера, оскорбляет гомосексуальный уклон воображения и эмоций Эмили Бронте. Именно это тело, плотную материальную завесу, разрушает садомазохизм романа.

Я утверждаю, что формальные нововведения «Грозового перевала» пришли от замещений идентичности Бронте. Посредничество двух ограниченных повествователей и смещение времени и точки зрения рождают пересекающиеся слои настоящего и выдуманного Я. Очевидное самоустранение Бронте из «Грозового перевала» скрывает ее центральное место в нем, скрывает ее проекцию на Хитклифа, производную от ее самоустранения из гендера. Если Руссо впервые приписал себе сексуальное тождество, то Эмили Бронте впервые сочла свою сексуальную идентичность абстракцией, пребывающей в другом пространственно-временном измерении. Изумительная повествовательная структура реализовалась только потому, что Эмили рассмат-

ривала себя отстраненно. Представляя социальную норму, Нелли Дин и Локвуд смотрят на Хитклифа с раздражением или непониманием. Эти второстепенные наблюдатели показывают зрелое, взвешенное отношение Бронте к себе и к своей спроецированной личине. Ее отношение к своему герою-гермафродиту двойственно, поскольку она и присутствует, и отсутствует в нем. «Грозовой перевал» побуждает читателя задавать вопросы: «Впрямь ли мистер Хитклиф человек? И если да, то не безумен ли он? А если нет, кто же он — дьявол?» «Уж не оборотень ли он, не вампир ли?» Эти пристрастные мнения проявляются в жутком накале сексуальных выражений: «Ни в ком из тех, кем я здесь окружена, я ни разу не встретила чувства, похожего с моими чувствами»; «Он лживый бес! Чудовище, а не человек!»; «Он не человек... у него нет права на мою жалость»⁴⁴. Хитклиф, к которому относятся все эти несправедливые восклицания, *и есть* чудовище, а не человек, поскольку это женщина, преобразившаяся в героя.

Соединившись со своим романтическим двойником, Эмили Бронте умерла через год после публикации и непризнания «Грозового перевала». Искусства недостаточно. Как и ее романтические предшественники, Бронте — не социальный историк, а автор одной великой поэмы, т. е. всего лишь тело своего самодостаточного произведения. Поэтому полностью реализовавший внутреннее гермафродическое действие роман «Грозовой перевал» невозможно было бы продолжить. Его экстремизм способен уничтожить карьеру писателя. Внутренний упадок романа — упадок самой Бронте. Во второй части монументальность Хитклифа — Кэтрин уменьшается в слабом, бледном свете и голоса доносятся как бы издалека. Романтизм уступает место викторианству, приятному, упорядоченному настоящему, в котором Эмили Бронте отказалась жить. Расширяя и пересматривая высокий романтизм, она вслед за Байроном, Шелли и Китсом избрала раннюю смерть на пике творческих сил.

- 1 Frye N. *Anatomy of Criticism*. N. Y., 1968. P. 304.
- 2 Цит. по: Bennett J. *George Eliot. Her Mind and Her Art*. Cambridge, 1948. P. 78. *Eliot G. Middlemarch* / Ed.: Harvey W. J. Baltimore, 1965. P. 210. [Пер. И. Гуровой и Е. Коротковой цит. по: Элиот Дж. Миддлмарч. М., 1988. С. 177.]
- 3 Leavis F. R. *The Great Tradition*. N. Y., 1967. P. 68.
- 4 *Eliot G. Middlemarch*. P. 754. [Элиот Дж. Миддлмарч. С. 670.]

- 5 Kettle A. An Introduction to the English Novel. N. Y., 1951. Vol. 1. P. 189.
- 6 Eliot G. Middlemarch. P. 251, 502. [Элиот Дж. Миддлмарч. С. 205, 422.]
- 7 Ibid. P. 26. [Там же. С. 20.]
- 8 Wilson E. A Long Talk about Jane Austen (1945) // Jane Austen. A Collection of Critical Essays / Ed.: Watt I. Englewood Cliffs, N. Y., 1963. P. 39; Mudrick M. Jane Austen. Berkeley, 1968. P. 192; Wright A. H. Jane Austen's Novels. Harmondsworth, 1972. P. 135; Bush D. Jane Austen. N. Y., 1975. P. 162.
- 9 Tave S. M. Some Words of Jane Austen. Chicago, 1973. P. 248. О двух разных традициях повествовательного сюжета в литературе девятнадцатого века см.: Caserio R. L. Plot, Story, and the Novel. From Dickens and Poe to the Modern Period. Princeton, 1979.
- 10 Thackeray W. M. Vanity Fair / Ed.: Stewart J. I. M. Harmondsworth, 1968. P. 448—449. [Пер. М. А. Дьяконова цит. по: Теккерей У. Ярмарка тщеславия. Роман без героя. М., 1960. Т. 2. С. 46.]
- 11 Baudelaire C. Madame Bovary // Baudelaire C. Oeuvres complètes. P. 652. [Пер. Л. Цывьяна цит. по: Бодлер Ш. Госпожа Бовари // Бодлер Ш. Проза. С. 327.]
- 12 Bachelard G. The Poetics of Reverie / Trl.: Russel D. N. Y., 1969. P. 93.
- 13 Tolstoy L. Anna Karenina / Trl.: Maude L. and A. N. Y., 1970. P. 72, 58. [Толстой Л. Анна Каренина // Толстой Л. Собр. соч. Т. 8. М., 1963. С. 97, 79.]
- 14 Zola E. Nana / Trl.: Holden G. Harmondsworth, 1972. P. 44—45, 452, 433, 221, 409. [Пер. Н. М. Жарковой цит. по: Золя Э. Нана // Золя Э. Собр. соч. М., 1963. Т. 7. С. 369, 803, 782, 554, 754.]
- 15 Brontë E. Wuthering Heights / Ed.: Daiches D. Baltimore, 1965. P. 135. [Пер. Н. Вольпина цит. по: Бронте Э. Грозовой перевал. М., 1988. С. 105.]
- 16 Leavis Q. D. Lectures in America. L., 1969. P. 89.
- 17 Cecil D. The Victorian Novelists. Chicago, 1958. P. 144, 163, 146.
- 18 Ghent D. van. The English Novel. N. Y., 1953. P. 157—158.
- 19 Woolf V. The Common Reader. N. Y., 1925. P. 225.
- 20 Brontë E. Wuthering Heights. P. 121—122, 128, 166, 160. [Бронте Э. Грозовой перевал. С. 90, 98, 132.]
- 21 Montéguet E. // Revue des deux mondes. 1857. July 1. Цит. по: The Brontes. The Critical Heritage / Ed.: Allott M. L., 1974. P. 377—378.
- 22 Rosenfield C. The Shadow Within. The Conscious and Unconscious Use of the Double // Daedalus. 1963. Spring. № 90. P. 329.
- 23 Solomon E. The Incest Theme in Wuthering Heights // Nineteenth Century Fiction. 1959. June. 14. P. 82—83. Трехстраничная заметка о романе.
- 24 Frye N. Anatomy of Criticism. P. 101.

- 25 *Brontë E. Wuthering Heights*. P. 112, 106—107. [*Бронте Э. Грозовой перевал*. С. 75.]
- 26 *Ibid.* P. 93, 92. [*Там же*. С. 60—62, 60.]
- 27 *Ibid.* P. 120—122, 212, 97, 202—203. [*Там же*. С. 100, 187, 58, 176.]
- 28 *Ibid.* P. 80, 90, 209, 89, 115, 154, 185, 189, 209, 221, 155. [*Там же*. С. 49, 58, 57, 85, 126, 159, 162, 182, 192, 196, 126.] Расхваленный фильм «Грозовой перевал» (1939) с Лоуренсом Оливье и Мерл Оберон искажил роман в духе Вордсворта: неприветливый Йоркшир выглядит как солнечный пригородный сад.
- 29 *Ibid.* P. 128. [*Там же*. С. 98.]
- 30 *Ibid.* P. 66—67. [*Там же*. С. 34—35.]
- 31 *Kinckad-Weekes M. The Place of Love in Jane Eyre and Wuthering Heights // The Brontës. A Collection of Critical Essays / Ed.: Gregor I. Englewood Cliffs, N. Y., 1970. P. 93.*
- 32 *Brontë E. Wuthering Heights*. P. 69. [*Бронте Э. Грозовой перевал*. С. 36.]
- 33 *Ibid.* P. 235, 254, 242. [*Там же*. С. 210, 211, 217.]
- 34 *Reed W. L. Meditations on the Hero. A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*. New Haven, 1974. P. 118.
- 35 *Brontë C. Biographical Notice // Brontë E. Wuthering Heights, 1850. P. 35—36.*
- 36 *Moore V. The Life and Eager Death of Emily Brontë*. L., 1936. P. 191—192, 133—134.
- 37 *Brontë C. Biographical Notice. P. 41; Dickinson E. Letter to Mrs. J. G. Holland, December 1881 // Dickinson E. Letters / Ed.: Johnson T. H. and Ward T. Cambridge, Mass., 1958. Vol. 3. P. 721; Woolf V. The Common Reader. P. 225.*
- 38 *Berryman J. Introduction // Lewis M. G. The Monk. P. 28; Pritchett V. S. Wuthering Heights // New Statesman. June. 1946. № 31. P. 453.*
- 39 [*Woolf V.*] *The Diary of Virginia Woolf / Ed.: Olivier Bell A. L., 1980. Vol. 3. P. 161, 175.*
- 40 Например, стихотворения 95, 157, 190. [*Brontë E.*] *The Complete Works of Emily Jane Brontë / Ed.: Hatfield C. W. N. Y., 1941.*
- 41 *Daiches D. Introduction // Brontë E. Wuthering Heights. P. 20—21.*
- 42 *Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 5. P. 268. [Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. С. 328.]*
- 43 *Brontë E. Wuthering Heights*. P. 204. [*Бронте Э. Грозовой перевал*. С. 178.]
- 44 *Ibid.* P. 173, 359, 197, 188, 216. [*Там же*. С. 146, 341, 171, 162, 182.]

Тени романтизма

■ Суинберн и Патер

В поэзии Суинберна вполне явственно проступает язычество романтизма. Создавая поздний английский романтизм, Суинберн с помощью французского декаданса усиливает позиции Кольриджа против Вордсворта. Почитатель де Сада, Готье и Бодлера, Суинберн возвращает английской литературе сексуальную откровенность, после XVIII века утраченную. Хотя он и оказал невероятно сильное воздействие на английскую литературу, его творчество, по сути дела, полностью выпало из учебных планов. Даже из курсов викторианской поэзии стремятся исключить самые мрачные и, как мне кажется, самые важные его стихотворения. Но и Бодлера цензуруют в американских колледжах. Причина такого отношения — отсутствие единой теории декаданса, и этот пробел я попытаюсь заполнить. Борьба против Суинберна после падения Уайльда стала следующим шагом по пути отступничества модернизма от классической традиции, мнимый распад которой живописует «Бесплодная земля» Т. С. Элиота. В творчестве Суинберна проявляется великая преемственность западной культуры, этот откровенный союз языческой античности и имперского Голливуда. Суинберн — голливудский поэт. Его языческие сексуальные личины, Долорес и Фаустина, — блистательные проекции декадентской

кинематографии. Его голосом великолепная женщина-супер-звезда господствует над пространством и временем.

Суинберн был декадентом, но не эстетом. Неряшливый и растрепанный, он не находил вкуса ни в большом, ни в малом искусстве. Первым английским эстетом был Уолтер Патер, начавший публиковаться через год после появления скандальных «Стихов и баллад» (1866) Суинберна. Суинберн — предшественник Патера в двух отношениях. Во-первых, поэзия Суинберна смягчает саксонскую твердость английского синтаксиса декадентской моральной неопределенностью и французской линейностью, тем блестящим наплывом безударных, который Бодлер превратил в зловещее, цепенящее бормотание. Во-вторых, поздняя романтическая образность Суинберна демонизирует поэзию Шелли в русле выродившегося классицизма. Иными словами, Суинберн использует Кольриджа, для того чтобы исказить Шелли. Язычество Суинберна — эллинистическое и неопримитивистское. Это вам не сияющий идеализм Шелли, позаимствованный у аполлонических Афин. Я упоминала о том, что поздний французский романтизм, благодаря осуществленному Готье переносу чувственных отношений из сферы видимости в сферу секса, основывается на поклонении *objets d'art*. Английский декаданс заинтересован не столько *предметами*, сколько *стилем* — прекрасным средством самопроговаривания через речь мужской личности эпизена.

Суинберн помещает декадентских вампиров Бодлера в исполненную насилия вселенную де Сада. Мир Суинберна распирает природная сила, поскольку английской высокой культуре ни тогда ни теперь не было свойственно характерное для континентальной Европы презрение к природе. Даже определяя ее как злую и разрушительную силу, английский художник, в отличие от французского, открывает природе, примеры чему мы и находим в творчестве Кольриджа, Эмили Бронте и Суинберна. Поэзия Суинберна разрушает викторианское общество и помещает матриархат в самую сердцевину патриархата. Суинберн — сторонник монархической власти женщин. Название его неопубликованного произведения «Королева-мать» (1861) дерзко соединяет секс с иерархией. Воссоздавая архаические материнские культуры, Суинберн пренебрегает христианством так же, как Кольридж в «Кристабель». И вот культ земли обретает новую литургию и новый свод молитв. Отсюда особый магический стиль Суинберна, пародировавшийся с самого своего появления. Я хотела бы высказаться в защиту этого

стиля, расположившего к себе столь многих молодых англичан, отметив возрождение и восстановление ритуальных истоков искусства в творчестве Суинберна. Поэзия Суинберна показывает язычество как оно есть, не праздным и игривым времяпрепровождением, но суровым кодексом ритуального ограничения, обуздывающего опасный демонизм секса и природы.

«Долорес», длинная, змеящаяся поэма Суинберна, демонстрирует и культовый характер его поэзии, и то магнетическое очарование, которым обладает в его представлении власть женщин. Стихотворение начинается словами: «Холодные веки, скрывающие, словно сокровище, / Жесткие глаза, смягчающиеся лишь на час; / Мощные белые конечности и жестокий / Алый рот, похожий на ядовитый цветок». Холодные, жесткие бриллиантовые глаза: Долорес — каменный, рептильный вампир Бодлера. Она ритуально визуализирована декадентским перечислением, тем детализирующе-атомизирующим стилем, что изобретен Готье в «Ночи, дарованной Клеопатрой». Эротический объект распадается на составные части. «Мощные белые конечности» Долорес сюрреалистически увиденны где-то между глазами и алым ртом, как если бы она была разрушенной статуей. Мы в мертвом городе, в лесу разрушенных колонн, обжитых ящерицами и ядовитыми маками. Открывающая поэму последовательность холодных светящихся образов напоминает «Эпипсихидион» Шелли: агрессия поэтического глаза приводит к разрушению объекта и к эмоциональной диссоциации воспринимающего.

«О, таинственная и мрачная Долорес, / Богоматерь боли» — этот богохульный эпитет завершает одну строфу за другой. На выбор формы «Долорес» повлияли «Литании Сатане» Бодлера. Вслед за Бодлером Суинберн взывает не к небесным силам, а к преисподней, но у него гораздо более радикальная цель. Взывая к всемогущей богине, он вообще покидает христианский мир. Подобно проникнутой духом Суинберна картине Обри Бердсли «Святая Роза из Лимы», «Долорес» демонизирует Деву Марию, отправляя ее в прошлое, навстречу ее античным предшественницам, еще не избавленным от сексуальности. До того как американский католицизм очистился в снобистском рвении от всяческих этнических следов, одним из его прекрасных моментов была вечерняя молитва и литания Деве Марии. Каждой строке, произносимой священником в сумеречной церкви, отвечало нестройное бормотание паствы: «Молись за нас» — громкое ответствие, исполненное мрачного величия. В этом

гипнотическом вечернем ритуале слышен погребенный языческий голос итальянского католицизма. Систематически извращая священные эпитеты, «Долорес» создает анти-Марию, подобно тому как Бодлер творит из своего Сатаны Антихриста. Долорес — блудница вавилонская: «О, сад, где могут жить все люди, / О, башня не из слоновой кости, но построенная / Руками, что из преисподней простираются до небес; / О, тайная роза болот». Средневековая Мария, целомудренный огражденный сад, становится разворованным приютом городского борделя. Долорес — надменная башня, сам себя создавший колосс, восстающий из первобытного праха, чтобы низвергнуть врата небес.

Как и в творчестве Бодлера, в творчестве Суинберна любовь — не удовольствие, но мучение. Христианская Мадонна — *Mater Dolorosa*, поскольку она рыдает над своим принесенным в жертву сыном. Но «свиная и роскошная» Долорес Суинберна — Богоматерь боли, но не потому, что она страдает, а потому, что она причиняет боль мужчинам — своим жертвам. Она — «Богоматерь пытки», и маркиз де Сад — ее «пророк, проповедник и поэт». Мягкую, милосердную Деву-заступницу, к словам которой не может не прислушаться Бог, поглощает Великая мать дикого животного мира. Долорес — «моя сестра, моя невеста, моя мать». Вводя в роман-инцест мать, Суинберн перерабатывает Шелли, направляя его из аполлонической сферы в хтоническую. Великая мать Суинберна — инцестуозная триада, матриархальная троика — отныне бесплодна. «Блистательная и бесплодная Долорес» наслаждается «стерильными удовольствиями», «тем, что чудовищно и бесплодно». Подобно убийственной матери-природе де Сада и каменным идолам Бодлера, Долорес Суинберна сводит воспроизводство на нет, а ее солипсистская чувствительность пренебрегает внешними явлениями.

Масштабностью «Долорес» превосходит стихотворения Бодлера о вампирах. Долорес — вне времени: она — вечный принцип зла и беспорядка, оскверняющий историю. Ее господство над историей вызвано злобой Суинберна на впечатляющий римский синтез интеллекта и империализма, осуществленный высоким викторианством. Вторая половина стихотворения — превосходное упражнение в сексуальном синкретизме, любимая поздними стадиями культур тональность. Суинберн отождествляет Долорес с правителями и богами, с мужскими и женскими героями древних хроник. Иегова в гневе, карающий

человечество. Нерон, освещающий сад горящими христианами. Кибела, Астарта, Коттито, Афродита, Венера. Долорес похожа на Исиду, о которой Фрэзер говорит: «Атрибуты и эпитеты этой богини были настолько многочисленными, что в иероглифах она фигурирует то под названием „многоименной“, то под названием „тысячеименной“, а в греческих надписях зовется „той, у которой десять тысяч имен“»¹. Тысячеименная Долорес Суинберна — демоническая Космическая Женщина, попирающая ногами мужскую историю. Ее преображающаяся идентичность неумолимо просачивается в пространство, в сознание и в слово, загрязняя и язык и действие.

«Фаустина» — еще одна мрачная литания. Защищая свои «Стихи и баллады», Суинберн говорит, что «Фаустина» описывает «переселение одной души, изначально и как бы случайно обреченной пережить все зло и не пережить никакого блага на протяжении многих эпох и форм, но воплощающейся всегда в телесную красоту одного и того же типа»². Фаустина — бессмертный вампир, а стихотворение о ней навязчиво, как дурной сон. Она — «королева, чье королевство убывает и изменяется / Каждую неделю». У нее «великолепные густые брови», «белое сияние и блеск». Вино и яд, молоко и кровь смешиваются на ее губах, с тех пор как «дьявол с Богом бросали жребий», кому она достанется. Ей нравятся смертельные игры, «как будто кровь и дыхание павших / Оживляют Фаустину». Она проводит отпуск в поздней Римской империи: «Все воняло вокруг жирных борозд грязи, / Впитавших пролитую кровь; / Цирк плескал, и бурлил, и вопил / Вокруг Фаустины».

Фаустина — богиня Фортуна, играющая в кости бранными останками. Она управляет потоком и изменением, потому что представляет собой раннюю версию океана-матери Суинберна. Занимая, подобно всем своим декадентским предшественницам, центральное положение, она не нимфа, а вдова, Belle Dame Sans Merci, зрелая и влиятельная пожилая женщина. Ее набухшие от всезнания брови тяжелы, как грозовая туча. В ее жилах течет яд. Под ее властью любовь и смерть, алчущие и разевающие свои пасти. Фаустина — чрево и могила природы, поле сексуальной войны. «Сети ловят пики, пики прорывают сети»: матери, сыновья и любовники сталкиваются, как гладиаторы, их неуместные гениталии — орудия для разрывания и пленения. «Фаустина» — «Маска Красной Смерти» Суинберна: с каждым вздохом уходит жизнь из человека, вытекая через все поры. Земля — песчаный карьер для бойни, впитывающий человеческую кровь,

чтобы оплодотворить ненасытную всеобщую мать. Подобно Долорес, Фаустина — еще один Нерон, утомленная Судьба, противящаяся человеку для своего собственного развлечения. Смерть после полудня — как вечерний чай королевы-матери.

Зловещим рефреном сорок один раз повторяется имя Фаустины, завершающее каждую строфу. В поэзии Суинберна говорит запертое сознание позднего романтизма. Стихотворение показывает мысль, постоянно возвращающуюся к обращению вокруг одной основной темы. Каждая строфа — парадигма декаданса, упадок или «отпадение», ведь строки растут только для того, чтобы упасть от усталости, как Сизиф, измотанный ненадежным трудом. Язык — ноша, которую приходится поднимать и сбрасывать снова и снова. Всё механически, непреодолимо возвращается к одному женскому центру, первичному и извращенному. Фаустина — масса женской материи, препятствующая движению сознания, так что каждая строфа — бесповоротный *nostos*, принудительное возвращение домой. Раз за разом Алиса Кэрролла пытается прорваться сквозь сад, лишь вынуждая дорожку, петляя, возвращать ее назад, к дому. В «Фаустине» чудовищное видение поджидает нас на пороге. Марио Праз говорит о женщинах Суинберна: «В них всегда многое от идола — на деле, от εἰδωλον, от призрака сознания, а не от реального человеческого существа»³. В «Фаустине» само сознание — призрак, подавленный и превращенный в пар грубой закоснелостью материнства, слякотной трясины, из которой появляется всякая жизнь.

«Фаустина» — самое колдовское стихотворение Суинберна и потому наиболее открыто ритуалистичное. Строки короткие, размер жесткий и несбивающийся. «Фаустина» создает стилистическую мотивировку общеизвестных и часто высмеиваемых аллитераций Суинберна. Самый известный пример из «Долорес»: «The lilies and languors of virtue / For the reaptures and roses of vice» («Лилии и истомы добродетели / За восторги и розы порока»). Аллитерации Суинберна усиливают навязчивое повторение, конструирующее огромный мир женской силы. Ужасное до жути стихотворение «Фаустина» возвращает поэзию к ее истокам в религиозном ритуале. Не много найдется литературных произведений, возрождающих первобытный опыт с такой силой. Столкнувшись со слегка неряшливыми оборотами «Фаустины», современные читатели могут усомниться в этом — но лишь до тех пор, пока не попытаются прочесть стихотворение вслух. Сорок один глухой удар возвращающегося имени

Фаустины буквально невозможно вынести. Даже Лигейя Эдгара По возвращается всего один раз!

Вампиры Суинберна наследуют лесбийский промискуитет Жанны Дюваль — музы Бодлера, тем более отвратительный для английской публики, что она не была подготовлена к таким извращениям своим Бальзаком или Готье. Множественная сексуальность женщин производна от их множественной идентичности, от их текучей истории. Лесбийские приключения Долорес протекают под сенью греческой сексуальной двусмысленности. «Случайные вздохи сапфической песни» пронзают Фаустину, потрясая ее «свирепую трепещущую кровь». Она стремится к «бесплодному росту бесполого корня, или эпицена», к «поцелуям без плода любви». Она — «стержень вращения, / Машина любви, / Механизм из мягкого золота». Бодлеровское бесплодие привлекает амбисексуальную Фаустину в лесбийской любви, при помощи которой природа опустошает себя. Суинберн преобразует лесбийскую любовь в неорганическую материю, в отраду некрофила — груду компоста. Машина любви Фаустина — такой же промышленный андрогин XIX века, как Гермафродит Шелли. Поэтому деспотично-механический размер «Фаустины» — соответствие формы содержанию. Само стихотворение — автомат, приводимый в движение похожим на работа женским деспотом. Фаустина — Фауст, Мефистофель и Гомункулус в одном лице, бесплодная костяная мельница, стрекочущая в процессе демонических внутренних взаимодействий.

«Долорес» и «Фаустина» — титанические проекции иерархической власти женщин. Редкие мужские образы поэзии Суинберна просто показывают скрытую в тени чувственную пассивность. Типичное сексуальное обращение из «Долорес»: «О, губы, полные наслаждения и насмешки, / Клубящиеся змеи, кормящиеся на моей груди, / Кусайте сильнее, пока воспоминание не возникнет / И не вдавит новые губы туда же, куда вдавливались вы». Неприятная маньеристская метафора уподобляет губы жестоко насмехающейся Долорес клубку змей, а декадентское расчленение удаляет их с лица. Змееподобные губы нападают на мужскую грудь. Суинберн — обреченная Клеопатра (описанная в другом стихотворении), дающая грудь своим змеям, фаллическим созданиям могучей Долорес. Возможно, весь этот отрывок — извращенная демонизация одного замечания Китса, назвавшего сердце «соском, из которого Разум, или ум, высасывает свою идентичность». Суинберн превращается в андрогина Тиресия, во вскармливающего мужчину. Он

перенимает от Великой матери ее творческие силы, как только она отказывается от них. Но вскармливает он вампира, сосущего не молоко, а кровь. Мужская высохшая грудь — архетипическое проклятие. Мужчина — не муза. Суинберн соревнуется с Ахиллом Клейста, отдавшим свою грудь на растерзание амазонке и ее собакам. Жертва стремится к мукам Долорес, чтобы утонуть в океане забвения. Сексуальная боль — ритуал изгнания рассудка. Сознание — просто вдохновенная пиявка. Суинберн ускользает и от христианской вины, и романтического самосознания, уклоняясь от исторического пути и подчиняясь первозданной госпоже.

В «*Laus Veneris*» («Похвала Венере»), предложенной Суинберном версии легенды о Тангейзере, сексуальный мир — женское царство, в котором мужчина скован по рукам и ногам. Тангейзер заточен в гроте Венеры, представляющем и сад матери-природы, и генитальный мир-чрево любой женщины. Мужчины многочисленны и необязательны: «Их кровь оmyвает корни времени, как дождь, / Она отбрасывает и вновь притягивает их; / Внимательно и твердо она плетет и расплетает, / Извлекая удовольствие из крайней боли». Герой обнаруживает у себя рану вокруг шеи от «рук, что душат, и волос, что жалят». Венера-медуза с шипящими волосами-змеями проливает потоки крови своих любовников и орошает ими времена года. Как посеявший зубы дракона Кадм, она сеет тела жертв и собирает урожай свежих мужских тел. Как парки или колдуньи Гомера, она тклет на таинственном станке беременного женского тела. Связывая Адониса «цепью» «плоти и крови», она вырывает у него «одну вену за другой». Ребячливый полубог Спенсера обернулся узником из «Странствия» Блейка, рассеченного матерью-садисткой, обрекшей его на половую жизнь. Часто употребляющееся Суинберном слово «*divide*» («делить, отделять») предполагает, что жизнь разделена на борющиеся противоположности, соединяемые одной лишь смертью. «Демоническое», замечает Блум, происходит от греческого слова *daiein*, означающего «делить» или «раздавать»⁴. Итак, созданный Суинберном мир демонической женской власти основывается на разделении мужчин, на зловещем бракосочетании рая и ада.

Строфа за строфой «*Laus Veneris*» описывает позорное сексуальное принуждение. Погруженный в нравственный мрак мужчина движется вовне, ведомый «слепыми губами» (эротизация «слепых ртов» Мильтона), и попадает прямоком в сексуальную ловушку. Подобно мореплавателю из рассказа Э. По

«Низвержение в Мальстрем», он вновь поглощается вращающейся матрицей женственности. Суинберн педантично собирает в своей поэзии всю классическую иконографию роковых женщин. Он вооружает свои порочные личины всевозможным биологическим оружием. Венера — сексуальный агрессор: «Да, она схватила меня, а ее рот / Впился в мой рот, как впивается в тело душа». Суккуб — демиург, мать, невеста и муза. Герой говорит: «Я клянусь никогда не касаться ее, пока поцелуй / Не обожжет мои губы». Пишущий стихи поэт — дева Семела в трансе любви-страха Блейка, тогда как Венера — золотой телец, сияющий сверхъестественным огнем. Мирское священно.

Репутацию Суинберну создала пьеса в стихах «Аталанта в Калидоне». Появившись за год до «Стихов и баллад», она представляет характерный для него подбор сексуальных личин, сплошь андрогинных. Тут и Аталанта, амазонка-бегунья; Алфея, мстительная всемогущая мать; ее сын Мелеагр, сведший активность до степени эротической пассивности. Мелеагр зажат между строками женской силы. «Аталанта в Калидоне» имеет крестообразную структуру, а жертвенный агнец — мужчина. Воля пришла в упадок. Греческий герой уже не может победить Сфинкс.

«Аталанта в Калидоне» низвергает поток пышной архетипической образности. Любовь — буря и борьба. Одно время года поглощает другое. Земля превращается в океан. Здесь мало индивидуальных черт: все говорят на одном и том же суинберновском языке. Характер создается противоположностью, столкновением сексуальных личин. Эта пьеса — декадентский семейный роман. «Аталанта в Калидоне» соединяет хтоническую интуицию с греческим визионерским эстетизмом. Пьеса — куда более точно передает греческий в языке и настроении, чем Фицджеральдовы переводы Гомера, в настоящее время признанные стандартными текстами для американских университетов. Суинберн использует легенду о Мелеагре для переложения Эсхила: «Аталанта в Калидоне» — это «Орестея», исправленная в контексте позднего романтизма, причем Аполлон заменен своей сестрой-близнецом. Фарнелл замечает в своем исследовании греческих культов: «Аталанта — это Артемида под чужим именем»⁵. Алфея соединяет в себе Клитемнестру и фурий. И теперь Орест проигрывает: сына-мученика Мелеагра уничтожает невозможность выбрать между матерью и любимой. Женщина не оставляет никакого выбора. Отцовства не существует. В «Оре-

стее» Суинберна аполлоническое бьется с хтоническим, но ни та ни другая сторона не берет верх. Первые слова аполлонической Аталанты: «Солнце и ясный свет меж зеленых холмов». Культ неба и культ земли борются за власть, и человек — награда победителю. Но закончив игру, боги просто вновь обратятся к своим излюбленным удовольствиям.

Аталанта знаменита своей быстротой, т. е. мужественной мобильностью. Изложенная Суинберном версия легенды заимствована из Овидия, но вдохновлена Спенсером. «Аркадская Аталанта со снежной душой» замерзла от аполлонического целомудрия. Любимица Артемиды, она отвергает брачные связи и деторождение и высокомерно утверждает свою собственную «лесную святость, / Славу и это вооруженное и стальное девичество». Аталанта — охотница Бельфегб Спенсера, избегающая любого прикосновения. Пленный андрогинностью Аталанты Мелеагр называет ее: «Самая красивая и страшная, и женщина и бог, / Безупречная». Хор именует Аталанту: «Чистая дева, / Чистая сталь, созданная для меча и мужчину / Не любящая». Аталанта вторгается в мужскую орду и разделяет ее. На охоте дядя Мелеагра обижает его, приговаривая: «Что ж, если она кружится тут в поисках мужчины, / Сиди на месте, жди ее и плети паутину». Анатомия и судьба переходят из рук в руки: женщина будет странствовать, а мужчина — сидеть на месте, путаясь в нитях своего шитья. Мелеагр превращается в переодетого в женское платье Артегалла, выполняющего женскую работу в доме амазонки. Наступление женщины — отступление мужчины.

Мать Мелеагра отвергает Аталанту по социальным причинам: «Вооруженная женщина навлекает на себя войну, / Непохожая на женщину, она попирает обычай и право». Но это всего лишь маскировка в войне полов. Обида Алфеи гораздо глубже. Она считает материнство собственностью, а собственность — десять десятых закона. Позднее она признает сексуальную необычность Аталанты и скажет о ней: «Она — странная женщина, она — цветок и меч, / Красный от крови из ран, смертельный для мужчин цветок, / Прелестный, омерзительный». Эти яркие образы — отчасти проекции собственной хтонической природы Алфеи. Аталанта — цветок и меч, преграждающий путь к саду ангел. Генитальная двойственность цветка-меча напоминает о трансвестите Розалинде — роза и шип. Алфея изображает Аталанту в своем собственном образе плотоядного цветка, похожего на кровавое цветение вагины из романа Гюисманса.

Так «Аталанта в Калидоне» подчиняет героя аполлоническому и хтоническому андрогину, загоняя его в сексуальный тупик. Ни культ земли, ни культ неба не могут обойтись без верующих. В греческой легенде мать Мелеагра захватывает его жизнь, магически переместив ее в недогоревшее полено, выхваченное из очага. Суинберн делает недогоревшее полено беспомощной сексуальной природой мужчины — горячей, но немой. Фаллическая дубинка Геракла — игрушка в руках женщины. Парки дают Аталанте власть над недогоревшим поленом — она заявляет: «Предо мною много богов; а я — одна». Материнство и божественность заключили союз, космический заговор. Когда Алфея горько упрекает Мелеагра за то, что он любит кого-то, кроме нее, он жалуется на амбивалентность материнского отношения к сыну: «Ведь нет для мужчины ничего ужаснее / Нежного лица матери и ее власти». Любовь — маска; власть — реальность. На каждом повороте жизненного пути встречаешь мать, умноженную и превращенную в сотни скрытых форм ее существования.

Когда Алфея швыряет недогоревшее полено в костер и тем самым убивает своего сына, она выступает со смелым заявлением о приоритете матери:

Судьба всегда подвластна мне; он — мой сын,
 Мой любовник, мой брат. Вы, всеильные боги,
 Расступитесь предо мной; я, как любой из вас, способна
 Дать жизнь и забрать жизнь. Ты, древняя земля,
 Что создала и разрушила человека; ты, чьи уста
 Красны от съеденных плодов твоего собственного чрева;
 Узри, какие у меня уста и какой пищей
 Я питаю и наполняю свое тело; тоже плотью,
 Вышедшей из моего тела.

Речь вибрирует от библейских и классических аллюзий. Мать вбирает в себя всю историю культуры. Как Клитемнестра, убившая Агамемнона за то, что он принес в жертву их дочь, Алфея настаивает на том, что закон и нравственность должны принять сторону матери. В поэме Суинберна и муж и ребенок равно отмечены печатью смерти. Романтическое кровосмешение разрушает человеческие отношения и возвращает их к первоначальному единству. Семейный роман — судьба. Мать Алфея утверждает свое превосходство над богами: мы снова в драмах Эсхила, и снова оракул в начале «Эвменид» последовательно

перечисляет владетелей Дельф от древней Земли (Геи) до новомодных олимпийцев. В поэме Суинберна союзница Алфеи Земля возвращается, чтобы свергнуть Аполлона и вернуть себе власть. Земля — природа де Сада, ее уста красны от услаждения своего чрева плотью своих собственных детей — один из самых удачных образов поэзии XIX века. Земля — отец Титан Гои, увечающий свою добычу. Алфея бесстыдно смешивает Святое Причастие с пиром Фиеста: она вновь вступает во власть над телом своего усопшего сына, которого она производит и поглощает в глубинах своей утробы. Семья мужчины — дом Атридов: все собираются на последнюю кровавую вечерю.

Кульминация «Аталанты в Калидоне» — зрелище греческого плача и ритуального эксгибиционизма. Мелеагр выносится на сцену и просто лежит там, испуская последний вздох. Второстепенная в оригинальном мифе сцена здесь странно затянута. Хотя Суинберн и называет свою пьесу трагедией, сострадание и ужас Аристотеля подверглись романтическому переосмыслению. Всякое воздействие властно интериоризовано умирающим героем, зритель чувствует себя как рыба, вытщенная на берег. Заканчивает «Аталанту в Калидоне» массовая пьета — причем Христос еще продолжает проповедовать. Как в меланхолических повествовательных стихотворениях Вордсворта, тайное писание Суинберна — экстаз мужской героини, главного романтического андрогина. Принесенный в жертву Мелеагр находится в абсолютном центре сцены, попадая в то эротическое кольцо взглядов, которое впервые появляется в «Старом мореходе» Кольриджа. Как Вертер Гете, Суинберн грезит о своей трогательной смерти, и эта греза — не то замещенный половой акт, не то некрофильское самоистязание. Позднеромантическое видение окружено своим собственным белым сиянием. В «Аталанте в Калидоне» драматическая и сексуальная кульминация совпадают, и это миг глубочайшего падения мужчины.

Я подозреваю, что здесь на Суинберна влияет Уолт Уитмен. Финал «Аталанты в Калидоне» напоминает то место интерлюдии «Песни о себе», где Уитмен оценивает себя как мужскую героиню: «Я раздавленный пожарный, у меня сломаны ребра, / Я был погребен под обломками рухнувших стен». Жертва слышит крики своих товарищей и «как высоко надо мною стучат их кирки и лопаты»: «Они бережно поднимают меня». И вот он лежит на тихом ночном воздухе: «Бледные, прекрасные лица окружают меня, медные каски уже сняты с голов, / Толпа, что

стоит на коленях, тускнеет, когда факелы гаснут»* (33). Тело уничтожено, но чувства остры, мужская героиня становится драматическим фокусом публичной арены, полутеатра-полуцеркви. Его поддерживают почтительные помощники и окружает коленопреклоненная толпа. Созерцание со стороны «прекрасных» мужских лиц вызывает приятное возбуждение. Мужская героиня — сам себя создавший падший идол языческого щегольства.

Эротизму Уитмена необходима близость этих многочисленных пожарных, наполовину могильщиков, наполовину акушеров, канонизирующих жертву героическими и в то же время осторожными действиями. Но эротизм Суинберна исходит из симметричной пышной церемонии (*double bind*) женщин-андрогинов, приведших мужчину к фатальному безвыходному тупику. Только в опере могут быть столь же эмоционально перенапряженные сцены смерти, как сцена смерти в «Аталанте». Музыка — подходящая аналогия, потому что Суинберн выводит язык за пределы рационального. Даже крошка Нелл Диккенса не поет себе элегию. «Аталанта в Калидоне» — и торжество всемогущества женственной природы, и протест против него. Обращенные к матери прощальные слова Мелеагра, лежащего, раскинувшись соблазнительно, как одалиска, потрясают своим архетипическим подъемом:

Ты тоже, горькая мать и мать-чума
Этого усталого тела, — ты тоже, царица,
Исток и конец, сеятель и коса,
Дождь насыщающий и засуха умерщвляющая,
Песок поглощающий и весна пробуждающая,
Чтобы создать меня и разрушить меня...

Алфея — Кибела, возвращающая себе эпифеномен своего сына. Мы уже не в Греции, а на древнем Ближнем Востоке. Яркие библейские метафоры Суинберна свидетельствуют о преобразовании им Бодлера. Природные процессы очень близки, как бы сильно ни подчеркивалась их деструктивная поздняя фаза. Растительный цикл Алфеи произрастает из великой почвы вдохновленной Спенсером английской поэзии позднего романтизма, не имеющей аналогов в истории французской литературы.

* Пер. К. Чуковского цит. по: Лонгфелло Г. У. Стихотворения; Уитмен У. Стихотворения и поэмы. М., 1986. С. 359, 360.

Погребальная речь Мелеагра заканчивается замысловатым призывом: он просит Аталанту прикоснуться к нему своими руками, «похожими на розы», закрыть его глаза своими губами, укрыть его тело своим покровом и своими одеждами и, наконец, лечь на него сверху. Чтобы никто не сказал, что «ткань его жизни порвана пальцами женщины». Материя жизни соткана и порвана пальцами женщин-парок, фаллическими и переменчивыми: сеятельница (sower) превращается в швею (sewer). Мелеагру нужна церемония облачения: невеста (bride) становится снаряжающей (bridler). Покров Аталанты становится сетью Эсхила, саваном, чтобы покрыть ее жениха. Ее укрывающее действие трансвестивно и напоминает жест амазонки Гете, укрывающей своим плащом раненого Вильгельма Мейстера. А что сказать о странном желании Мелеагра, чтобы Аталанта легла на него в миг смерти? Завершение брачной церемонии удушением: бегунья оборачивается всесокрушающей силой. Как в творчестве Э. По, физический контакт возможен, только когда кто-либо из любовников умер или умирает. Единственное ложе в позднем романтизме — ложе смерти.

Напряженный, очищенный эротизм Суинбернова финала основывается на иерархическом манипулировании телом, перенятом мужчиной у женщин — перенятом, но нереализованном, поскольку Аталанта, подобно Бельфегб Спенсера, отвергает список требований и выбегает за кулисы. Мелеагр молит о ловких, спокойных касаниях, словно пациент на операционном столе. Вселенная мужской героини — медицинский амфитеатр, а его пассивное тело становится предметом увлеченного исследования и визуальных ласк. Вот почему наша мыльная опера, изначально женский жанр, переполнена докторами и больницами. Женский сексуальный опыт основывается на физиологической восприимчивости и ожидании; он развивает эротизм визуальной и тактильной манипуляции со стороны восхищенных других. К концу пьесы Мелеагр-вепреубийца становится дрожащей мембраной сексуального равновесия, студенистым телом, свободно плывущим в женском море. Ввергая своего героя в женские условия жизни, Суинберн обретает язык: пассивная агрессия торжествует. Поэзия вспыхивает удивительной жизненностью, но это пылает догорающее бревно.

Любимая Суинберном метафора женского господства — мать-природа как поглощающее человека море. Чтение Уитмена только усилило эффект этого навязчивого образа в творчестве

Суинберна. Ода посвящения в «Триумфе времени» олицетворяет море с кровосмесительным влечением. «Я вернусь к великой милой матери, / К матери и любовнице, к морю. / Я спущусь к ней, я и никто другой, / Подойду к ней, поцелую ее, смешаюсь с ней». У моря, «питающегося жизнями людей», «нежное и жестокое сердце»: «Твое сердце полно твоими мертвецами и столь же холодно, как они». Море «древнее, чем земля»: «В начале ты уже была, в конце будешь ты». Море Суинберна — первичная матрица, местоположение отдаленных истоков человечества, место совпадения рождения и смерти. Растворение — изнасилование и очищение, вечный цикл демонического искупления. Обезличивающая сексуальная связь стирает человеческую идентичность. Умоляя море: «Найди для меня могилу среди тысяч твоих могил», — Суинберн эротизирует смерть-от-воды, *Liebestod*, или любовь-смерть. Как в творчестве Фрейда, влечение к смерти движет нас к инертному материальному прошлому. Как в творчестве Ференци, океан — «этот прототип всего материнского», мир-чрево, и, занимаясь сексом, мы снова призываем его⁶. В поэзии Суинберна человек пускается в море без корабля.

Строфы об океане в «Триумфе времени» — хтонический никейский символ веры, молитва богине-матери, возвращающейся для того, чтобы сразить своих юных соперников. Она, а не Иегова есть альфа и омега. Она жидкая основа физической жизни. Творчество Суинберна никогда не покидает сферы физиологической жидкости, потому что из всех поэтов его отношение к женскому господству наименее амбивалентно. Море оформило его поэзию: аллитерации, повторы. Йен Флетчер обнаруживает «ритм набухания и опадения, прилива и отлива» в значительных стихах Суинберна⁷. Но Суинберну не дано фаллического вдохновения. Правильнее было бы говорить об отеке, а не о набухании, ибо Суинберн описывает прилив воды, а не крови. Его скрытые ритмы — женские, лунные притяжения и воздействия, волны возбуждения и успокоения, а не высшие моменты утверждения или проникновения.

Т. С. Элиот говорит о стихах Суинберна: «Предмет еще не возник, потому что значение — просто галлюцинация значения, потому что язык, лишенный корней, приспособился к независимой жизни, питаясь атмосферой»⁸. Я упоминала о единственном в своем роде — на фоне других поздних романтиков — отсутствии эстетизма у Суинберна. Предмет не существует в поэзии Суинберна по той же причине, по которой в его жизни не

существует *objet d'art*: поскольку он не конфликтовал с женской жидкостью и не нуждался в защите своих чувств от нее при помощи *objet d'art*. Суинберн лишает язык корней, и это становится характерной особенностью позднего романтизма, вдохновленного в первую очередь Готье. Обособленный от общественных и нравственных систем образ становится формой без содержания. Образы Суинберна, отделенные значительными синтаксическими расстояниями, — частицы, вздымающиеся и опадающие волнами, похожими на волны червей в «Падали» Бодлера. Итак, сила природы приводит в движение мельчайшие технические детали поэзии Суинберна. Что отчасти объясняет и ненормальную метрику «Фаустины». Не только имя Фаустины повторяется так часто, что слово превращается в вещь, но и сознание действует так, как если бы оно было материей. Оно охвачено ритмическими пульсациями, символизирующими жестокость и подавление природного цикла.

Тема подчинения мужчин женской власти в творчестве Суинберна разрабатывается сознательнее, чем в творчестве любого другого великого художника. Как и в случае маркиза де Сада, жизнь и творчество согласованны, ибо Суинберн явно был мазохистом в самом прямом смысле. Иными словами, он любил, чтобы женщины стегали его, и посещал бордели с этой целью. Я не согласна с общим мнением, что садисты и мазохисты — люди неуравновешенные. В отличие от трансвеститов, они ищут древнюю природу. Мазохизм Суинберна имел метафизическое значение. Его придающие сил порки были связаны с его поэтической космологией, возвращающей власть Великой матери. Самобичевание было свойственно древним материнским культам. Бичевание, порка, молотья: очищение зерна при помощи цепа (английское *flail* от латинского *flagrum* или *flagellum* — «плетка», «кнут»). Ритуальное бичевание Суинберна подражает народным сельскохозяйственным операциям. Садомазохизм — извращенный природный культ. Подвергаясь бичеванию, Суинберн театрально формализовал иерархические сексуальные отношения вселенной, приводимые в действие женской силой. Дух и тело, удовольствие и боль, мать и сын вновь объединены в архаической сексуальной церемонии.

Таким образом, превосходство женского над мужским — духовный принцип поэзии Суинберна. Что же в таком случае сказать о всецело женской «Анактории»? О стихотворении, которое доказало бы, сколь многим Суинберн обязан Бодлеру,

даже если бы он не написал свое юбилейное эссе о великом предшественнике-декаденте. Номинально «Анактория» представляет собой разработку двух самых длинных из дошедших до нас стихотворений Сапфо — оды Афродите и «Он кажется мне богом». Фактически же — и это, насколько мне известно, еще не отмечалось — она представляет собой отклик на запрещенное стихотворение Бодлера «Ипполита и Дельфина», структуру которого имитирует: клаустрофобия лесбийской сцены внезапно расширяется до размеров огромного пустынного мира. На сцене только два человека: свирепая Сапфо и ее юная любовница Анактория, имя которой заимствовано из фрагментов Сапфо. Суинберн утверждает, что в «Анактории» он отождествился с Сапфо: «Я боролся за то, чтобы отлить мой дух в ее форму, выразить и представить не только стихотворение, но и поэта»⁹. Но никогда не доверяйте поэту-романтику, говорящему о своем творчестве, — в особенности когда речь заходит о самоотождествлении.

«Анактория» — жертва руссоистского литературоведения, цензующего именем либерализма: стихотворение редко рассматривается в учебных курсах или в исследованиях по истории викторианской поэзии. «Анактория» — не только величайшее стихотворение Суинберна, но и величайшее стихотворение столетия. Его язык серьезен и церемониален, его идеи сложны и глобальны. Сексуальный сценарий Бодлера философски обогащен суинберновским прочтением де Сада, придающего Сапфо власть в своем язвительном анализе общества, природы и Бога. «Анактория» — самый потрясающий женский монолог в истории литературы. Суинберн наделяет Сапфо неистовой эмоциональной и интеллектуальной страстью. Она соединяет эротическую подвижность Клеопатры с высоким просвещенческим коэффициентом интеллекта мадам де Клервиль. Женскому голосу «Анактории» присуща колоссальная сила гермафродита. Мы слышим «*mascula Sappho*»^{*} Горация и «*la mâle Sappho*»^{**} Бодлера, мужчину по силе гения и прометеевской воле. Гордыня, пресловутый мужской грех, впервые достается женщине. И Сапфо у Суинберна, в отличие от Хитклифа Бронте, обретает власть, не меняя пола.

Вслед за «Ипполитой и Дельфиной» «Анактория» помещает иудео-христианского Бога в языческое окружение. Мы знако-

* «Могучую Сапфо» (лат.). — Ред.

** «Мужественную Сапфо» (фр.). — Ред.

мы с богинями Суинберна. Как обычно, единственный бог — женственный Иисус из «Гимна Прозерпине»: «Ты победил, о бледный Галилеянин; мир посерел от твоего дыхания». Я подозреваю, что это — вывод из «Христос окутал весь мир своим саваном»¹⁰. Но в «Анактории», хотя Афродита и покровительствовала Сапфо, бог чрезвычайно мужественный тиран и угнетатель, знакомый по творчеству Шелли. Суинберн придает ему эту мужественность, для того чтобы Сапфо, защищаясь от него и восставая против него, сама стала *более мужественной*.

В «Анактории» три части. Первая часть — любовное стихотворение о лесбийском садизме. Вторая часть — портрет богасадиста и картина вселенной — холодной машины, движимой садистской силой. Третья часть — манифест поэтического бессмертия Сапфо, ее победа над богом. Первая же строка «Мне горше жить с твоей любовью» показывает всю амбивалентность любви. Сапфо упрекает Анакторию в том, что та играет с «меньшими любовями», но речь идет не о ревности, а о сексуальной философии. Сексуальное влечение, исходящее из природы, связывает Эрос и Танатос. Любовный язык Сапфо перегружен образами смерти: «Я бы хотела убить тебя любовью». Она стремится совместить «страдания любви» и «чрезмерность боли». Она вдавила бы свои губы в «опавший цвет твоей наказанной белой груди» и вкусила бы кровь, сочащуюся из «свежих сладких ран». Она пила бы вино вен Анактории и ела бы мед ее грудей, так чтобы ее тело было «уничтожено и съедено», и «в плоти моей твоя плоть погребена». Тревожные чувства в будуаре! Любовь — запертая животная энергия, а осуществление любви — очевидное потребление.

Критика понимающе отворачивается от Суинберновых ласк Сапфо. Любовь в поэзии Суинберна приводит не к эмоциональному союзу и не к социальной связи, но к увеличению расстояния. Отсюда гипнотический соблазн смерти-от-воды: море Суинберна редуцирует явления к жидкому первичному единству, растворяя социальные личины в безликой матери-природе. Любовь в «Анактории» делает болезненно ощутимым отчуждающее расстояние между идентичностями, пропасть, преодолеваемую каннибализмом. Сапфо побеждает разделение, навлекая боль на свою возлюбленную, а затем убивая и поглощая ее, в буквальном смысле слова ассимилируя идентичность, — то же самое проделал Манфред Байрона со своей сестрой. Сапфо — жрица демонического культа, сгоняющая объекты обратно в первобытное стадо. Гомосексуальность в творчестве Бодлера

неутолима в силу отсутствия анатомического приспособления. Но сказать, что Сапфо ненавидит, потому что не в состоянии удовлетворить, как положено, свою любовь, — значит явно ошибиться, поскольку в творчестве Суинберна даже мужчина и женщина не вступают в сексуальную связь.

Враждебность Сапфо проистекает из другого, эзотерического источника. «Анактория» отличается от других стихотворений Суинберна своей позднеромантической озабоченностью отношениями глаза и объекта. «Любая красота вынуждает меня страдать от любви»: Сапфо восстает против своего подчинения прекрасной Анактории. Одна из причин женоподобия мужчины-эстета — его подчинение, рабская зависимость от *objet d'art* и от прекрасной личности, тоже *objet d'art*. Уайльд говорит: «Произведение искусства должно влиять на зрителя»¹¹. «Портрет Дориана Грея» основан на этой идее. Сапфо Суинберна, подобно лесбиянке-маркизе из «Златоокой девушки» Бальзака, — женский иерарх, не выносящий такого подчинения и готовый разрушить сам предмет любви, лишь бы не подчиняться ему. Красота — посягательство на независимость.

Третий источник враждебности Сапфо — тот же сексуальный принцип, что я обнаружила в творчестве Спенсера, Блейка, Сада и Бальзака: чистая женственность порождает свою ненасытную противоположность. Безропотная невинность и беззащитность Анактории («Твои плечи, что белее белого руна, / И свежие, как цветы, пальцы, словно созданные, чтобы их бить и ломать») — брак природной фабрики, допущенный в тот миг, когда природа зазевалась и не уследила за своими творениями. По-садистски нападая на Анакторию, Сапфо тем самым действует от имени природы, распространяя ее прожорливость на весь физический мир. «Песни невинности» Блейка научили Суинберна изображать нежную близость, позволяющую созреть страстному желанию совершить насилие. По следу ангелов устремляется демон. «Анактория» поглощает в воображении то, что оставалось нетронутым в действительности. Сапфо — империалист агрессивной речи, безнравственный чемпион чистого поэтического голоса. Для нее говорить — значит есть — значит заниматься любовью. Суинберна превращает поэзию в грубую волю-к-власти, в художественную форму де Сада, а не Руссо.

Чувственная уязвимость Анактории вдохновляет ее любовницу на виртуозный садомазохистский язык. Сапфо предвидит «совершенную боль» своей жертвы. Она будет «боль выбивать

из боли, как ноту выбивают из ноты, / Ловить простую музыку рыданий твоей глотки, / Брать твои конечности живыми и заново сформованными притом / Лирой многих безвинных страданий». В отличие от де Сада, Суинберн хочет сохранить воздействие своей первичной сцены сексуальных зверств. Де Сад превозносит оргазм, тогда как теоретически более женственный Суинберн смакует *страдание*. Тело Анактории — орфическая лира, на которой играет поэтесса-лесбиянка, превращающая ее рыдания в музыку, а ее боль — в поэзию. Суинберн приводит искусство и секс к удивительной одномоментности. Напрашивается слово «совершенный». Совершенство — цель древних мистерий, разделенных на стадии ритуальных инициаций. Суинберн видит в сексуальном опыте духовную борьбу и религиозное озарение. Его секс — боль, а не удовольствие — открыто аскетичен. Проверяются пределы выносливости тела, а госпожа удовлетворяется одними только мысленными представлениями — созерцательным самоустранением от полового акта, который она вуайеристски наблюдает с олимпа иерархической власти.

Со времен романтизма сексуальность нагружали ношей, вынести которую ей было невозможно. Поэзия Суинберна — одна из самых основательных попыток превратить секс в эпистемологию. Его чувство искателя проявляется в «Долорес», рассказывающей о грехах, которые еще предстоит «открыть», и о пытках, «не снившихся, неслыханных, неописуемых, неизвестных». Пресыщенное авантюризмом Просвещения и восхвалением индивидуальности в искусстве высокого романтизма сознание уступает плоти, меланхолическому объекту эпохи великих открытий позднего романтизма. Действие и опыт ограничиваются размерами тела, приятно возбуждаемого чувственными экспериментами Дез Эссента из романа Гюисманса и ставшего центром и прорисованного с мучительным переживанием в «Анактории». Долорес похожа на сексуальную наставницу в йоге Кундалини, если не считать того, что вселенной Суинберна правит отрицание. Любовь — смертельная хирургия, запрещенное знание, способное убивать.

Современность, начинающаяся, по моему мнению, с конца XVIII века, отделяет секс от общества, так что секс уже более не нуждается в институциональном подтверждении своей значимости. Несчастный результат такого освобождения очевиден в творчестве Бодлера и Суинберна, представляющих секс мучительным несчастьем, насланным на нас Богом и

природой. Выжженный сексуальный ландшафт Венерина острова Киферы в стихотворении Бодлера превращается в кошмарный космос «Анактории», показывающей предписанную Богом «мистерию жестокости вещей». В суинберновском великом декадентском бегстве (обоснованном речами шекспировского Улисса о «градусе») взгляд духа движется вовне: из земных змеящихся могил к «огненному облаку смыкающихся губ моря», к «ветрам, несущим волосы комет», и к «губительным звездам», к «печали движущихся лун», и к «тягостям ночных планет». «Анактория», замечает Праз, показывает «садизм, пронизывающий всю вселенную»¹². Эта демоническая природа, освещенная «бесплодным солнцем», управляется Богом-садистом, притесняющим свое творение, призрачным тигром Блейка со «скрытым ликом и железной пятой». Поэзия «Анактории» сотрясается от Вулканова лязга. Она рисует мир, страдающий от травмы рождения, серую адову равнину под дождем огня и пепла. Перед нами пейзаж Берн-Джонса, не освещаемый солнцем и выжженный огненным дыханием Бога.

Извращенное воображение Сапфо и отражает эту жестокую ненормальность, и противится ей. Ее позднеромантическая усталость отчасти вызвана физическими законами: «Я больна временем», — заявляет она. С самого начала жизнь заражена смертью. Но Сапфо также устала от соревнования с Богом, которому она бросает вызов и которого оскорбляет. «Анактория» — война иерархических порядков: женская власть состязается с мужской. Третья и последняя часть — размышление романтического Я о самом себе. Именно Суинберну принадлежит честь препоручить эту задачу художнице. «Я, Сапфо», — дерзко заявляет она в страстном утверждении поэтического призвания. «Анактория» одновременно показывает и настойчивую романтическую фиксированность на личной идентичности, и позднеромантическую усталость от нее, стремление к покою, перерастающее в стремление к смерти. Идентичность в Сапфо воспламенена: именно в огненном круге она высокомерно изолирует себя. Бросив пренебрежительный прощальный взгляд на Анакторию, Сапфо говорит: «Ты умрешь, потому что ты — не поэт». Гений — вот что позволяет Сапфо уклониться от власти Бога: «Надо мной вполне не властен даже высший Бог». Власть Бога распространяется только на ее тело, пассивно подчиняющееся законам природы. Поэтому ее женственность обречена на разложение, тогда как ее мужественность, направленная в созданную ее руками поэтическую идентичность, триум-

фально удаляется в вечную жизнь, преобразившись в гермафродита.

Самое непререкаемое утверждение мужественности Сапфо высказано в конце стихотворения, где она говорит о будущих поколениях, которые сохраняют ее славу:

...и будут они славить меня и говорить:
 «Ей принадлежит все время, которое сегодня есть у нас,
 Так не будет ли она жить и вести себя по-своему» — какая я?
 Да, хотя ты умираешь, я заявляю, что не умру.
 Ведь все они отдадут мне часть своей души, дадут мне
 Жизнь, а дни и любовь, с которыми я жила,
 Оживят меня любовью, наполнят меня дыханием,
 Спасут и сохранят меня, будут бороться со смертью за меня.

Бессмертие художника обусловлено художественным поглощением жизни читателя или зрителя. Сапфо — еще один из вампиров Суинберна, завоевывающий отныне и концептуальную и хтоническую сферы. Ее внимание направлено на нас. Суинберн считает, что мы должны ощутить суеверный трепет в тот миг, когда его воинствующая женская личина нарушает границу вымысла и вторгается в пространство между стихотворением и читателем. Наше дыхание, бывшее при нас, пока мы читали «Анакторию», Сапфо похитит у нас! Присутствующий в этом действии сексуальный элемент вполне очевиден. Вспомните только строку Суинберна: «Так не будет ли она жить и поступать по-своему?» Это память вампира Джеральдины, к которой Кольридж обращается, после того как она изнасиловала девственную Кристабель: «О Джеральдина, тот час, когда / Твои объятия стали тюрьмой / Для прелестной леди — тот час был твой!»^{*} Здесь, как и у Кольриджа, мужское выражение «поступать по-своему» в устах женщины звучит жутко. В кульминационный момент «Анактории» Сапфо, вампир Суинберна, поступает по-своему с потомством, мужским и женским, духовно и сексуально вторгаясь в его жизнь, жадно набрасываясь на нашу жизненную энергию, для того чтобы победить Бога и время. Сапфо Суинберна, так же как бальзаковские и бодлеровские лесбиянки-вампиры, берет начало в творчестве Кольриджа, вошедшего во французский поздний романтизм через творчество своих наследников — Байрона и Э. По.

* Пер. Г. В. Иванова цит. по: Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974. С. 41—42.

Возвращаясь к сексуальным личинам «Анактории», к тому, с чего мы и начали, обнаружим, что вопроса о том, не отождествился ли Суинберн с Сапфо, даже не стоит. Сапфо — слишком деспотичная правительница, чтобы вместить в себя важнейшие черты его склонного к ритуальному самоунижению характера. Совместное поэтическое высказывание не имеет отношения к делу, поскольку, конечно же, Суинберн привел бы многочисленные античные свидетельства в пользу утверждения, что величие поэзии «десятой музы» Сапфо много превосходит величие его поэзии. Этиология «Анактории», возможно, объясняется усилением неприятного чувства силы, испытываемого Суинберном от собственной поэзии. Поэтому он оживляет Сапфо *in propria persona*^{*}, чтобы вновь подчиниться женскому превосходству, на сей раз в святилище своего искусства. «Анактория» — средство дать лирической поэзии, как природе, чисто женские истоки, позволяющие Суинберну уничтожить вторгшуюся меж ними мужскую традицию. Отныне ничто не стоит между ним и Сапфо. Перед ним — его демоническая прародительница.

«Анактория» — самое чувственно завершенное и интеллектуально развитое из стихотворений Суинберна. Его красноречие величаво и сдержанно и совершенно лишено резкости, подчас искажающей стихотворения, написанные от имени мужчины. Я утверждаю, что сила «Анактории» заключена в сексуальной метатезе, т. е. в транссексуальном преображении Суинберна в Анакторию, пассивно приемлющую варварский натиск Сапфо. Суинберн добивается совершенства поэтической формы, безоговорочно предавая свой пол. Когда похожая на разъяренную Клеопатру Сапфо перескакивает от одной садистской фантазии к другой, яркость и живость языка возникают из того факта, что именно собственным телом Суинберна мысленно манипулирует госпожа. Предложенная Сапфо метафора тела Анактории — «лира множества безвинных страданий» — говорит сама за себя. Вот кардинальная тема высокого романтизма — эолова лира или арфа, и здесь на ней играет представительница природы — жестокая Сапфо. Анактория — лира, потому что она — переодетый транссексуал Суинберн. В то время как Шелли призывает мужской Западный ветер дуть сквозь него, Суинберн вызывает злого лесбийского демона Кольриджа. Этот переход — суть поэзии Суинберна. Такова аллегория его творче-

* Собственной персоной (лат.). — Ред.

ского процесса: мы видим, как потаенное действие его души, музыку боли его поэзии выжимают из него при оккультном посредстве женского иерарха или под ее контролем, заставляющим вспомнить о том, что такое муза. Суинберн, искалеченный Орфей, высаженный на острове Лесбос, создает в качестве своего автопортрета самую удивительно извращенную эолову арфу в истории романтизма. Иначе почему стихотворение называется «Анактория», а не «Сапфо»? Хотя, вероятно, Анактория и присутствует, как присутствует юная Ипполита у Бодлера, она невидима. Она не произносит ни слова, и к ней ни разу не обращаются по имени. Она так же нема, как Кристабель, околдованная вампиром. Эту проблему решает мой принцип сексуальной метатезы. «Анактория» заимствует свое название у транс-сексуальной личины самого Суинберна. Автора, автора! Замаскированный поэт стоит в центре сцены.

В отличие от Бодлера, Суинберна пленяет не одна лишь хтоническая форма гермафродизма. «Фраголетта» обращена к героине Анри де Латуша, бисексуальной транссвеститке. «Бесполоя» Фраголетта — воплощение мистерии пола. Она так же «невидима», как Купидон, во-первых, потому что ее двойственная природа обезличивает ее, и во-вторых, потому что таковая определяет ее жестокость и солипсизм. Повествовательная форма стихотворения восходит к «Контральто» Готье. Суинберн смакует пикантную ребячливость Фраголетты: «Твоя сладкая маленькая грудь, твоя короткая стрижка, / Твои узкие, мягкие бедра и столь стройные ноги, / Твой странный девственный запах». Этот андрогин не похож на мраморную мегеру Фаустину, напоминающую массивную, корчащуюся в муках «Ночь» Микеланджело. Фраголетта — извращенный подросток, немой, пассивный и чувственно невыразительный. Ей свойственна томная капризность страдающего аутизмом ребенка. Ее истощение отличает поздние апатичные фазы развития цивилизаций.

«Гермафродит», парное стихотворение к «Фраголетте», написан в Лувре. По форме это стихотворение, как и «Контральто», представляет собой размышление, навеянное созерцанием античной статуи «Спящего гермафродита»: «Две любви каждого цветения твоей груди / Борются до тех пор, пока одна из них не ложится снизу, а другая — сверху». Суинберн делает гениальному гермафродиту Готье прививку бодлеровского бесплодия. Цветы Фраголетты опали; «бесплодная» грудь гермафродита оказывается «ее и его плодотворным владением / Для

бесплодного поцелуя в ненужном браке». Стихотворение Готье, несмотря на простейшие и широчайшие метафоры неба и земли, остается произведением высокого романтизма. А гермафродит Суинберна страдает от позднеромантической интровертности, иначе говоря, душит себя сам. Его гермафродит духовно уплотнен, распираем от сдерживаемого изобилия. Природные фазы развития и оплодотворения дали сбой и приостановились. Гермафродит дремлет, многосторонний, но рожденный лишь наполовину. Английская эпиталама в творчестве Суинберна — текущая вспять Темза.

Подобно Кольриджу, Суинберн писал прозаические произведения в защиту своей поэзии, морально переосмысляющие и затемняющие его первоначальные замыслы. Искусство и рационализация относятся к разным областям сознания. В отсутствие своей музыки поэт так же глуп, как и любой другой человек. Обсуждая «Гермафродита», Суинберн восславляет символику бесплодности, ловко пытаясь по-декадентски совместить несовместимое.

Нет ничего столь же привлекательного и вместе с тем столь же известного в позднем эллинистическом искусстве, как статуя гермафродита. Никто не сравнивает её с величайшими произведениями скульптуры классической Греции. Никто не ставит Китса на одну доску с Шекспиром... В Париже, во Флоренции, в Неаполе утонченная божественность этой скульптуры всегда витает перед глазами художников и поэтов. [В примечании цитируется строфа о гермафродите из «Атласской колдуньи» Шелли.]... Некогда осуществленное многостороннее совершенство становится затем предметом бесполезным и бесплодным, тогда как разделенная красота женщины и мужчины — предмет низший и несовершенный — полезна при всех превратностях судьбы. Идеальная красота, как идеальный гений, как бы по принуждению существует лишь вдали от всех; превосходство — значит одиночество¹³.

«Ничего столь же привлекательного», как статуя гермафродита? Только примитивные либо крайне утонченные люди находят гротеск красивым. Начало и конец истории встречаются в декадансе. Суинберн видит, в отличие от Готье, что статуи гермафродита относятся к поздней фазе греческого искусства, к периоду избытка, смещения и фрустрированного, а не героического действия. Многообразные сексуальные возможности

исключают друг друга и приводят к параличу. Как Гюисманс и Патер, Суинберн восхваляет позднюю классику за ее чрезмерность. Перенасыщение возможности и опыта заканчивается аскетическим самобичеванием.

Суинберн критикует гетеросексуальность тонко и обезоруживающе. Мера всех вещей, гетеросексуальность обычна, как домашняя грязь. Гермафродит, представляющий для него, как и для Готье, «идеальную красоту», похож на самонадеянную раскольницу Сапфо, уходящую от общества и от природы. Отныне бесплодие — духовная привилегия. Мужчины и женщины «ниже» гермафродита, потому что слишком близки к реальности. Перед самой казнью за незаконную сексуальную двойственность героиня Латуша восклицает, что не принадлежит к роду людскому. Так и лишенному сексуального общения по причине своей неподвижной двойственности гермафродиту Суинберна остается утрумо размышлять в самопротиворечивом отчуждении. Любовь никогда не принесет облегчения. Медовый месяц — состояние возвысившейся души, склоняющейся над плодом, который никогда не будет сорван.

Андрогины Суинберна — романтические тени эволюционной ностальгии, стремления к небытию. Викторианские личины, они вызывающе антиисторичны. Одной реакцией на резко поляризованные викторианские сексуальные роли стала позднейшая полемическая андрогинность Блумсбери, восстание сынов и дочерей против отцов. Но первыми отреагировали современники: поэзия Суинберна — сексуальный гетерокосм, восстание и языка и личин. Как Бодлер, Суинберн — противник утопий и прогресса. Иными словами, он утверждает первобытный и демонический характер эмоции, секса и природы. Де Сад и Суинберн показывают, что сексуальный садомазохизм всегда подсознательно возвращает в прошлое. Ритуальным бичеванием Суинберн возвращает свое воображение к варварскому прошлому человека. Либерализм XIX века в политике и в психологии основан на западной концепции свободной воли. Будущее принесет социальный золотой век. Суинберн — декадент в силу своего противоречивого осуждения упадка и стремления к нему. В его поэзии природа удерживает душу хваткой утопающего, напоминающей движение замерших, отягощенных материей атлетов Микеланджело.

Поскольку свободную волю Суинберн замещает непреодолимым влечением, оно становится одной из его важнейших тем.

Даже Сапфо, самый самоуверенный голос в его поэзии, вынуждена постоянно защищать свою свободу от порабощения превосходящими силами — красотой, природой, Богом. Идея непреодолимого преступного влечения изобретена Э. По: неуравновешенного повествователя из рассказа «Сердце-обличитель» иррационально влечет к убийству, и он завещает свой опыт Раскольникову из романа Достоевского, немотивированно, в трансе поднимающего топор матереубийцы. Но именно Суинберн изобретает непреодолимое *сексуальное* влечение, декадентскую порабощенность. Карл Штерн говорит о том, что в любом сексуальном отклонении скрыт «эсхатологический страх»¹⁴. Своими ритуальными повторениями и своим подчинением женским властительницам поэзия Суинберна воссоздает первобытный мир, в котором еще не возникла культура, защищающая человека от природы, и в котором человеческая жизнь управляется грубыми хтоническими ритмами. Самонадеянный викторианский союз общества и небес, освященный христианским допущением любви и милосердия, не способен противостоять силе языческой поэзии Суинберна, коль скоро уж воображение захвачено их демонической метрикой. Ибо Суинберн восстанавливает человека в природном образе, отсылая его назад, к истокам, во враждебный и страшный мир.

Подобно Суинберну, Уолтер Патер вышел из круга оксфордских прерафаэлитов. Большую часть своей затворнической жизни он провел в университете, оказывая влияние на многие поколения студентов своими работами по искусству. Патер принимает предложенный Готье идеал литературного стиля как романтической личины. Стиль учит, как нужно видеть. Я отмечала, что Суинберн делит единицы английского синтаксиса и позволяет им существовать свободно. Патер обращает свободное парение Суинберна в декадентскую крайность. Его длинным предложениям присуще ошибочное, эксцентричное изящество. Там, где Готье требуется полемическое предисловие, чтобы нейтрализовать все социальные и нравственные ограничения искусства, Патер обходится средствами одного лишь стиля. Суинберн подчиняется сексуальным иерархиям, а его поэзию питает энергией демоническая природа. Но в Патере нет энергии; его творчество — предел декадентской вялости и замкнутости. В нем нет даже эмоции, не говоря уже о сексе. Не существует ничего, кроме воспринимающего Я. Патер совершенствует романтический солипсизм. Спроецированная его прозой

мужская личина — самая пассивная личина в западной литературе. Да и язык радикально дезактивирован. Его герой Гераклит передает Патеру свое видение жизни как реки непрерывных изменений. Но Патер желает видеть дионисийские принципы — текучесть и течение — избавленными от страсти, соучастия или подчинения чужой воле. Он хотел бы грезить, не погружаясь в хтоническую ночь. Противоречия Патера становятся очевидны в давлении на его творчество того, что он вытеснил: демонической матери-природы, которая появляется однажды и только однажды.

«Исследования истории Возрождения» (1873) — самое раннее классическое произведение английского эстетизма. Учение Патера Оскар Уайльд называл «моя золотая книга» и «настоящий цветок декаданса»¹⁵. Почтение Патера к художникам Возрождения отвергает Рескин, считавший средневековую Венецию Девой, а Венецию ренессансную — блудницей. Его «Заключение» вызвало такой скандал, что Патер изъясил его из второго издания. «Заключение» — первое в моей жизни произведение, которое я полюбила исключительно за стиль. Когда я наткнулась на него в школьные годы, мне показалось, что в нем выражено все то, чего не доставало дремотным викторианским 1950-м.

«Всегда гореть этим интенсивным, переливчатым пламенем, поддерживать эту радость — вот жизненный успех»¹⁶. Чарующие, гипнотизирующие фразы Патера — романтическое колдовство, ввергающее читателя в странное бесстрастное, созерцательное состояние. Они делают восприятие важнейшим творческим актом. Сам Патер даже творчеству не придавал такой созидательной силы, какой он наделяет восприятие. Эстет — не художник, а знаток искусства. Патер отменяет мораль, сводя на нет способность к действию: он достигает этого, ослабляя глагол и лишая его энергии. Глаголы Патера пассивны или неподвижны. Его излюбленное «есть» не несет никакого действия. В «Марии Эпикурейце» (1885) Патер говорит о превосходстве созерцания над обладанием или использованием и о видении как условии бытия¹⁷. Поэтому «есть» Патера — глагол совершенного созерцания и бытия. В декадентском каталоге Готье глаголы подавлены более предпочтительными существительными, обретающими живость и вещественность цвета, массы и формы. Но в творчестве Патера умаление глагола не способствует упрочению существительного. Мы силимся остановить его существительные, чтобы взглянуть в них более пристально, но они проносятся мимо, кружась в водовороте его прозы.

Инфинитивы и причастия занимают самые неожиданные места, узурпируя функцию глаголов выражать действие. Патер перехватывает энергию синтаксиса и направляет ее в русло придаточных предложений, которые иссушают авторитетность традиционного английского союза существительного и глагола. Патер следует романтическому архиприему регресса, обращая вспять реку Гераклита. Его фразы, кажущиеся всеохватными, в действительности разоблачают и отменяют сами себя.

«Заклучение» оказало невероятное воздействие на 1890-е годы, на Сиреневое десятилетие (*Mauve Decade*). Изъяв «Заклучение», Патер сказал: «Полагаю, оно могло бы дурно повлиять на молодых людей, взявших его в руки». Дурное влияние — сексуальный гедонизм, в особенности гомосексуализм. Патер сетовал на то, что его языческий гедонизм был неправильно понят: он следовал аскетичному Эпикуру, а не чувственным киренаикам. Но безнравственность ли побудила его к самоцензуре? Патер отстаивает утонченность сознания, а не достижение мужественности в рамках материалистической империалистической культуры. Параллель с буддизмом: учитель дзен тоже стремится быть, а не бороться. Но аналогия окажется неправомерной, стоит нам сравнить произведения Патера с «Центуриями» Томаса Трахерна^{*}. Этот самый точный британский эквивалент буддийской мистики, созданный богословом XVII века, поражает легким и бодрым настроением. А в творчестве Патера эмоции вытеснены, а движение заторможено, предложения становятся нарочито громоздкими или маньеристски извилистыми и, наконец, затевают все видимое, так нетерпеливо нами ожидаемое.

Я думаю, беспокойство Патера по поводу неверного прочтения «Заклучения» вызвано ужасом перед действием, сексуальным или любым другим. Он изъял эту главу, чтобы сохранить свою духовную идентичность, соответствующую сверхпассивности его личины. Действие связывает человека с человеком или Я с миром. Но с точки зрения Патера, ни мир, ни другой человек не может разбить «ту толстую стену личности, сквозь которую к нам еще не пробился ничей реальный голос». Реальность — просто ряд «впечатлений, нестабильных, мерцающих, непоследовательных». Сознание любого изолированного индивида хранит, как «одинокый узник, свою мечту о мире»¹⁸. Действие становится иллюзией там, где, по словам Гераклита, вынесенным

* Томас Трахерн (1636—1674) — английский поэт-мистик.

Патером в эпиграф, «все течет». Вполне логично, что Патер не может прославлять прямой, непосредственный опыт и в то же время отстаивать концепцию Я-узника. «Заключение» воспекает эстетическое восприятие, бесстрастно перебирая цепочку образов, связывающую «странные краски, странные цвета» с «лицом какого-то друга». Это лицо, несомненно мужское и почти лишенное эротичности, — просто один из многих объектов. Это бледный, расплывчатый овал, напоминающий Чеширского Кота. Трахерн наделяет значительностью низкое, обращая прах и камень в золото, Патер же окончательно лишает мир смысла. Поиск красоты приводит его в Приют Блаженства, к пожизненному заключению в одиночной камере без права на досрочное освобождение. Он похож на Рауль из романа Рашильд — эстет-некрофил, сам себе вырывший могилу.

Такие ограничения Я, мыслящего себя свободным от традиции, — разновидность декадентского рабства. Мы чувствуем это порабощение, поддаваясь прозе Патера, текущей в гнетущем безмолвном вакууме. Младшие современники Патера находили в этой прозе освобождение от культуры. Ее изящная слабость была туманом, миазмами, заволакивающими мужские образы долга и действия. Проза Патера изменяет пол читателя-мужчины, перемещая сознание в расплывчатый мир Востока. Хоть чувства и усилены, тела больше нет. И нечему отныне приписывать половые признаки.

Как Байрон, Патер ценит «впечатлительность», женственную восприимчивость. Сознание всецело рефлексивно, как море Кольриджа. Личность пассивна, как барометр. Индивидуальность остается странно неопределенной, хотя Патер и делает ее стандартом эстетической оценки. «Что эта песня или эта картина, эта обаятельная личность, представленная в жизни или в книге, для меня? Какое воздействие они в действительности оказывают на меня?» Они — человек и произведение искусства — так же равноценны и взаимозаменяемы, как в «Портрете Дориана Грея». Критику Патеру только и нужно, что «определенный вид темперамента, энергия существа, глубоко взволнованного присутствием прекрасных объектов»¹⁹. Реакция личности — это все. Но личность — всего лишь темперамент, слабо мерцающий призрак. Темперамент Патера — еще одна эолова арфа позднего романтизма, звучащая под действием внешних сил. И играющий теперь — искусство, а не природа. И арфа теперь уже не обязана петь. Декадент возбуждается эмоцией сильнее, чем другие, — способностью, удобная своей

невозможностью подтверждения. Его оправдывает аристократическая отрешенность от упорядочения этих чувств в новые символические структуры искусства.

Религия Патера — культовый кодекс декадентского вкуса. Он в большей степени влиял на мужчин, чем на женщин, не игравших общественной роли, от которой они могли бы отречься. Отвергая евангелический взгляд Рескина на нравственность искусства, Патер доказывает, что форма предшествует содержанию. Искусство, во всяком случае, содержания не имеет: «Все искусство постоянно стремится к состоянию музыки»²⁰. Нравственность — лишняя обуза крылатого коня. Проза Патера музыкальна: его ясные, чистые, правильные фразы похожи на мелодию флейты. Импрессионизм Патера развивается параллельно с французским импрессионизмом 1890-х: Дебюсси, Форе, Равелю, Шоссону, Русселю присущи изящество, манерность, холодность *fin-de-siècle*. Никакого усилия, или, как выражается Патер, никакого действия. На эксперименты с додекафонией Дебюсси вдохновила яванская музыка, услышанная им на Парижской выставке 1889 года. Ориентализм Патера заключается в плавных изгибах и скользящих синкопах, отвергающих западный размер. Шпенглер утверждает: «Китайцу вся музыка Запада, без различия, представляется *маршем*. Такое впечатление, что ритмическая динамика нашей жизни выдумана безакцентным Дао китайской души»²¹. Патер и Дебюсси пленяют воображение, уводя его от западного действия к восточной созерцательности. Последователь Патера Джордж Мур также отметил аналогию: «Если бы он дожил до появления „Послеполуденного отдыха фавна“, ему пришлось бы признать, что он слышит свою собственную прозу в музыкальном переложении»²². А вот утонченная извращенность композиторов французского импрессионизма не имеет ничего общего с Востоком. Все тоны равноударные, что приводит к убаюкивающей нравственной и сексуальной двусмысленности. Двадцать лет назад я была поражена тем, что очень многие гетеросексуальные мужчины не выносят Дебюсси и Равеля, которые, однако, пользуются успехом у мужчин-гомосексуалистов. Рационалисты не желают признать, что Дебюсси наделен обаянием эпицена. Похожее разделение мнений все еще, как ни странно, отражается на Вирджинии Вулф, названной Дэвидом Сесилем «последним изящным цветком доктрины Патера»²³. Патер, Дебюсси, Вулф и Пруст направляют мужское сознание в русло светлого и меланхолического течения.

Текучесть Патера явно ненормальна для эстетизма. Я говорила, что, протестуя против хтонического, размытого царства женской природы, эстет чтит четко очерченный аполлонический *objet d'art*. Свободно струящиеся воды Гераклита — это не дионисийская текучесть. Дионис представляет непрозрачные жидкости, которые выделяют, источают или которыми наполняются органические полости. Это отличие заметно в творчестве Вулф, предпочитающей струящееся течение образности, но отвергающей любую физиологию. Эстет и художественный критик, Патер ухитряется сделать видимость не более, а менее реальной для своих читателей. Объекты реально не существуют, а просто кажутся. В «Мáрии» Патер говорит, что нам свойственно «ложное представление о постоянстве или устойчивости вещей, в действительности меняющих свою природу в тот самый момент, когда мы их видим и прикасаемся к ним». Из наших «текучих впечатлений» мы создаем воображаемый мир «четко очерченных объектов», так что мы считаем «застывшим и мертвым то, что в действительности полно страсти, силы, жизненного огня»²⁴. Вне контекста эти замечания звучат убедительно. Но это цитаты из романа, стиль которого находится в кричащем противоречии с ними. Если нестойкое видение Гераклита открывает Патеру подлинный мир, где тогда страсть, сила и пламень жизни? «Марий» совершенно лишен энергии. Он невыносимо расслаблен: пусть он красив, серьезен, строг, но по-декадентски расслаблен. Современники Патера немедленно почувствовали это. Макс Бирбом вспоминает, как студентом он прочитал Патера: «Даже тогда я негодовал по поводу того, что он позволял себе считать английский мертвым языком, и, скучая, наблюдал его скрупулезно выполненные ритуалы заворачивания каждого предложения в саван»²⁵. Мур говорит, что язык «Мария» выставлен для торжественного прощания. Таким образом, Патер превращает английский язык в декадентский труп, чтобы затем обласкать. При переходе от теории к практике Патер допускает ошибку.

Каковы механизмы восприятия Патера? «Кажется, будто опыт хоронит нас в течении внешних объектов, давит на нас острой и назойливой реальностью». Но размышление магически растворяет аполлоническую «силу сплочения» вещей: «Каждый объект расщепляется на группы впечатлений — цвет, запах, текстура — в голове наблюдателя»²⁶. С помощью наблюдения, удержания и записи поразительной точности деталей Готье отстраняется от избыточных явлений современного мира. Но

несвязанные впечатления Патера — декадентский распад. Он стремится создать объекты прозрачными и невесомыми, как сыворотка. Его гераклитовская теория всеобщего движения на деле защищает объекты от расплывчатости, особенно от хтонической расплывчатости женской природы. Хотя он и заявляет, что восприятие насыщает объекты воздухом и претворяет их в жидкость, их громадный вес обездвиживает его. Отсюда абсолютная пассивность его риторических личин. Этот незримый вес и мучил первых читателей Патера и выливался в метафоры савана и похорон. Патер одновременно совершенствует зрение и размывает его фокус. Я уже говорила, что эстет живет зрением, процессом аполлонической объективации, в своих истоках восходящим к Древнему Египту. Патер попал в ловушку непереносимого промежуточного состояния. Начатое им аполлоническое преобразование природы не завершено. Прибегая к Гераклиту, он не решает своей метафизической задачи. Если все течет, Я не может быть тюрьмой. Личина Патера так же неподвижна, как личина Бодлера, но Бодлер верно и последовательно полагает застылость, а не текучесть самым оптимальным условием существования эстетской вселенной.

В творчестве Патера эстетическое восприятие борется со своим архиврагом — с женской природой. Аполлонический взгляд мужчины-эстета со всех сторон встречает губительный взгляд горгоны, открывшееся око победоносного демона Кольриджа — лесбийского вампира Джеральдины. Обусловленность гераклитовского эстетизма Патера страхом перед природой становится очевидной в его «Возрождении», где он размышляет о «Моне Лизе» Леонардо. Будучи едва ли не самым сильным эпизодом в его творчестве, это рассуждение обращается к призрачному видению декадентской Дамы Природы. Мона Лиза — «привидение» (presence), витающее над водами. Ее веки выглядят «слегка утомленными». Ее красота «все больше и больше вызывает странные мысли, фантастические мечтания и изысканные страсти». На ее лице — и древняя похоть, и средневековая мечтательность, и греховность эпохи Возрождения, времени «возвращения языческого мира». Она «вампир», «более древний, чем скалы, среди которых она сидит». Она была Ледой, матерью Елены Троянской, и святой Анной, матерью Марии. Ее «вечная жизнь вмещает десятки тысяч переживаний»²⁷.

Мона Лиза Патера — мать-природа, подавляющая восприятие, блокирующая объектный мир своим иссушающим всеприсутствием. Она распростерлась над пространством и

временем, как зловещая горгона. Она и есть то «постоянство, или устойчивость, вещей», с помощью которой Патер пытается сформировать наше «ложное впечатление» о реальности. Мона Лиза — все то, чего Патер боится и что он подавляет. Этот замечательный отрывок царственной прозы одновременно и призыв нечистой силы, и ее изгнание. Патер ритуально ограничивает мать-природу строго определенным *теменосом* своих собственных произведений. Сжимая и сдавливая ее, он защищает свою идентичность эстета, мастера созерцания. Но стоит нам пристально посмотреть на нее, как она замораживает нас своим злым животным взглядом. Как байроновски переодетый женщиной Дон Жуан, волочащийся за мегерой, мы встречаем ее в период нашего сексуального упадка. Мы облачены в одну лишь расслабленную, пассивную прозу Патера. Это момент сонного паралича, похожий на цветочный кошмар Гюисманса. Мы опасно открыты, сексуально уязвимы. Взывая к Гераклиту, Патер стремится к лишенному рамок восприятию в восточном духе. Здесь же он пытается заключить в рамку Мону Лизу в момент ее явления гермафродитом. Но она не останется неподвижной. Внутри этой рамки она скручивается и поворачивается, ускользая сквозь историю.

Гимн Патера Моне Лизе восходит к эссе Готье о Леонардо. Готье обнаруживает «некоторую усталость» в Моне Лизе, в ее «извилистых, змеящихся улыбкой губах». Мы видим ее «фиолетовые тени» сквозь «черную вуаль»; мы слышим голоса, нашептывающие «томные секреты» и выдающие «подавленные желания»²⁸. Патер сплавляет Мону Лизу Готье с Долорес и Фаустиной Суинберна, преступными сластолюбивцами, подобно вампиру Бодлера меняющими облик от эпохи к эпохе. Мона Лиза Патера — сексуальное вместилище, штормовой сток цивилизации, неразборчивая блудница Клодия. Она ненасытно присваивает все «формы мысли и жизни». Как утверждает Блум, «она воплощает слишком многое, чтобы приносить добро как себе, так и нам»²⁹. Мона Лиза переполнена декадентской чрезмерностью. Такими грандиозными были одни лишь жестокие богини природы Блейка.

В отличие от Бодлера и Суинберна, Патер не испытывает эротического влечения к своему титаническому вампиру. Его возвышенные вкусы ограничены мужскими образами. Во всех его произведениях мне удалось обнаружить лишь одно сексуальное, или криптосексуальное, событие — кульминацию «Мáрия», когда герой в иступлении обостренного сознания

жертвует жизнью за своего друга. Сцена, несомненно, создана по образцу агона мужской героини «Атланты в Калидоне» Суинберна. Патер видит «намеки на нечто зловещее» в «непостижимой улыбке» Моны Лизы. Она улыбается, потому что управляет видением, знанием и опытом. Мужчина так же не в силах ни сбежать от нее, ни найти такое место, где ее не было бы, как и произвести себя самому. Она вес и бремя биологии.

Следуя Готье, Патер превращает прозу в поэзию. Он бросает вызов средневековой нравственности Рескина, утверждая культурную первичность растленного *objet d'art* высокого Возрождения. Йейтс одобрил лиризм Патера, перепечатав отрывок «Мона Лиза» в качестве самого первого современного стихотворения в «Оксфордской книге современной лирики» (1936). К сожалению, он разорвал предложения хромающим верлибром, нарушив их сдержанный ритм. В своем предисловии он говорит, что этот отрывок «властвовал над поколением»³⁰. Йейтс, заявлявший, что он вырос на «всем прерафаэлитском», многим обязан Патеру³¹. Принимая сексуальный синкретизм вампиров Суинберна, Патер превращает Мону Лизу одновременно в Леду и в святую Анну (странный двойник Марии на картине Леонардо). Итак, демоническая мать Патера открывает сразу и классический и христианский исторические циклы, и эту идею Йейтс позаимствовал для Леды из «Леды и лебедя» и для Марии из «Двух песен из пьесы». Но движимый своими собственными страхами Йейтс производит решительное сексуальное переосмысление. Его Леда изнасилована и оплодотворена грубо мужественным Зевсом. Мона Лиза Патера не нуждается в партнере: она производит феномены из самой себя. Таким образом, «Леда и лебедь», первое стихотворение XX века, само стало ритуалом изгнания нечистой силы, с помощью которого Йейтс освободился от Патера, от декаданса *fin-de-siècle* и собственных затянувшихся грез о сексуальном рабстве в духе Суинберна.

«Привидение», поднимающееся над первобытными утробными водами, Мона Лиза бесформенна и бесполо, лишь впоследствии принимает человеческий облик. Это видение «более древнее, чем скалы», потому что она сотворила их. Патер относит ее к началу дарвиновской эволюции видов. Как и вампиры Бодлера, Мона Лиза обитает в холодном царстве минералов. Ее красота тоже минерализована, превращена в клеточное хранилище ее порочных мыслей. Она формирует себя так, как растет коралл, декадентски наращивая свои части. Ее мечтательный

аутоэротизм похож на аутоэротизм раздавленной «Больной розы» Блейка. Медленно накапливающееся отражение на ее лице «странных мыслей» и «недугов» души вновь повторится на разлагающемся портрете нестареющего Дориана Грея. Как Долорес Суинберна, Мона Лиза Патера одновременно первобытная и декадентская, альфа и омега. Она приводит мир в движение, и она же выражает усталость поздней фазы его развития своими истомленными веками. Ее веки, как и брови Клеопатры у Готье, — высший пример декадентского расчленения, эстетского обособления части для ее объективного рассмотрения.

Странствующая Мона Лиза была торговцем «чудесными тканями» и «искателем жемчуга в глубоких морях», и последний луч солнца, опускающегося в эти моря, еще озаряет ее. Эти давно забытые занятия — ее способ показать свою божественную имманентность. Вместе с Прометеем и Иеговой она тоже — бог-ремесленник. Но почему искатель жемчуга? Подозреваю, что Патер вспомнил то место «Царя Кандавла» Готье, где царь пространно размышляет о погружении в «зеленые глубины» в поисках жены, волшебной Ниссии, «совершенной жемчужины несравненного сияния и чистоты»³². Не этот ли ценнейший жемчуг стал демоническим глазом вампира, которым обладает Мона Лиза? Или она тоже лесбийская авантюристка, ныряющая, как бисексуальные Долорес и Фаустина Суинберна, в полумрак гениталий за скользкой женской жемчужиной? (Ср. сленговое выражение «to tuff-dive»^{*}.) Мона Лиза прячется за маской бродячего на все руки мастера. Как и ломающие комедию римские императоры, она — скрывающаяся в толпе простолюдинов царица.

В творчестве Патера встречаются две сексуальные личины: пассивный эстет и его космический противник — мать-природа. В его творчестве она призывается лишь однажды, поскольку угрожает не столько сексу, сколько восприятию холостяка Патера. Отрывок о Моне Лизе выполнен в голливудском стиле Суинберна. Устрашающее появление звезды, подготовившей свое воплощение. Тысяча исполнителей в одном лице. Встреча-а-а-ем Мону! Самое длинное шоу в истории прямого эфира. Патер — ключевая фигура в западной традиции напряженного взгляда. Отношения восприятия — арена его поисков и борьбы. Он показывает, что монашество и религиозность присутствуют в эстетизме и декадансе, некогда обвиненных

* Буквально: «нырять в муфту» — обозначение орального полового акта.

в противоестественности или либертинаже. Гераклит нужен Патеру, чтобы растопить чересчур твердую плоть своей древней Венеры. Его декадентский вкус прояснит и очистит мрачный хтонизм природы. Вампиры высокого и позднего романтизма — это совсем не поднадоевшая принадлежность забавных историй о привидениях. Радикально расширяя идентичность, романтизм при этом создает и покушающихся на идентичность хищников. Вампир — это узурпация идентичности демонической природой. Суинберн умиротворяет вампира, тогда как Патер ритуально изолирует его. Подавляя глаз, Патер стремится избавить объекты от их прародителя и угнетателя. Но река Гераклита, уносящая его от массы, находится в непрерывном изменении. Как Китс, Патер пишет свое имя на воде. Что пить будете? Мать-природа, мастерица всяческих изменений, побеждает во всех наших с ней играх на земле и на море.

- 1 *Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 6. P. 115. [Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. С. 358.]*
- 2 *Swinburne A. C. Notes on Poems and Reviews (1886) // Swinburne A. C. Poems and Ballads. Atalanta in Calydon / Ed.: Peckham M. Indianapolis, 1970. P. 334.*
- 3 *Praz M. The Romantic Agony / Trl.: Davidson A. Cleveland, 1956. P. 217.*
- 4 *Bloom H. The Anxiety of Influence. P. 100. Образовав инфинитив, я заменила им форму глагола, которую приводит Блум. [Блум Х. Страх влияния. С. 85.]*
- 5 *Farnell L. Cults... Vol. 2. P. 443.*
- 6 *Ferenczi S. Thalassa. P. 60.*
- 7 *Fletcher I. Swinburne. L., 1973. P. 30.*
- 8 *Eliot T. S. The Sacred Wood. N. Y., 1950. P. 149.*
- 9 *Swinburne A. C. Notes on Poems and Reviews. P. 329.*
- 10 *Gautier T. Mademoiselle de Maupin. P. 139. [Готье Т. Мадемуазель де Мопен. С. 181—182.]*
- 11 *Wilde O. The Soul of Man under Socialism. P. 279. [Уайльд О. Душа человека при социализме. С. 365.]*
- 12 *Praz M. Romantic Agony. P. 227.*
- 13 *Swinburne A. C. Notes on Poems and Reviews. P. 336—337.*
- 14 *Stern K. The Flight from Woman. N. Y., 1965. P. 172.*
- 15 *Quoted in: Yeats W. B. Autobiography. N. Y., 1965. P. 87.*
- 16 *[Pater W.] Selected Writings of Walter Pater / Ed.: Bloom H. N. Y., 1974. P. 60.*
- 17 *Pater W. Marius the Epicurean / Introd.: Burdett O. N. Y., 1966. P. 263.*

- 18** [Pater W.] Selected Writings. P. 59—60.
- 19** *Pater W.* Preface to «The Renaissance» // Ibid. P. 17—18.
- 20** *Pater W.* The School of Giorgione // Ibid. P. 55.
- 21** *Spengler O.* The Decline of West. Vol. 1. P. 228.
- 22** *Moore G.* Avowals // *Moore G.* Collected Works. N. Y., 1923. Vol. 9. P. 197—198.
- 23** *Cecil D.* Fin de Siècle // Ideas and Beliefs of the Victorians. L., 1949. P. 370.
- 24** *Pater W.* Marius the Epicurean. P. 74.
- 25** [Beerbohm M.] The Works of Max Beerbohm. L., 1922. P. 129.
- 26** *Pater W.* Conclusion // Selected Writings. P. 59.
- 27** *Pater W.* Leonardo da Vinci // Ibid. P. 46—47.
- 28** *Gautier T.* Leonardo da Vinci // *Gautier T.* Works. Vol. 5. P. 276—277.
- 29** *Bloom H.* Introduction // [Pater W.] Selected Writings of Pater. P. xx.
- 30** *Yeats W. B.* Preface // Oxford Book of Modern Verse, 1892—1935. N. Y., 1936. P. viii.
- 31** *Yeats W. B.* Autobiographies. L., 1966. P. 114.
- 32** *Gautier T.* Works. Vol. 4. P. 322—324.

Аполлон демонизированный

■ Декадентское искусство

В последние десятилетия XIX века сексуальные личины декаданса заполнили литературу и искусство. В 1893 году Альбер Семен^{*} публикует стихотворение, приветствующее наступление «эры Андрогина», быстро, как Антихрист, завоевывающего культуру. Отвергающий секс декадентский андрогин — аполлоническое существо, потому что он противостоит природе и потому что он наделен высоким интеллектом — западная черта. Он скорее хмур и нервен, чем лучезарен. Колетт называет этот тип андрогина «тревожным и замаскированным», вечно печальным, следующим «своему серафическому страданию, мерцанию своих слез»¹. Вот так и Юнг усматривает в женственной голове Митры или Аттиса из Остии «сентиментальное отречение», пассивную жалость к себе². Вопреки мнению некоторых феминисток, андрогинность — не решение всех человеческих проблем. В «Машине времени» (1895) Г. Дж. Уэллс предвидит опасности массовой андрогинности. Общество поляризуется на рабочий класс, омерзительных подземных морлоков, и праздный класс, женоподобных элоев, прекрасных,

* Альбер Семен (1858—1900) — французский поэт, первоначально близкий символистам, но всегда испытывавший сильное влияние «парнасцев», основатель «Меркюр де Франс».

слабых и апатичных. Элои, или жители Верхнего Мира, — аполлонические эстеты-паразиты, изгнанные из производительной хтонической сферы, захваченной грязными утилитаристами. Путешественник во времени Уэллса вначале восхищается андрогинностью элоев, но затем их вырождение вызывает в нем отвращение. Современный андрогин, стремящийся только к самореализации, теряет спенсерианскую энергию противостояния и конфликта.

На долю декадентского искусства выпала судьба, схожая с судьбой академической салонной живописи, стертой с лица земли триумфом авангарда и модернизма. Последние двадцать лет увидели международное возрождение сюжетной живописи. Музеи сдувают пыль с вытасченного из запасников хлама. И сегодня нам остро необходим пересмотр истории искусства, который позволит признать, сколь многое в авангардистском искусстве в действительности было декадентским поздним романтизмом: многое в творчестве Уистлера и Мане, все в творчестве Тулуз-Лотрека, Мунка и Гауди и даже «La Grande Jatte» Сёра с ее декадентской неподвижностью и клаустрофобией.

Декадентское искусство — искусство ритуалов и богоявлений. Его содержание: романтические личины сексуальности, властители, идолопоклонники и жертвы демонической природы. Даже иллюстрируя поэтические эпизоды, декадентское искусство никогда не делает обыкновенных иллюстраций. Оно драматизирует господствующий западный образ и сексуальное подчинение агрессивному взгляду. Декадентское искусство враждебно притязает на зрителя. Стиль декадентского искусства — языческое зрелище и языческая похвальба. Даже за самой заурядной декадентской живописью скрываются сложные романтические взгляды на природу и общество, неизвестные учебникам по живописи XIX века. Роль модернистских культурных героев, например Сезанна, сильно преувеличена. Прямота и «честность» Сезанна, непритязательные протестантские ценности, соответствуют линии Руссо и Вордсворта. Декадентское искусство, как Контрреформация эпохи барокко, безудержно лжет. Творчеству Данте Габриэля Россетти, Эдварда Берн-Джонса, Гюстава Моро и Обри Бердсли следует придать более высокое значение. Несмотря на краткий период популярности в 1960-х годах, Бердсли, выдающийся художник-график, возмутительным образом отсутствует в учебных курсах и в коллекциях слайдов американских университетов. Как де Сад, он подвергнут цензуре либеральных гуманитариев.

Основанное в 1848 году братство прерафаэлитов просуществовало лишь пять лет, но его стиль был впитан искусством и дизайном XIX века по всему континенту. Вдохновленные Рескиным прерафаэлиты пытались восстановить средневековую простоту и чистоту, утраченные искусством высокого Возрождения с его языческой роскошью, типичным представителем которого, как ни странно, для них был Рафаэль. В отличие от своих последователей-декадентов, они открыто исповедовали общественные и коллективные ценности. Единственный член братства, демонстрирующий, по моему мнению, приметы декаданса, — Россетти, в ком сказалась итальянская кровь. Но в творчестве любого прерафаэлиты чувствуется неразрешимое напряжение между формой и нравственным содержанием.

Изобразительное искусство прерафаэлитов начинается со страстной, заставляющей вспомнить о Китсе приверженности к деталям органической природы. Но вместо энергии или динамического процесса высокого романтизма мы встречаем застой позднего романтизма. Как маньеризм, искусство прерафаэлитов тревожит отсутствием художественного фокуса. Вместо того чтобы автоматически направить наш взгляд на человеческие фигуры, его заставляют блуждать по микроскопическим деталям. Цвет лишен оттенков и накладывается отдельными клетками, как на византийской мозаике или в ярких цветных фрагментах Готье. Цветы и травинки выписаны блестяще, поверхность картины так тщательно проработана, что от прерафаэлитского взгляда на природу до декадентских ювелирных поделок Гюстава Моро остается один шаг. Все в живописи прерафаэлитов *слишком ясно* видно. Все привлекает взгляд, но взгляд тут застревает. Часть торжествует над целым, оказывая неприятное давление на зрителя. *Неестественно спокойный* пейзаж превращается в замершую декадентскую картину. Залитые солнцем панорамы взяты в декадентскую замкнутость, в спенсерскую укрытость. Даже прославляя, живопись прерафаэлитов умерщвляет. Люди и вещи засахарены, мумифицированы, уменьшены.

Прерафаэлиты вновь открыли умершего в неизвестности Блейка. Суинберн содействовал успеху демонической поэзии Блейка, а Россетти — успеху его картин. В 1847 году Россетти купил тетрадь, где Блейк критиковал светотень и высоко оценивал «тяжелую и жесткую линию нравственности», аполлонический контур, восходящий, как я уже показала, к египетскому и древнегреческому искусству и унаследованный Боттичелли

и Спенсером. И Рескин тоже осуждал светотень в искусстве Возрождения. Поэтому острота деталей в живописи прерафаэлитов — полемический аполлонизм. Мумификация в творчестве прерафаэлитов — аполлоническая объективация и фиксация и первопринцип изображения сексуальных личин в творчестве Россетти. В отличие от других прерафаэлитов, Россетти не любил рисовать пейзажи с натуры и порой в ритуальном декадентском одиночестве вынужден был восстанавливать их с помощью воображения на зятянутых в черный бархат стенах кабинета.

По мере того как его карьера шла в гору или, как говорили некоторые, под гору, полотна Россетти навязчиво возвращались к единственному предмету, к вялой, как сомнамбула, женщине (рис. 38). Женщина Россетти протестует против викторианской условности, ее распущенные волосы и бесформенное средневековое платье ниспадают в лирическом беспорядке. Тяжелая голова царственно склоняется на змеиной шее. Ее длинные густые волосы — силки *La Belle Dame Sans Merci*. Припухшие губы, благодаря творчеству Берн-Джонса и Бердсли, станут общим местом искусства декаданта. Рот вампира у Россетти говорить не может, но он живет своей особой жизнью. Он полон кровью жертв. Подобно больной розе Блейка, женщина Россетти окутана тишиной и влажными, скрытыми желаниями.

Россетти ритуально увековечивает лицо Элизабет Сиддел, меланхоличной чахоточной женщины, скончавшейся от передозировки опия вскоре после их свадьбы. Семь лет спустя он эксгумировал ее труп, чтобы спасти связку своих стихотворений, которую в романтическом порыве он похоронил вместе с любимой. Он постоянно рисовал и писал Сиддел и до и после ее смерти. Его друг Форд Мэдокс Браун записал в дневнике: «С ним что-то вроде мономании»³. Брат Россетти говорил, что «Офелия» Джона Эверетта Миллеса (1852) была самым верным изображением Сиддел. Только подумайте: Сиддел совершенно не походила на себя на полотнах Россетти! Такое чувство, что художник находился в рабской зависимости от Лигейи Э. По, затмившей своим образом образы всех живых женщин. Как Леонардо, Россетти был зачарован архетипическим оригиналом, вероятно романтической тенью матери. Уильям Холмен Хант рассказывал, как тот работал с моделями своих поздних картин: «В наброске лица Россетти стремился превратить черты натурщицы в черты любимого идеального типа, и если он завершал эти линии, то рисунок оказывался чрезвычайно

пленительным, даже если приходилось изрядно постараться, чтобы увидеть сходство, в том же случае, когда черты натурщицы не подходили к заранее определенной форме, он проходил стадию вынужденного искажения линий и размеров, чтобы сделать рисунок убедительным»⁴. Одержимость — психическое за творничество, декадентское искажение реальности. Какие же черты Сиддел вызывали фанатичную преданность Россетти? Другим ее хрупкость казалась женственной. Но Россетти видел в ней, как его великий тезка Данте — в Беатриче, гермафродитическую холодность прекрасного юноши, жестокое совершенство солипсистской красоты. Из угрюмой девочки-мальчика Элизабет Сиддел превращается в характерную сексуальную личину декаданта.

Под воздействием поэзии высокого романтизма в творчестве Россетти вновь всплывает на поверхность остаточное язычество итальянского католицизма. Романтическая регрессия относит его живопись от прерафаэлитского Средневековья к языческому прошлому. Саймонс показывает зловещее превращение женщин Россетти в «идолов»: Венера становится «все более и более азиатской», а его грезы наполняет «мертвенно-бледная, призрачная, мрачная и невнятная угроза»⁵. Возвращаясь вспять, к Кибеле, Россетти демонизирует средневековое почитание женщины и сменяет английский высокий романтизм на поздний. В согласии с Суинберном он утверждает всемогущество женщин. Сонные вампиры его поздних картин холодно безразличны по отношению к уже напитавшей их мужественности. Россетти постепенно облекает худощавую Элизабет Сиддел тяжелой плотью пострафаэлитского барокко. Он возмещает отсутствие романтической скульптуры, придавая своим героиням скульптурную плотность, выражающую скрытое подавление природы прерафаэлитами. Самый впечатляющий из всех его *objets de culte* — «Астарта Сирийская» (рис. 37). У мрачной богини и двух ангелов-вампиров одна внешность — сочетание лица Сиддел и лица Джейн Моррис, по-мужски твердого, если верить фотографиям. Изгнанная ранними прерафаэлитами светотень вернулась и покрыла мраком сердце и ум.

Россетти и его последователь Берн-Джонс упражнялись в аллегорическом переизбытке — я употребляла это выражение в отношении картины Леонардо «Мадонна с младенцем и святой Анной». Удвоение женского лица всегда означает кровосмесительный распад личности, хтонический противоток. Картина «Беседка на лугу» — это, по моему мнению, созданная

Россетти версия замкнутой «Весны» Боттичелли: одна и та же женщина сверхъестественным образом распадается на четыре части, меняя лишь цвет волос и прическу, словно линияющая птица (рис. 40). Отводя свои лица, четыре женщины поют и танцуют. Эмоционально разобщенные, они уплывают, пересекая поле видимости, вдаль. Ван ден Берг утверждает, что в XIX веке Я распалось на части, «умножилось»⁶. В «Астарте Сирийской» и в «Беседке на лугу» душа дробится на множество женщин — происходит мазохистское самопреследование со стороны романтического духа-сестры. Эти отчужденные близнецы направляют свою зловещую энергию сквозь мертвое пространство позднеромантической материальности. Россетти трижды повторяет одно и то же лицо в «Тройной розе» и «La Ghirlandata». Тройственная дева-колдунья Блейка? В «Благословенной деве» появляется одно лицо, но в разном возрасте. Дрожащие от ужаса любовники пристально всматриваются в своих двойников на картине «Как они встретили самих себя». Россетти подчеркивает чрезмерную множественность романтической идентичности. Он представляет спенсерианскую арену романтического кризиса: природа — луг перед беседкой и открытый и замкнутый вечный молотильный ток жизни и смерти.

Берн-Джонс унаследовал извращенность Россетти. Мартин Гаррисон и Билл Уотерс прослеживают истоки гермафродизма в живописи Берн-Джонса до Суинберна и Саймона Соломона: «Такое двусмысленное толкование полов не представлено ни одной из форм в искусстве Россетти»⁷. Но все женщины Россетти — гермафродиты. Вот «Beata Beatrix» (1863), на которой мертвая Элизабет Сиддел, ясновидящая Беатрис, закрыв глаза, молится обожествленной идее самой себя. Она похожа на смежившего глаза андрогинного гермафродита Шелли, шепчущего и улыбающегося самому себе. Как я уже говорила о Нефертити, беспристрастность или эмоциональная безжизненность в женщине — маскулинизирующая абстракция. Декадентская андрогинность Сиддел скрывается в своем солипсистском приюте и в окружающей его сверхъестественной ауре. Декаданс близок к тупику. Единственная черта Средневековья, сохраненная Россетти в творчестве позднего периода, — возвышенный Дантов культ мертвой Беатриче. В сексуальной иерархии «Новой жизни» Данте подчиняется холодной нарциссической девочке-подростку, что, бьюсь об заклад, никому во Флоренции того времени не казалось чем-то необычным. Скрытый садомазохизм Данте становится открытым в творчестве Россетти,

о котором Берн-Джонс говорил: «Габриэль был наполовину женщиной». Западные художники окружили секс ритуалами, потому что западное искусство превратило в ритуал природу.

Берн-Джонс искусно привносит в увлеченность прерафаэлитов Средневековья стиль итальянского Возрождения, прежде всего вдохновленную Донателло аполлоническую жесткость Мантеньи. Всем его личинам — как мужским, так и женским — приданы черты Элизабет Сиддел. Он захвачен и насыщен монотонией Россетти. Например, очевидно, что задумчивый Сэр Галахад (около 1857 года) — Сиддел в образе рыцаря на коне. Победоносный святой Георгий настолько женственен, что его можно принять за Жанну д'Арк. В «Персее и Грайях» (1892) девически нежный герой мужественен гораздо меньше, чем дерзко обманутые им архетипические женщины. У юноши в «Пигмалионе» то же лицо, что и у девушки в «Даная». Влюбленные «Купидона и Психеи» зеркально отражаются друг в друге. Октав Мирбо говорит о лицах Берн-Джонса: «Круги под глазами... единственные в своем роде во всей истории искусства; невозможно сказать, являются ли они следствием мастурбации, лесбийской связи, обычных занятий любовью или туберкулеза»⁸. Эти измученные глаза с черными кругами — глаза больной Сиддел. Косметически пририсованные на лицах героев западных легенд, они иссушают сам источник мужского побуждения и действия. Рыцари Берн-Джонса, страдая одержимостью и бессонницей, взирают на упадок культуры.

Транссексуальный мир Берн-Джонса населен одним существом, размножающимся путем кровосмесительной связи с самим собой. Мы в еще одном приюте позднего романтизма, лишенном тени под серым небом. Ритуальная сосредоточенность на своих сексуальных личинах — декадентская замкнутость, отрицающая наше право видеть другие человеческие типы. В «Золотой лестнице» (1880) тройцы и четверни близнецов Россетти разрастаются. Мы утопаем в обилии тождественных женщин (всего их — восемнадцать), клонирующих себя и пресыщающих наш глаз. Избыток красоты вызывает декадентское несварение желудка. Садомазохистская картина «Колесо Фортуны» умножает мужчин. Огромная Фортуна поворачивает свое пыточное колесо, связывая цепью прекрасных юношей, мужеподобных одалисков в напряженном стиле позднего Микеланджело. Каждый как две капли воды похож на следующего за ним, с вытягиваемыми в сладострастной муке конечностями.

Укрытая в приюте природа Берн-Джонса породила модерн, процветавший с 1880-х годов до Первой мировой войны. Затем машинная культура четкими геометрическими линиями превратила органические образы модерна в «арт деко». Так неожиданным завершением традиции Спенсера, продолжавшейся на протяжении всего высокого и позднего романтизма, стали Крайслер-Билдинг и Радио-Сити-Мюзик-Холл. Змеящаяся линия Берн-Джонса восходит к Блейку, и хищные огненные цветы Блейка открывают скрытый сексуальный смысл арабесок модерна. Многочисленным историям искусства модерна не хватает психологической проницательности. Двадцать лет назад я была поражена популярностью искусства модерна среди гомосексуальных мужчин-эстетов, которым не нужно было возрождать ни его, ни Бердсли, поскольку для них они никогда и не умирали. В любой звезде, в любом стиле или произведении искусства, прославленных этими александрийскими гомосексуалистами, всегда присутствует скрытый гермафродизм. Вот почему искусство модерна — самый бесполой стиль со времен маньеризма.

Модерн, в отличие от исламской манеры, не назовешь ценностно-нейтральным. Но в таком случае ничто в искусстве не назовешь ценностно-нейтральным. Стиль — всегда смутная эманация суждений о природе и обществе. Искусство модерна подсознательно выражает декадентский взгляд на мир. Комнаты или здания изогнуты ритмами кривых линий — сексуальное ниспровержение западной энергии, со времен Египта возводящей свои общественные постройки по устойчивым квадратным параметрам мужской груди. Основное течение западной архитектуры придерживается рациональной организации, чуждой индуистским храмам с их лабиринтами-ловушками и облепившими наружные стены скульптурами. Модернистские комнаты и пещеры Антонио Гауди выглядят архаично из-за женственных выпуклостей. Искусство модерна активно, но бесплодно. Листья и лозы, скользящие вверх по воротам, решеткам, фонарям, оконным стеклам и по переплетам книг, — сад нравственного мрака, джунгли, исправляющие сделанное людьми. Как и «Наоборот» Гюисманса, модерн показывает абсолютную нелепость и бездуховность природы, первобытное переплетение проникающего движения растений. Искусство модерна — *пышный, но бесплодный сад*. Полнота Китса сохнет и увядает. Искусство модерна — урожай шипов и колючек. Оно показывает современный город Содомом, объатым черным пламенем.

Оно показывает природу холодной жизненной силой, корчащейся в предсмертных судорогах. Модерн совмещает примитивное с изысканным, используя декадентскую технику, изобретенную в искусстве эллинизма и превращенную в жестокую забаву и игру римскими императорами.

Критики порочат живопись Берн-Джонса, считая ее слишком «манерной». Но таково элегантно-самосознание маньеризма. Даже вкрадчивые японские интерьеры Уистлера проявляют маньеристскую линейность; его чистая, строгая линия анатомична. С самого зарождения архитектуры дом и тело уподоблялись друг другу. Крепкая, грудастая викторианская *grande dame* — роскошная софа. Высокая, плоскогрудая новая женщина прерафаэлитов, похожая на бисексуальную Сару Бернар, — костлявый стул Макинтоша: родство душ за чашкой чая на шотландском пыточном станке. Маньеристское искусство модерна отказывается от женской массивности и сокровенности. Его железные спирали замороженной растительности сводят на нет плодородную текучесть природы. Его плети — садомазохистская метафора — терзают глаз. Модерн борется с хтоническим и, подражая ему, стремится силой искусства придать ему застывшую форму. Искусство модерна — позднеромантический аполлонический стиль, превращающий вечное движение природы в вечный застой.

Берн-Джонс, основатель модерна, показывает медузоголовую природу во всем ее подавляющем хаосе. Беспробудно спящие прелестные рыцари «Зарослей шиповника» раскинулись под стенами замка Спящей красавицы (рис. 39). Сброшенные доспехи увиты невероятно густыми зарослями ежевики — боттичеллиевский частокол сосен вернулся на средневековый гобелен. Мать-природа победила мужественность. На величайшем полотне Берн-Джонса «Проклятие исполнилось» Персей становится Лаокооном в кольцах извивающейся природы (рис. 41). Оформление напоминает рисованные буквы «Книги Келлз»^{**}, поскольку романтизм — священный текст культа природы. Персей поглощен изголодавшейся утробой блейковского цветка. Картина подтверждает, что вьющиеся лозы модерна — абстрактная версия демонической природы, ставшей агрессивной, чтобы заманивать и душить все человеческое. Медный змей

* Знатная дама (фр.). — Ред.

** «Книга Келлз» — обнаруженная в 1541 году в ирландском аббатстве Келлз древнеирландская рукопись IX века.

Берн-Джонса — завиток металлической конструкции модерна. Металлическая органика неодолима, в то время как Персей облачен в фантастические зеленолиственные доспехи. Греческий герой превращается в поросшего листвою рыцаря Артегалла, возвращающегося в природу. Поэтому в отношении картины Берн-Джонса правомерен вопрос: есть ли хоть что-то хтоническое в змее, обвившемся с Персеем? Правда ли, что природа скоро поглотит мужское начало? Легенда гласит: Персей побеждает. Но на полотне изображен архетипический момент сомнения, охватывающего всех нас в нашей непрекращающейся борьбе с природой.

Другие прерафаэлиты меньше интересуются проблемами секса и природы. Холмен Хант иллюстрирует некрофильскую поэму Китса картиной «Изабелла и горшок с базиликом» (1867), где скорбящая девушка орошает слезами отрубленную голову своего возлюбленного. Уильям Моррис переносит черты Элизабет Сиддел, ее пухлые губы и струящиеся волосы в своего «Архангела Гавриила» (1862). Саймон Соломон переделывает ее облик для полотна «Перед рассветом» (1869): андрогинные брат и сестра с кожей цвета слоновой кости предвосхищают гомоэротических эфебов Жана Кокто. Их смутно ощущаемая кровосмесительная близость сознательно воспроизведена в образе зачарованных моряков-близнецов, появляющихся в великолепном пип-шоу Мадонны «Открой свое сердце» (1986), и это во многом подтверждает мою теорию о симбиозе искусства и порнографии.

Близкий Россетти по духу художник континентальной Европы Гюстав Моро был на два года его старше. Моро делает с байроническим Делакруа то же самое, что прерафаэлиты сделали с Китсом: превращает тепло и энергию в застылость и замкнутость. Статичный, лапидарный ориентализм Моро идет от Флобера, перенявшего его от Готье. Инкрустации драгоценных камней на его мрачных полотнах — упомянутый Патером налет возраста и износа. Гангренозные поверхности испещрены декадентски раздробленными частицами души. Моро замещает органическое неорганическим, тем самым иллюстрируя бегство эстетизма от текучести. Его цветистый византийский стиль похож на «черный алмаз» Бальзака — кузину Бетту — аполлонический кристалл, обросший хтонической тьмой. Крайняя декоративность искусства поздней поры смягчает напряженные отношения социальной роли и гендера. Наружность находится по ту сторону тела и по ту сторону пола. Следовательно,

главные герои Моро — андрогины. Гюисманс в «Наоборот» причислил этого художника к декадентской традиции, заставив Дез Эссента купить два рисунка из серии «Саломея», вдохновившей пьесу Уайльда и оперу Штрауса.

Главная тема Моро — роковая женщина: Юдифь, Далила, Елена, Клеопатра, Мессалина, фиванская Сфинкс. Моя любимая вещь у Моро — написанный блестящим маслом набросок «Елена у Скейских ворот» (рис. 42). Грубые, быстрые мазки предвосхищают абстрактный экспрессионизм. Кажется, будто прогуливающаяся вдоль высокой троянской стены гигантская Елена умаляет город. Пустое лицо манекена. Ее одежды окрашены в малиновые тона. Далеко внизу равнина перед Троей покрыта бесформенными красными отвалами и курящимися погребальными кострами. Елена прогуливается, как эффектная дама с бульваров, отводя взгляд, поразивший цивилизацию, от катастрофы, которую она и вызвала. Гюисманс, по другому поводу упоминавший «духовный онанизм» женщин Моро, говорит об окончательной версии картины: «Она стоит на фоне ужасного горизонта, забрызганного фосфором и закапанного кровью, одетая в платье, украшенное драгоценными камнями, словно гробница... огромные распахнутые глаза застыли, словно ее сразил столбняк»⁹. Елена Моро — жестокий идол языческой природы.

Моро любит андрогинных мужчин Берн-Джонса. Ясон отличается мягким, белым, безволосым телом девушки и длинными, до плеч, волосами, такими же длинными, как волосы Медеи. Женскими лицами и волосами и плоской юношеской грудью наделены поэты Орфей и Гесиод. Но удивительнее всего серия «Поэт и природа» (1894), в которой прекрасный андрогинный юноша, одурманенный, тяжело вступает в глубокую воду. Над ним возвышается титаническая мать-природа с признаками безумия на лице. Она держит голову поэта крепко, как мяч для боулинга, и убивая, и вдохновляя его. Она одета лишь в длинную накидку из разросшегося мха. Леонардо — предсказатель грозового неба Моро. Место страшной аллегии — все то же мое хтоническое болото, первичная топь, украшенная испанским мхом и неустойчивой, плавающей водной растительностью.

Символику гермафродизма Моро использует для переработки своих французских предшественников. Его жесткий, мужественный Иаков борется с беззаботным длинноволосым ангелом в украшенной драгоценностями тунике и ярко горящем

нимбе, опирающимся, подобно Сарданапалу Делакура, локтями об утес и апатично вглядывающимся в пространство. Не заимствован ли этот воображаемый ангел из «Серафиты» Бальзака? В «Женихах», туго натягивая свой гигантский лук, мстительный Одиссей безжалостно убивает молодых выскочек, чьи холеные тела представляют андрогинную версию убитых наложниц Сарданапала. В воздухе парит окруженная сиянием, точно византийским нимбом, Афина — покровительница Одиссея. Кажется, будто ее выносит наверх великий змей Эрехтей, фаллически выступающий из-за ее тела. «Юпитер и Семела» (рис. 44) перерабатывает «Юпитера и Фетиду» (1811) Энгра. Массивный бородатый бог-отец превращается в разряженного индуса, женоподобного, косоглазого, в солипсистском экстазе. Юпитер — эллинистический Аполлон, грезящий над своей лирой. Микеланджело, сбривая бороду Христу для второго пришествия, приукрашивает его, наделяя широкой грудью и героической энергией. Увешанный драгоценностями и жемчужинами бог Моро — длинноволосая райская гурия. Ужас Семелы, всем своим крошечным телом соскальзывающей с колен бога, вызван сознанием неуместности женщины в присутствии такого совершенного божественного гермафродита. Картину заливают подводный свет, нравственно двусмысленный, как «падший день» Патера.

Сами по себе прекрасные юноши относительно редко встречаются в искусстве декаданса. В «Орфее» (1893) Жана Дельвиля голова поэта, оторванная менадами, плывет на лире к Лесбосу. Оргазм затуманивает его женственное лицо, окруженное ореолом лунного света и списанное с лица жены художника. Его длинное, чувственно открытое горло напоминает алебастровую шею Джулиано Микеланджело, один из отмеченных мной гермафродических тропов. Обратите внимание на романтическую инверсию ренессансной темы: не герой отрубает голову — голову отрубают ему. Главная задача декадентского искусства заключается в воспроизведении форм женской власти. Его тема — иерархическое утверждение, чистое харизматическое присутствие. Немому иконизму такого искусства больше подходит живопись, а не литература. Демонические богоявления декадентского искусства — отклик на нравственную переоценку женщины в культуре XIX века, вызванную утопической психологией Руссо. Вот почему женщина становится исполнителем приговора насильственной, первобытной природы де Сада. Большинство таких работ по композиции не являются формально

декадентскими; они одnogеройны, в них господствует единственный субъект. Живопись декадентов — один из самых ярко ритуалистичных стилей в истории искусства.

Декадентский символизм процветал на континенте в 1890-х годах. «Грех» Франца фон Штука — портрет Евы, иронически улыбающейся зрителю (рис. 43). Мы возвращаемся к ее пристальному взгляду до тех пор, пока вдруг не замечаем среди массы густых черных волос, обрамляющих ее белые груди и живот, громадного боа-констриктора, вперившего в нас свой злобный взгляд. Ева — современная Медуза, носящая боа-змея как боа-шарф. Фон Штук догадывается о змеиной угрозе, таящейся в любимом Россетти мотиве длинных женских волос. Его «Сфинкс» столь же сенсационен: свирепая обнаженная женщина простирается, как пантера, животом касаясь ковра. Ее статная, вызывающе умная голова и пышный торс подражают напряженной позе мужского Великого Сфинкса. Позади нее — бесплодный пейзаж Леонардо: скалы и вода. В «Поцелуе сфинкса» полногрудое существо, полуженщина-полуживотное, пригибает к земле преклонившего колена юношу, проникая своими губами в его. Гермафродиты фон Штука сохраняют восхитительную красоту женщин, отвергнутую Гюисмансом из страха нечистоты. Фердинанд Кнопф тоже продолжает традицию Сфинкс, начатую Бодлером и Моро. Женственное лицо в духе Берн-Джонса и розовый бутон рта выделяют его Эдипа. Женщины Кнопфа созданы по образу его сестры — отсылающие к Клейсту романтические кровосмесительные отношения.

Сюрреалистические удлинения и вытеснение глубины в «Подношении» (1891) Кнопфа предвосхищают стиль еще одного декадента и символиста Густава Климта. Ослепительные византийские поверхности Климт перенимает от Моро. Он открыто смешивает плоскую мозаику с натурализмом плоти. Иными словами, он сводит воедино разные фазы истории искусства в декадентском синкретизме, заумном и клаустрофобном. Климт показывает героев, увязших в мире объектов, полурожденных-полупоглощенных им. Природа и искусство борются за власть. Его обнаженная «Саломея» (1909) заимствует жесткое, утонченное лицо у полулежащей Сфинкс фон Штука. В нижней части видна отрезанная голова Иоанна Крестителя. Мужчина — заходящее солнце, затмеваемое полной луной женского рока. «Юдифь» повторяет этот сексуальный образ. Иудейская героиня флорентийского искусства предстает в виде циничной дамы полусвета с холодным, светским лицом Джоан

Кроуфорд. Улыбаясь, она перебирает пальцами волосы мертвого Олоферна, пародируя романтическую нежность. Белизна ее открытой груди и живота и дразнящая прямота взгляда восходят к «Еве» фон Штука. «Афина Паллада» (1898) Климта — одна из немногих постклассических работ, воспроизводящих воинственную андрогинность богини-амазонки. Держащая огромное копье Афина облачена в бронзовый шлем, похожий на маску, из-под которого бесстрастно сверкают ее глаза. На ее груди — варварский образ ее души: архаическая горгона с высунутым языком. Ее кольчужная эгида вся украшена золотыми монистами, сексуальным даром Зевса Данае. Госпожа Афина Климта — материалистическая городская богиня легкомысленной Вены *fin-de-siècle*.

Прямо нападая на Рескина, Уистлер стал международным и общеизвестным пропагандистом эстетизма. Его «Маленькая белая девочка» (1863) — прерафаэлистская картина по духу и стилю, нависающее над викторианским салоном романтическое видение. По иронии судьбы его самым известным произведением стала работа «Этюд в серых и черных тонах» (1872), которой он, по-видимому, не придавал особого значения, но которую воображение публики окрестило «Мать Уистлера». Ее, созданную за год до «Моны Лизы» Патера, я выдвигаю в качестве еще одного претендента на звание вампира позднего романтизма. Есть серьезная причина неумирающей силы картины — вечное *imago* матери. Холодная, полумертвая мать Уистлера отвращает лицо от своего потомства. Она Сфинкс, сидящий на кубах, как каменный фараон, погребенный в гулком тронном зале декадентского застоя. Она мумифицирована сухим викторианским этикетом, так же как набитое чучело матери из «Психо». Устойчивая популярность произведений искусства всякий раз открывает тайную поэзию архетипа. Вот «Мона Лиза» Уистлера. Дерзкое, остроумное название пытается объективизировать мать и обуздать ее эмоциональную силу. Но тщетно. Демоническое взрывает любое аполлоническое ограничение.

По недоразумению Эдварда Мунка чаще относят к грядущему экспрессионизму, а не к современному ему декадансу. Его творчество обращается к позднеромантическим темам сексуальных страхов, например в «Вампире». Его обнаженная «Мадонна» напоминает Еву фон Штука бесстыдной демонстрацией спокойной женской власти. Мужчина — робкий, голодный зародыш, трепещущий в глубине картины. Вдоль рамки струится

сперма, не нашедшая куда излиться. Интересно, не речи ли Стриндберга вдохновили «Мадонну»: «Все вы мне враги! Мать, не желающая меня, ибо боялась, что будет рожать меня в муках, была врагом моим, не питала, как следовало, робкий зародыш и едва не превратила меня в калеку!»¹⁰ Зародыш Мунка, угнетенный женским величием, вновь возвращается в параноидальной и агорафобной картине «Крик» (1895). Застывший на мосту истории над бездной природы безумный Пьеро — безволосый гермафродит, умственно и физически убогий. Бердсли тоже делает зародыш сексуальной личиной; он говорит об одном из своих полотен: «Маленькое создание, вручающее шляпы, — это не дитя, а выживший недоносок»¹¹. Зародыш — крайний случай романтической регрессии. Шелли в своих пренатальных грезах составляет себе счастливую компанию с кровосмесительным близнецом, но бесполой зародыш Мунка страдает от нового холодного одиночества.

Бердсли, величайший художник декаданса, символ 1890-х годов, лилового десятилетия. По другому поводу Шпенглер замечает: «Фиолетовый — это красный, уступающий синему, цвет женщин, уже не способных рожать, и священников, давших обет безбрачия»¹². Холостой затворник Бердсли был монахом-порнографом, сводящим цвета и объемы матери-природы к бесплодному белому и черному. Как Китс, он умер от туберкулеза в двадцать пять лет. Его поразительно многочисленные работы по разнообразию андрогинов вполне способны соперничать с двумя частями «Фауста»: ангелы, прекрасные юноши, эфебы, евнухи, амазонки, мегеры, вампиры, мать-земля. Он создает огромное, замкнутое в себе царство сексуальных личин. Эротические умствования Бердсли — болезненная крайность саморефлексивности Руссо. Подобно Уитмену и Жене, Бердсли оживляет свою сексуальную вселенную мастурбационным принципом Хепри, египетского Перводвигателя. Маниакальное саморазмножение искусства посягает на творческие силы природы.

Связанность Бердсли с французским рококо чересчур преувеличена. Он начинает как ученик прерафаэлитов. У Берн-Джонса он берет спенсериянские заросли создающей лоно природы, которую он переосмысляет как изысканный союз извращенных сексуальных личин. Рококо — свежо и лирично. Острая линия Бердсли — жесткая линия Блейка; он наследует демонизированный аполлонизм модерна. У него постоянно чувствуется близость хтонической опасности; чего не ведало рококо.

В знак почтения к Россетти и Берн-Джонсу черты Элизабет Сиддел принимают герои Бердсли обоего пола. Вот ее губы на лице его раннего пышногрудого Гермафродита; вот она в облике Венеры на фронтисписе «Венеры и Тангейзера» Суинберна; вот она же в виде трех длинноволосых пажей на первом «Туалете Саломеи». Как странно: Сиддел в образе Венеры выглядит точно так же, как Жаклин Кеннеди Онассис. Таким образом, подобно прочим живым легендам, одна из самых известных женщин нашего времени напоминает гермафродита. Сесиль Битон подтверждает это, отмечая «едва заметные усики» и «большие руки и ступни» Джеки¹³.

Половая принадлежность героев Бердсли всегда сомнительна. В серии «Саломея» мужские и женские лица неразличимы. Гомосексуальные пары сливаются в женственности. «Женщина Луны» — это полнолицый Оскар Уайльд. Д'Альбер у Готье женственнее щеголеватого кавалера — мадемуазель де Мопен. Полуодетая дама в «Графе Лавендере» элегантно щелкает своим хлыстом по голой спине коленопреклоненного человека, чья голова застенчиво отрезана краем картины, а каков пол этого пассивного участника, как обычно говорится в телевизионных программах, остается только предполагать. Бриджит Брофи задается вопросом о том, кто такие трансвеститки Бердсли: «пижонки», «женоподобные мужчины» или «мужеподобные девицы, парни в юбках, бой-девицы»¹⁴. Уроды Бердсли — гномы, карлики, зародыши, одутловатые безбородые евнухи, льстивые придворные гермафродиты старого режима. Его андрогины — злобная насмешка истории и наследственности. Они, как венерические цветки Гюисманса, представляют собой зараженную флору поздних фаз культуры.

Ближе всего к самому Бердсли — истощенные придворные и назойливые юные содомиты. Автопортрет изображает его хитрым эльфом, с вождением выставляющим напоказ фаллическое копье своей перьевой ручки. Он — такое же существо среднего рода, как неземной Дэвид Боуи. О себе Бердсли сказал: «Кто родился евнухом, тот останется евнухом». Ему нравилось наделять женщин фаллосом. Две версии плоскогрудой Аталанты Суинберна, дающие ей искусственный пенис — охотничий лук или стремительно летящую борзую, — вдохновлены, как мне кажется, змееполой свирепой Афиной с картины Моро. Саломея носит воинский венец из клыков, шипов и лунных серпов. Она кажется отчасти дикобразом, отчасти упрямым бараном, бодающим Крестителя, который сжимается от страха

перед этим грозным видением. Она *Venus Barbata* — мое определение для обозначения того типа ворчливой греховодницы, который воплотили Бетт Дэвис в фильме «Все о Еве» и Элизабет Тейлор в фильме «Кто боится Вирджинии Вулф?».

Гермафродитов-гомункулов Бердсли порой не так-то просто опознать. Постоянно повторяемая личина — грушеобразный мужчина с раздавшимися боками, ягодицами и бедрами. Аббат с картины «Под холмом» — высокомерный денди в муфте, вывернувший колени в недовольной позе. Женскую тучность у мужчины могут подчеркивать такие нелепые костюмы, как мешковатые панталоны русских декадентов в «Золотом эскорте дамы». Единственная обнаруженная мною аналогия — метафора шекспировского Терсита: «Демон сладострастия своим жирным, толстым пальцем»* («Троил и Крессида» V, 7). Пышнозадые мужчины Бердсли напоминают о веретенообразных икрах и раздувшейся талии Венеры из Виллендорфа. Как если бы Великая мать слилась со своим сыном-любовником. Сыновья принимают ее очертания, симпатически идентифицируя себя, как кастрированные священники Кибелы, надевающие одежды богини. То, что фигуристая мужская анатомия имеет женское происхождение, подтверждает экслибрис Бердсли: голый гермафродит с толстыми ягодицами и рудиментарными сосками просматривает книги.

Как ни парадоксально, но когда бы ни появлялась Великая мать в творчестве Бердсли, она неизменно омерзительна. Например, Иродиада — свиноголазая, плосконосая вдова, напористо толкающая впереди себя грудь, как нос римской галеры. Ее груди — испещренные венами растянутые пузыри. Танцующая Саломея выпячивает бесформенный живот, так что мы вынуждены созерцать нечто, похожее на деформированное превращение желудка в наружные половые органы. Ее соски торчат, как алмазные булавки. Ее скрученная между бедер в фаллический жгут вуаль пенится пузырьками оргазмической фантазии. В «Иоанне и Саломее» соски Саломеи — злые цветы, а черный пупок-вульва покрыт завитками волос и отдаленно напоминает насекомое. Императрица Мессалина — ширококозая британская торговка рыбой, взбирающаяся со сжатыми кулаками вверх по лестнице. Торчащие в разные стороны груди перегружены проколотыми сосками. В «Толстухе», сатирическом изображении жены Уистлера, кофейный столик подпирает огромную

* Пер. А. Федорова.

грудь, похожую на мешок с пшеницей и давящую зрителя своим пустым пространством. Вагнеровская «Эрда» — усталая, тупая мать-земля, стесненная душной, черной мантией волос, тяжело струящихся в топкую почву. «Вагнеритки» — капелла Медичи Бердсли: публика, состоящая из мегер с широкими плечами и мужскими бицепсами, заполняет клаустрофобный храм искусства.

Бердсли связывает зрелую женщину с отвратительным излиянием плоти. Женщина — месиво, первоматерия. Византийская плоскость его картин загоняет плодородную женщину в два измерения, но она и их приводит в беспорядок своей неустойчивой пухлостью. Совершенная линия Бердсли — одна из самых текучих линий в истории искусства. Это патеровская текучесть, струящаяся по лишенной глубин поверхности, которая скрывает женский внутренний мир. Вновь эстетизм искусно обходит топкие глубины хтонического жидкого царства. В «Черной накидке» (1893), берущей из «Саломеи» Уайльда лишь сексуальную иерархию пьесы, женское тело полностью уничтожено. Эта дама в распушем, как улей, парике — вампир в облики летучей мыши, царица ночи в странном одеянии неопределенной эпохи. Может быть, это внеисторическая Долорес Суинберна, у которой выдался свободный вечерок? Ее замысловатое, плотно облегающее платье с зиккуратом эполетов и волочащимся шлейфом, похожим на блин, кажется, вполне способно само собой взмыть в воздух. Его смелые формы скрывают половые отличия. С тем же успехом это платье мог бы надеть и мужчина, так как оно маскирует тело. В потрясающих образах Бердсли присутствует скрытый трансвестизм. Богине на фронтисписе «Венеры и Тангейзера» не хватает груди. Ее изящное платье без бретелек открывает плечи, несколько широковатые для женщины. Как Флора Боттичелли, она похожа на юношу, переодевшегося в платье противоположного пола для костюмированного бала.

Я отмечала, что трансвестизм гораздо чаще встречается среди мужчин из-за того, что берет свое начало в самых ранних отношениях матери и сына. До произошедшего недавнего смещения сексуальных ролей именно властная женщина в женском платье маячила в глубине сознания каждого ребенка. «Ребенок в кровати матери», возможно, единственная патетическая вещь холодного и циничного Бердсли. Шутовски одетый мальчик в облаке по-блейковски белых волос приближается к спящей матери, наделенной одним из деформированных

женских лиц Бердсли — заплывшие глаза, двойной подбородок, боксерский разбитый нос. Эта спальня — храм богини-матери, чей алтарь виднеется на заднем плане: длинное зеркало, обрамленное двумя высокими церковными свечами на туалетных столиках. Не создал ли Бердсли свою версию молитвенного служения маленького сына надменной Бекки Шарп из романа Теккерея? Бледный ребенок Бердсли, автопортрет художника, мал, вял и невесом. Но мать в черном панцире тяжелых волос — разрастание гноящейся материи. Здесь особенно очевидно, что плоский графический стиль Бердсли — очищение от гнетущих женских объемов.

Бердсли считает женскую грудь агрессивным оружием, и это — часть его критики вечной мании величия женской власти. Мы припоминаем прикрытые острия сосков у мегер Бодлера или соски, превращающиеся в пронзительные глаза вампира на груди суженой Шелли. Бердсли заимствует у Моро многогрудую Артемиду Эфесскую и использует ее как символ животной природы рожающей женщины. Его амбивалентное отношение к матери очевидно в его Мадонне в духе Суинберна. Соблазнительная Дева в «Вознесении святой Розы из Лимы» — вовсе не *alma mater* (рис. 45). Ее усаженная шипами корона в стиле испанского барокко превращает ее в ошетилившуюся черную кошку. Неприличный жест — прижавшись к святой Розе, она делает ей непристойное предложение — восходит к Леонардо. Страстно отвечающая на ласки праведница — лесбийский Ганимед. Белое невинное дитя возносит к небесам вздымающаяся от ветра огромная черная накидка Девы. Бердсли повторит эту композицию на суше в «Рождественской открытке»: черная Мадонна, щеголяющая в непринужденной, домашней шипастой короне, баюкает на коленях ребенка. Вся картина от обступающего леса, в котором боттичеллиевские сосны страдают от бурного разрастания, до скорбного одевания Девы — окаймленного горностаями черного бархата с цветами серебряной филигрании — кошмарно черна. Тонущее белое дитя — нежная Персефона в недрах ада.

Теперь мы можем истолковать любопытный автопортрет Бердсли, нарисовавшего в «Желтой книге» самого себя в кровати (рис. 46). Я считаю его изощренной абстрактной версией его рисунков Мадонны. Мальчик в белом тюрбане больного выглядывает из-под своего одеяла. Он поглощен вздымающимся черным балдахином, расшитым розами. Образность, конечно, заимствована у Пьеро делла Франчески, изобразившего в «Сне

Константина» спящего в походной палатке с белой феской на голове императора. Единственная открыто присутствующая на картине женщина — распутная кариатида с копытами на столбике кровати. Но дающий пристанище мальчику-художнику полог — черное тело материнской природы, украшенное обезглавленными цветками и связанное канатцами пуповины с кисточками на конце. Таково низвержение Бердсли в Мальстрем, в утробу архаической ночи. Возвращенный в детство мужчина погребен в лоне матери-природы — крайняя степень декадентской закрытости. Природа дает и природа отнимает, опуская свой занавес над больным чахоткой сыном.

- 1 *Colette S. G. The Pure and the Impure // Earthly Paradise / Ed.: Phelps R. N. Y., 1966. P. 384.*
- 2 *Jung C. G. Collected Works. Vol. 5. Frontispiece. P. 428*
- 3 Цит. по: *Nicoll J. The Pre-Raphaelites. L., 1970. P. 61.* Основной источник репродукций картин Россетти: *Surtees V. The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti. A Catalogue Raisonne. 2 vols. Oxford, 1971.*
- 4 *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. N. Y., 1914. Vol. 1. P. 248.*
- 5 *Symons A. Dramatis Personae. Indianapolis, 1923. P. 130—131.*
- 6 *Berg H. van den. Changing Nature of Man. P. 185.*
- 7 *Harrison M., Waters B. Burne-Jones. N. Y., 1973. P. 67.*
- 8 Цит. по: *Jullian Ph. Dreamers of Decadance / Trl.: Baldick R. N. Y., 1971. P. 43.*
- 9 *Huysmans J.-K. Certains. P. 19; Idem. L'Art Moderne. P., 1902. P. 154.*
- 10 *Strindberg A. The Father (1887) // Six Plays of Strindberg / Trl.: Sprigge E. Garden City, N. Y., 1955. P. 54. [Пер. Е. Суриц цит. по: Стриндберг А. Отец // Стриндберг А. Избр. произв. М., 1986. Т. 1. С. 477.]*
- 11 Цит. по: *Weintraub S. Beardsley. N. Y., 1967. P. 131.*
- 12 *Spengler O. Decline of the West. Vol. 1. P. 246.*
- 13 *Beaton C. Self-Portrait with Friends. The Selected Diaries of Cecil Beaton / Ed.: Buckle R. N. Y., 1979. P. 341.*
- 14 *Brophy B. Black and White. A Portrait of Aubrey Beardsley. N. Y., 1970. P. 38.*

Прекрасный мальчик-разрушитель

■ «Портрет Дориана Грея» Уайльда

Оскар Уайльд, мастер общественного мнения, создал себе международную репутацию крайнего эстета. Он синтезирует наследие полувекового позднего английского и французского декадентского романтизма и объединяет его с великой традицией английской комедии. Критики высказываются об Уайльде осторожно и странно серьезно. Одна из причин в том, что мужчина, специализирующийся на Уайльде, до сих пор рискует прослыть и гомосексуалистом, и легкомысленным человеком. И потому критики впадают в апологию, утомительно восхваляя гуманность и нравственность Уайльда, начисто отсутствующие в его лучших произведениях. Прошло время, когда необходимо было защищать гомосексуальный гений. Я, защитница эстетизма и декаданса, не вижу никакой необходимости скрывать жестокость и безнравственность Уайльда.

Уайльд аполлонически осмысливает ту линию, которую мы проследили от искусства Египта и Греции через творчество Боттичелли и Спенсера до Блейка, Готье и Россетти. В нем мы находим выдающееся слияние агрессивного западного взгляда с аристократическим иерархизмом, возникшим в период фараонов Древнего царства. Уайльд не был либералом, как полагают его современные поклонники. Поздний романтик, он, на

манер Бодлера, холодно и высокомерно демонстрировал свою принадлежность к элите. Самоотверженно превратив свою жизнь в публичное представление, Уайльд сам становится в драме древним ритуальным козлом отпущения. Аполлонизм — объективация, радикальный языческий материализм. Уайльд жутко, навязчиво и буквально воплощал, материализовал свои идеи, приближая свое яркое трагическое падение.

Два превосходных произведения Уайльда, роман и пьеса, насыщены западной динамикой соревнующихся сексуальных личин. «Портрет Дориана Грея» (1890—1891) — самое полное исследование эротического принципа декаданса: человек превращается в *objet d'art*. Уайльд показывает странный симбиоз красивого юноши и картины, т. е. харизматического гермафродита и его портрета. Я отмечала, что иерархическое подчинение художника пленительной личности — характерная особенность Запада, известная по отношению Данте к Беатриче, Петрарки к Лауре, Шелли к Эмили Вивiani. Вслед за Бодлером и Россетти у Уайльда такое отношение превращается в декадентский ритуал садомазохистской зависимости. Над художником Бэзиллом Холлуордом «властвует» Дориан Грей. Но и над самим Дорианом властвует его зеркальное отражение, произведение искусства, запечатлевшее воображаемое подчинение Бэзила.

«Дориан Грей» открывается пирамидой восприятия, напоминающей явление зрителям «Персея» Челлини. Бэзил и лорд Генри сидят, разглядывая «портрет молодого человека необыкновенной красоты»¹. Эта трехнаправленная сцена разыгрывает новую, появившуюся только в XIX веке идею власти искусства над его тонкими ценителями. Романтизм освободил искусство от общества и христианства, фотография освободила его от реализма. К концу XIX века произведения искусства стали, как никогда ранее, самостоятельными и возвышенными. Портрет Дориана Грея одиноко возвышается во всем своем иерархическом превосходстве. Он высокомерен так же, как византийская икона, но не связан ни с одной общественной системой ценностей. С момента своего появления картина Уайльда обладает духовным превосходством, постепенно обретающим по ходу развития романа все большую власть. Мы видим, как произведение искусства настойчиво добивается независимости и власти. Готье в «Ножке мумии» считает любопытной фантазией ту самую грубую, упрямую объектную жизнь, которая для Уайльда становится кошмарным видением мстительной материи. Картина Бэзила, как бальзаковский будуарный шедевр

цивилизованного изобретательства, порождает варварскую жестокость. Самому художнику отрубают ноги, а туловище расчленяют и растворяют в кислоте.

Уайльд постоянно осуществляет ритуальную изоляцию картины. Бэзил отказывается выставлять ее. Дориан принимает ее в подарок, но как только она начинает меняться, прячет за ширмой, затем под покрывалом и в конце концов запирает на чердаке. Приобретая все больший демонизм, картина вызывает все более ревностное поклонение. Я считаю демонизацию аполлонизма принципом декадентского искусства, и именно этот принцип — источник развития романа. Картина — драгоценная дароносица культа прекрасного мальчика, созданного на основе языческих прототипов. Уайльд сравнивает Дориана с Адонисом, Нарциссом, Парисом, Антиноем. Своими «золотистыми кудрями» и греческим именем герой Уайльда представляет арийский абсолютизм дорийских завоевателей, чьи белокурые волосы я отмечала у амазонок Спенсера. Сохраняя юное цветение на протяжении взрослой жизни, он принадлежит к категории эфебических гермафродитов типа Билли Бадда. «Изящным рисунком алого рта», «нежным цветом и прелестью» своей Дориан больше похож на женщину, чем на мужчину. Как девушке из волшебной сказки, автор дарит ему «светлое отрочество» и «розовую юность». Лорд Генри ему говорит: «Если вы будете стоять на солнцепеке, вы подурнеете, и Бэзил больше не захочет вас писать. Загар будет вам не к лицу», — словно принимая Дориана за какую-нибудь Скарлетт О'Хара, забывшую дома зонтик от солнца. Образы цветов усиливают сходство Дориана с Адонисом. Роман начинается с «густого аромата роз», а за ним следует гипнотическое описание цветущего сада в стиле Патера². Подозреваю, что источник «Дориана Грея» — «Господин Венера»: Уайльд представляет своего Адониса так же, как Рашильд представляет своего: прекрасный юноша заточен в городском Приюте Блаженства, увитом розами.

Я говорила об эмоциональной неразвитости и доходящей до аутизма замкнутости прекрасного нарциссического мальчика в греческом искусстве. Печать солипсизма лежит на его чувствах. Только наблюдатель, только агрессивный взгляд способен оживить его. Дориан Грей не осознает свою красоту, даже явленную на полотне. Лорд Генри, змей-искуситель, заражает его самосознанием. «Дориан Грей» уникален, потому что прекрасному мальчику позволено развивать свой внутренний мир, причем все изменения немедленно отражаются на его копии.

Большая посылка романа — отречение Дориана от христианского внутреннего мира в пользу внешнего языческого мира. Ритуалом избавления он отделяется от своей постклассической души и проецирует ее на портрет. Красивый мальчик древности оставался прекрасным, умирая молодым. Дориан — первый прекрасный мальчик, наделенный своеволием. Он отвергает судьбу своего архетипа. Он завидует формальному постоянству произведения искусства и присваивает себе это свойство. Но прекрасный мальчик или прекрасная девушка-мальчик — уже произведения искусства и только ценой извращения, декаданса и мумифицирования способны оставаться на стадии юношеского очарования. Именно такую мумию показывают нам последние строки романа: «морщинистое, увядшее» тело Дориана распростерто на полу перед картиной. Прекрасный мальчик как сексуальная личина, культивируя свою белокурую ясность, стремится очиститься от женской мрачности хтонической природы. Но в предложенной Уайльдом развязке декадентской замкнутости (Дориан погребен на чердаке и запечатан настолько крепко, что его спасателям приходится лезть через окна) материальный мир сведен к описанному Спенсером уродству. Отталкивающее тело Дориана опознали только по его кольцам на руках, как если бы он был обугленной жертвой холокоста. Как в «Маске Красной смерти» Э. По и «Наоборот» Гюисманса, природа врывается в храм искусства. «Дориан Грей» начинается и заканчивается в приюте Спенсера. И здесь так же, как в «Королеве фей», мы видим господина и раба, вампира и жертву: прекрасную ведьму Акразию, «нависающую» над спящим юношей, Уайльд превращает в совершенную картину, победоносно вознесшуюся над своим мертвым двойником.

Лорд Генри вслед за Готье и Патером утверждает декадентский принцип личности как *objet d'art*: «Бывает, что роль искусства берет на себя в этом случае какой-нибудь человек сложной души, который и сам представляет собой творение искусства, — ибо Жизнь, подобно поэзии, или скульптуре, или живописи, также создает свои шедевры». Поскольку художественные произведения, неодушевленные предметы, изгнаны из сферы выбора и действия, личность как произведение искусства — вне закона. Дориан живет разрушением других. Нравственную слепоту прекрасного мальчика показывают мечтательно прикрытые глаза скульптурного Антиноя и «Давида» Донателло. Жестокость прекрасного мальчика проявляется в эпизоде с Сибиллой Вэйн: Дориан ухаживает за молодой актрисой, а затем грубо

отвергает ее, толкая на самоубийство. Словно выступающий против Афин Алкивиад, он просто следует судьбе своего типа. Я говорила, что заблудившийся в общественном мире прекрасный мальчик становится разрушителем во всем своем спокойном аполлоническом безразличии к страданиям других. Позже Уайльд назвал «чудовищную мораль» окончания романа «художественной ошибкой», «единственной ошибкой в книге»³. Вспоминается Кольридж, сожалеющий о слишком нравственном конце «Старого Морехода». В контексте позднего декадентского романтизма Дориан имеет полное право на жестокость, которое ему дает ницшеанская привилегия красоты. Лорд Генри называет красоту «одним из видов Гения», «одним из великих явлений окружающего нас мира, как солнечный свет»: «Красота неоспорима. Она имеет высшее право на власть и делает царями тех, кто ей обладает»⁴. Взывающая к языческому глазу красота — аполлоническая иерархия, греческое божество.

«Дориан Грей» усложняет западную идею иерархии. Красивые люди — *aristoi*, «лучшие». Как «необыкновенные люди» Достоевского, они наделены правом де Сада «делать всякие преступления»⁵. Безобразные стоят на низшей ступени бытия. Мы видели, что д'Альбер у Готье избегает стариков, поскольку «пытка» смотреть на «уродливые вещи и уродливые лица»⁶. В одном разговоре Уайльд как-то сказал: «Я считаю уродство своего рода болезнью, а болезни и страдания всегда наполняли меня отвращением»⁷. В тюрьме он отступится от этой антихристианской позиции. Но гуманность Уайльд приобретает, потерпев крах как художник и мыслитель. Декадентский эстетизм — визионерский идеализм, утверждающий превосходство красоты над всеми другими формами опыта. Уайльд — один из последних теоретиков предмодернизма, настаивавших на неразделимости искусства и красоты. Насыщенное искажениями и разногласиями искусство модернизма восприняло идею Готье о независимости искусства, отказавшись от его культа красоты. Со времен Первой мировой войны одни лишь эстеты-гомосексуалисты развивали философию Готье — Уайльда, используя ее для оценки антиквариата, кинематографии и оперы. Завещанная современным гомосексуалистам остроумная личина Уайльда — подобно набору сборной мебели, целая система ценностей декадентского вкуса.

Нетерпимая в своей исключительности красота вызывает у своих поклонников поразительные мысли. Например, Уайльд говорит: «Как легко было бы разрешить проблему бедности, если

бы у бедняков были хорошие профили»⁸. Вот он, истинно аполлонический голос Уайльда, твердый и определенный. Считает ли он убожество бедноты эманацией недостатка физической красоты? Преображает ли красота духовно? Или просто позволяет беднякам выжить, выпрашивая милостыню либо позируя художникам? Четкий профиль как основание оценки — классовое высокомерие, граничащее с расизмом. От подобных обвинений Уайльд мог бы защититься фразой, действительно сказанной им в «Критике как художнике»: «Эстетика выше этики»⁹. Выше и ниже: разделяя людей, вещи и мгновения в духе Патера, эстет становится концептуализирующим поклонником иерархии.

Другой пример безнравственной эстетики Уайльда: в «Упадке лжи» выразитель его мнений называет Японию «сплошной выдумкой», а японцев — «просто неким стилем, тонкой фантазией искусства»¹⁰. Как в творчестве Готье и Патера, структуру нашего восприятия мира определяет искусство. Уайльд рассматривает японцев издалека, холодным, формалистским взглядом. Жена лорда Генри заявляет: «Вы, кажется, не были еще ни на одном из моих вечеров? Приходите непременно. Орхидей я не заказываю, это мне не по средствам, но на иностранцев денег не жалею — они придают гостиной такой живописный вид»¹¹. Чужеземцы как украшение интерьера. В шестидесятых Энди Уорхол «арендовал» членов своего декадентского подполья для показа на шикарных манхэттенских вечеринках. Поэт Джерард Маланья*, сексуально обнажив торс и облачившись в блестящие штаны красной кожи, фотографировался висящим, как картина, на стене, удерживаемый поясным ремнем. После освобождения из тюрьмы Уайльд в письме из Парижа описывает вечер в театре со своим возлюбленным, лордом Альфредом Дугласом: «Бози сидел рядом с немцем, источавшим самые невероятные ароматы, в том числе и расовые (именно запах отличает расы друг от друга)»¹². Я заметила, что гомосексуалист уайльдовского типа и сегодня говорит о расах и классах с такой же беззаботной дерзостью. Угнетенные меньшинства стремятся подавлять другие подгруппы. Но лесбиянки так не рассуждают. Напротив, они, насколько мне известно, рьяные популисты, в чем, возможно, проявляется их подавленное материнское начало. Мужчины-гомосексуалисты проявляют прирожденное

* Американский поэт, художник, фотограф, соратник Энди Уорхола в 1963—1967 годах.

чутье к иерархии, не имеющее себе равных в современной культуре вне римской католической церкви. Тяга к иерархии объясняет их культ голливудских звезд, которых блестяще изучили многие из них.

Иерархия, тайный предмет «Дориана Грея», происходит от аполлонического призвания Уайльда — поэта видимого мира. Он говорит: «Как и Готье, я всегда был одним из тех, *pour qui le monde visible existe*»¹³. Властитель в силу своей красоты, Дориан сам подчиняется «влиянию» лорда Генри. А Генри, подчиняя своей воле прекрасного эфеба, идет по стопам Вотрена, главы преступного мира из произведений Бальзака. Он приступает к первому этапу интериоризации прекрасного юноши, вторгаясь в его аполлоническую независимость словами, которым сопротивляются аполлонические андрогины. Лорд Генри, как сам Уайльд, цитирует и неверно истолковывает Патера, воплощая монашескую созерцательность Патера в практику: «Единственный способ отделаться от искушения — уступить ему... Новый гедонизм — вот что нужно нашему поколению». Патер снобистски жалуется: «Я не хочу, чтобы меня называли гедонистом. Это создает такое неверное представление у тех, кто не знает греческого». Патер подразумевал очищение чувств, а не сексуальное действие. Уайльда должна была погубить попытка материализовать доктрину своего учителя. Реакция Дориана Грея на продолжительный монолог лорда Генри последовала незамедлительно: «Постойте, постойте! — пробормотал, запинаясь, Дориан Грей. — Вы смутили меня». Он называет «слова» и «музыку» тревожащими, «страшными». Поскольку слова и музыка — дионисийские феномены, Дориан воспринимает их как чужеродное вмешательство. Слова разбивают ледяное единство внутреннего мира гермафродита. Лесть лорда Генри впервые отделяет Дориана от самого себя: «Как откровение пришло к нему сознание своей красоты. До сих пор он как-то ее не замечал». Такое разделение в себе самом становится причиной фаустовского договора: он видит свой портрет с новой позиции, позволяющей ему видеть себя. «Душу бы отдал» за то, чтобы старела картина, а он оставался молодым¹⁴. Дориан жертвует тем, чем до этого момента он, аполлонический прекрасный мальчик, вовсе и не обладал.

На уровне подсознания лорд Генри сексуально воздействует на Дориана. Обдумывая свой вечер с Дорианом, он вторит

* Для кого существует видимый мир (фр.). — Ред.

Патеру, корректируя его великолепную сентенцию из «Заключения» к «Возрождению».

Как обворожителен был Дориан вчера вечером, когда они обедали вдвоем в клубе! В его ошеломленном взоре и приоткрытых губах читались тревога и робкая радость, а в тени красных абажуров лицо казалось еще розовее и еще ярче выступала его дивная расцветающая красота. Говорить с этим мальчиком было все равно что играть на редкостной скрипке. Он отзывался на каждое прикосновение, на малейшую дрожь смычка... А как это увлекательно — проверять силу своего влияния на другого человека! Ничто не может с этим сравниться. Перелить свою душу в другого, дать ей побыть в нем; слышать отзвуки собственных мыслей, усиленные музыкой юности и страсти; передавать другому свой темперамент, как тончайший флюид или своеобразный аромат, — это истинное наслаждение... И лорд Генри решил, что ему следует стать для Дориана Грея тем, чем Дориан, сам того не зная, стал для художника, создавшего его великолепный портрет. Он попытается покорить Дориана, — собственно, он уже наполовину этого достиг¹⁵.

Составленный Патером список прекрасных вещей, завершающийся «лицом одного друга», гомоэротически усилен. Мы больше не в удаленном от мира университете, но в городе, в модном лондонском обществе. Пассивное, молитвенное восприятие Патера становится властной агрессией, духовным проникновением. Бледный овал лица этого друга покрывается некрасивым сексуальным румянцем. В этот сумеречный миг публичной интимности Уайльд творит мужской будуар, приют. Лорд Генри играет на Дориане, с его по-девичьи приоткрытым ртом, как на струнном инструменте, который Европа наделила плавным женственным силуэтом песочных часов. Как Анакторию, его обольщают и испытывают безнравственными словами. Но если Сапфо Суинберна говорит от имени бурной природы, лорд Генри творит позднеромантическую камерную музыку. Дориан — приобретение декадента-знатока, разглядывающего Дориана на свету, как драгоценный камень. Лорд Генри, как аристократ-обольститель из «Опасных связей», получает сексуальное удовольствие от мысли, лишая Дориана его розовой невинности. В этот классический момент декадентского эротизма между двумя персонажами, как обычно, сохраняется эстетическая дистанция, напряженное пространство,

пересеченное либидозным взглядом. Генри передает «темперамент» (словечко Патера) Дориану, как «тончайший флюид или своеобразный аромат» (еще выражения Патера). Поздне-романтическое сознание — плодотворная сила, движущаяся, изменяющаяся, призрачная химера. Интеллектуальный контроль Генри был предвосхищен электромагнетической способностью бальзаковской Серафиты подчинять поклонника.

Лорд Генри экспериментирует с мужским вампиризмом, передавая свой темперамент одержимому им как в демоническом, так и в сексуальном смысле Дориану. Бэзил все больше ужасается тому, как Дориан перенимает цинизм, стиль и утонченные эпиграммы Генри. У аполлонического гермафродита своего голоса нет; поэтому, если его непроницаемость уничтожена, он начинает говорить голосом другого. Как Дельфийский оракул, Дориан — посредник невидимого бога. В рецензии на книгу Патер называет портрет Дориана «Döppelgänger»^{*16}. Я вижу и другой образец Döppelgänger'a в отношениях Генри со своим протеже: Дориан *становится* лордом Генри, прекрасный юноша превращается в декадента-эстета. Это превращение завершается, когда Уайльд применяет к Дориану слово «небрежно» — эпитет-эмблема лорда Генри с первой же нашей встречи с ним¹⁷. Свершился акт гомосексуального порождения, акт клонирования сексуальной личины гермафродита. И снова обучение становится эротическим взаимодействием: мы видим ухаживание при свечах, сексуальную инициацию и оплодотворение и декадентское наслаждение. Лорд Генри своей властью создает нового Дориана внутри своего холодного лилейного чела.

Сам же Дориан господствует над Бэзиллом с полного согласия самого художника. Бэзил вспоминает, как это чувство подчиненности возникло на модном лондонском званом вечере. Воспоминание похоже на момент нагрузки, когда Сараззин Бальзака подпадает под обаяние поющего кастрата.

...[Я] вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Я оглянулся и тут-то в первый раз увидел Дориана Грея. Глаза наши встретились, и я почувствовал, что бледнею. Меня охватил какой-то инстинктивный страх, и я понял, что передо мной человек настолько обаятельный, что если я поддамся его обаянию, то он поглотит меня всего, мою душу и даже мое искусство.

* Двойником (нем.). — Ред.

Гомосексуалисты и сегодня даже издалека узнают друг друга по загадочному тяжелому взгляду глаза в глаза, отражению западной агрессии. Источник этого отрывка — диалог Платона «Федр». Страх и бледность Бэзила — «трепет», «благоговение», «пот и необычный жар», сражающие философа, встречающегося с воплощением «истинной красоты» в человеке: «Он стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно кумиру или богу»¹⁸. Гомоэротический платонизм вполне явственен и в позднейшей исповеди Бэзила:

Дориан... с первой нашей встречи я был словно одержим вами. Вы имели какую-то непонятную власть над моей душой, мозгом, талантом, были для меня воплощением того идеала, который всю жизнь витает перед художником как дивная мечта. Я обожал вас... Конечно, я никогда ни единым словом не обмолвился об этом — ведь вы ничего не поняли бы. Да и я сам не очень-то понимал это. Я чувствовал только, что вижу перед собой совершенство¹⁹.

Обычное сексуальное желание здесь ни при чем. Греческий идеализм прославляет глаз, а не избыток чувств. Аполлон живет днем, Дионис — ночью. Но Бэзил стремится не разделить ложе с Дорианом, а написать его портрет. Этот портрет — не сублимация, а концептуальное совершенство. Живопись, иконоический аполлоновический вид искусства, сохраняет иерархическое господство Дориана и эстетическую дистанцию, символизирующую позднеромантическое созерцательное подчинение предмету эротического поклонения. Подчинение человеку как *objet d'art* объясняет андрогинность всех эстетов. Мы видели, что невыносимость такого подчинения для мужественной Саффо Суинберна обостряет ее преклонение перед красотой Анактории до садизма.

Первая встреча Бэзила и Дориана также пробуждает к жизни один из первопринципов романтизма — вампиризм. В разгар вечера Бэзил чувствует на себе чей-то взгляд. Взгляд Дориана ощущаем, как тот взгляд, который царица Ниссия из рассказа Готье пытается смыть с себя. Он оказывает на Бэзила жуткое, экстрасенсорное воздействие, потому что выражает внезапное иерархическое утверждение силы, пока еще не осознающей своей власти. Когда глаза встречаются, Бэзил чувствует: Дориан «настолько обаятельный», что способен «поглотить» его целиком. В этот самый миг встречи взглядов Дориан, как вампир,

господствует над плоскостью зрительного контакта. Загипнотизированный Бэзил и в самом деле «бледнеет», как обескровленная жертва вампира. Но Уайльд помещает демоническое в аполлоническое окружение. Каким-то образом Бэзил постигает сущность «личности» Дориана, не проронившего ни единого слова. Он лишь видит, но не слышит Дориана. В гостиной неприятно усиливаются окружающие звуки. Просвещенное сознание изливается в видимый мир. Откровение снисходит на Бэзила в теменосе немоты, и, только усилив раздражение, окружающий шум может прорваться в это состояние. Мы присутствуем при одном из величайших аполлонических богоявлений в истории английской литературы. Аполлонизм — форма безмолвия: личность Дориана, как и Бельфег при ее блестящем появлении в «Королеве фей», передается чисто физическими, визуальными средствами. Таков закон представления сексуальных языческих личин.

Уайльд называет картину Бэзила «портретом молодого человека необыкновенной (extraordinary personal) красоты». Личной красоты: но бывает ли какая-то другая человеческая красота? Этот гомоэротический словесный оборот говорит о том, что Дориан обладает красотой личности, но не в обычном понимании слова «личность». Во время первого судебного разбирательства Уайльд в ходе перекрестного допроса препируется с прокурором, зачитавшим вслух отрывок из исповеди Бэзила Дориану:

Эдуард Карсон. Не стремились ли вы в этом фрагменте описать естественное чувство одного мужчины к другому?

Уайльд. Он описывает влияние прекрасной личности.

Эдуард Карсон. Красавчика?

Уайльд. Я сказал «прекрасной личности». Вы можете называть это как вам угодно. Дориан Грей — самая примечательная личность²⁰.

Уайльд спешит исправить нравственную модуляцию формулировки Карсона «красавчик». Его собственное определение, «прекрасная личность», нравственно нейтрально. По мнению Уайльда, личность — факт, данность, в отличие от характера, сформированного образованием или этикой. С его точки зрения, личность имманентна, она принадлежит к предопределенному порядку великой цепи бытия власти и очарования. Личность — визуальная конструкция. Я говорила о чувственности

и театральности греко-римской личины, о том, что она становится публичной, метафорически видимой проекцией. Решительнее, чем другие английские писатели, превращая свою жизнь в театральное представление, Уайльд понимает эту метафору буквально. Соединяя греческий идеализм со вкусом позднего романтизма, он представляет личность сияющей иконой аполлонической материальности, богоподобным итогом видимого мира.

Личность — центр литературной теории Уайльда, мера и художника и критика. Он говорит: «Лишь выявляя во все большей степени свою личность, критик может интерпретировать личность и произведения других... Поскольку искусство создает личность, лишь личность способна и к его постижению»²¹. Идея восходит к Патеру. Но между «темпераментом» Патера и «личностью» Уайльда — огромная разница: первый — туманный и восприимчивый, тогда как вторая — жесткая и властная. Пьеса «Как важно быть серьезным» позволяет лицезреть личность Уайльда. «Дориан Грей» создает иерархическую в греческом смысле слова личность, но одновременно проводит романтический взгляд на таинство секса и власти. Только «Кристалль» Кольриджа превосходит «Дориана Грея» глубиной анализа сверхъестественного воздействия обаяния.

Ни одно слово в «Дориане Грее» не встречается так часто, как «fascinating» («обворожительный»). Оно применяется для характеристики человека, наркотика и книги («Наоборот» Гюисманса, которой «отравлен» Дориан). Тема ворожбы — иерархический роман в романе. Открытый исторический вопрос: как один человек может управлять массами людей. Вот что говорит Фрейд об «обворожительности» очень красивых, нарциссических женщин: нарциссизм «сильно привлекает» других своей «самодостаточностью и неприступностью», сравнимой с самодостаточностью и неприступностью разве что кошек и детей²². Нарциссические политики вызывают взрыв массовых эмоций своей обворожительностью.

Я сравнивала харизму лорда Байрона и Элвиса Пресли с харизмой оппортуниста первого герцога Бекингемского. Макс Вебер считает харизму «необыкновенной, божественной, сверхъестественной силой», проявляющейся в героических деяниях военачальника или в чудесах пророка²³. Я сомневаюсь в правомерности такого определения, поскольку оно усматривает зависимость харизмы от действий или внешних эффектов. Раннее христианство сначала использовало греческое

слово *charisma* («дар», «милость», «милосердие») для обозначения дара исцеления или глоссолалии. Но я считаю харизму всецело дохристианским феноменом. Афина наделяет Ахилла харизмой, окружая его голову «золотистым свечением» и пронзая тело «ярким светом». Она наделяет харизмой Одиссея в стране феаков: он становится «выше и крепче», волосы утолщаются, как «цветущий гиацинт», он излучает «обаяние и привлекательность»²⁴. Ксенофонт говорит о красоте победоносного атлета, как о «светящемся предмете, показавшемся ночью», «притягивающем взоры всех»: «Красота по самой природе своей есть нечто царственное»²⁵. В классической античности харизма обозначала то же, что и в современных языческих средствах массовой информации: очарование (*glamour*) — шотландское слово, обозначающее, как замечает Кеннет Берк, волшебное «сгущение воздуха» вокруг людей или предметов²⁶. Харизма — магическая аура вокруг нарциссической личности. Она истекает из неразложимости, или единства, бытия, из хладнокровной и управляемой энергичности. Милосердная расположенность и при этом высокая беспристрастность. Харизма — сияние, возникающее при взаимодействии мужских и женских стихий одаренного человека. Харизматическая женщина проявляет мужскую силу и строгость. Харизматический мужчина чарует женской красотой. И он и она горячи и холодны, сияя досексуальным себялюбием.

Уайльд наделяет Дориана чистой харизмой. Дориан — прирожденный властитель, пленяющий своей «обворожительной» красотой, притягивающий к себе оба пола и парализующий их нравственную волю. Нарциссизм этого прекрасного юноши приводит к губительным последствиям: самоубийство, убийство, порок. Дориан пробуждает жажду подчинения в своем высокородном окружении, но не направляет его ни к какой общественно значимой цели, не стремясь даже к тирании. Бэзил вопрошает:

Почему дружба с вами губительна для молодых людей?.. Вы заразили их безумной жадой наслаждений. И они скатились на дно. Это вы их туда толкнули! Да, вы их туда толкнули, и вы еще можете улыбаться, как ни в чем не бывало, — вот как улыбаетесь сейчас... Про вас говорят, что вы развращаете всех, с кем близки, и, входя к человеку в дом, навлекаете на этот дом позор.

Совращать в буквальном смысле слова значит «сбивать с пути». Влияние Патера стало оцепенением и принуждением. Дориан демонизирует своих последователей, разрушая общественный порядок. Позднеромантический, а не ренессансный андрогин, он не интересуется благом общества. Как гомосексуалист Алкивиад, Дориан разрушает династическую преемственность. Старейшие архонты подвергли его остракизму, формально демонстрируя неприязнь, подчеркнуто выходя из комнаты клуба, как только он входит в нее. Он создает в обществе гетерокосм бунтарей, колонию языческих идолопоклонников. Об одном из несчастных поклонников Дориана Уайльд говорит: «Он, как и многие другие, видел в Дориане Грее воплощение всего прекрасного и замечательного в жизни»²⁷. Исключительная мужская красота манит к разрушению, как плач сирен.

Дориан производит эти многочисленные нагрузки при помощи языческой магии. Низшие слои лондонского общества именуют его «Прекрасным Принцем» (Prince Charming); в этом клише слышится его древнейший оккультный смысл. Властитель-волшебник, Дориан обладает «странным и опасным» очарованием. Но он околдовывает не словами, а зримой харизмой. Мистер Хаббард, «знаменитый багетный мастер», всегда навещает Дориана по его первому требованию: «Он не имел обыкновения ходить на дом к заказчикам, он ждал, чтобы они сами пришли к нему в мастерскую. Но для Дориана Грея он всегда делал исключение. В Дориане было что-то такое, что всех располагало к нему. Приятно было даже только смотреть на него». Подручный мастера, испытывая подобные же чувства, «то и дело оглядывался на Дориана с выражением робкого восхищения на грубоватом лице: он в жизни не видел таких обаятельных и красивых людей». Подобно звезде киноэкрана или шоу-бизнеса, он пробуждает в гетеросексуалах бисексуальные реакции. В подавленном настроении он бредет по Ковент-Гардену, как вдруг «один возчик в белом балахоне предложил ему вишен. Дориан поблагодарил его и стал рассеянно есть их, удивляясь про себя тому, что возчик отказался взять деньги»²⁸. Возбужденный необъяснимой эмоцией, человек безмолвно совершает языческое дароприношение замечательной красоте Дориана.

Дориан привлекателен в изначальном смысле этого слова. Врожденной магнетической силой он настраивает на свою волну чужое воображение. Уайльд рассказал Ришару Ле Гайену притчу якобы о проблеме свободной воли: в этой истории магнит внедряется в сознание группы говорящих металлических

стружек, притягивающихся к нему таинственной силой. Уайльд часто говорит о «привлекательности» личности. Например: «Порочность — это миф, созданный людьми благонравными, когда им было нужно объяснить, почему же иные из нас бывают так странно привлекательны». Он имеет в виду, что добродетельные люди следуют абстрактным этическим и социальным системам, тогда как порочные подвластны одной лишь личности, и их «напряжение личности» придает им очарование соблазителя²⁹. Это вполне очевидно в первоначальном варианте пьесы «Как важно быть серьезным»:

М и с с П р и з м. Совершенно не одобряю мистера Эрнеста Уординга. Он вконец испорченный молодой человек.

С е с и л и. Боюсь, что это так. Ведь это единственное, чем я могу объяснить его необычную привлекательность³⁰.

В другом месте Уайльд замечает: «Все очаровательные люди испорчены. В этом и секрет их обаяния»³¹. Они испорчены (spoiled) из-за того, что их алтарь осыпан трофеями (spoils), дарами толпы. Божественная харизма отделяет властителя от народа пропастью привилегий. Лорд Генри говорит о Дориане: «Я... никогда не вмешиваюсь в жизнь людей мне приятных. Если человек мне нравится, то все, в чем он себя проявляет, я нахожу прекрасным». Нарциссическая личность, как психотик, живет по собственным законам. И Бэзил тяжело вздыхает: «Его прихоти — закон для всех, кроме него самого»³².

Принимая эту опасную позднеромантическую модель очарования, «Дориан Грей» отдаляется от своих греческих истоков. Подчинение прекрасной личности ведет к вырождению и смерти. Иерархическим отношениям Платона и Шелли садомазохистское наслаждение от страдания неизвестно. Напротив, воображение расширяется, совершенствуясь и очищаясь в аполлоническом созерцании. Вспомните только, с какой поспешностью Шелли бросает Эмилию Вивiani, как только она перестает служить его художественным целям. Но в позднем романтизме эротика неизлечимо больна одержимостью. Обращающийся к Дориану со словами: «Я слишком боготворил вас» — и умерщвленный прямо перед своим шедевром Бэзил — символ декадентского порабощения³³. «Дориан Грей» близок позднему романтизму еще и предпочтением мужского, а не женского обольстителя. Поскольку прекрасный юноша — явление антихтоническое и поскольку эстетизм основывается на отклоне-

нии от природы, женское начало слабо вторгается в эмоциональный мир романа. Ни одна богиня не любит Адониса. Сибилла Вэйн — сентиментальная, бездарная карикатура. Мой принцип психоиконизма: женственная Сибилла и ее мать, подобно сэру Леолайну из «Кристабели», растрачивают всю свою творческую энергию на господствующего андрогина. В творчестве Уайльда, как в творчестве Патера, есть лишь одна жесткая, хтоническая женщина — Саломея. В «Дориане Грее» правит триумвират. Три главных героя терпят женское начало только как составную часть их собственного гермафродизма.

Многие разделяют неверное представление, будто прототипом Дориана Грея был любовник Уайльда — мальчишески привлекательный лорд Альфред Дуглас. Но Уайльд встретил Дугласа лишь после публикации «Дориана Грея». Дориан был задуман *a priori*. Это прекрасный мальчик античности, принявший сложную современную форму. Уайльд пишет Дугласу о «душе художника, что обрела в вас свой идеал, ценителе красоты, которому вы явились безупречным и совершенным»³⁴. Следовательно, первая встреча Уайльда и Дугласа после выхода в свет «Дориана Грея» — платоническое осуществление, подобное тому как встреча Шелли и Эмили Вивиани стала потрясающим воплощением Гермафродита из только что написанной «Атласской колдуньи». Но Шелли потом написал еще одну великую поэму «Эпипсихидион», потому что между ним и предсказавшим свое появление божеством-гермафродитом не было никаких *сексуальных отношений*. Позабыв о том, что Сократ воздерживался от близости с Алкивиадом, Уайльд совершает роковую ошибку совокупления с воплощенным идеалом. Безумный Манфред Байрона опускается до такой же унижительной буквальности. Уайльд в «Дориане Грее» верно изображает прекрасного мальчика разрушителем. Дуглас влюбляет в себя и очаровывает Уайльда, путая его зрелые мысли и обрывая его карьеру на пике славы и творческой энергии. Позже Уайльд писал Дугласу: «Основа личности — сила воли, а моя воля целиком подчинилась твоей»³⁵. Дуглас по-детски подбил Уайльда предъявить плохо подготовленный иск за клевету на своего отца маркиза Квинсберри, и это стало началом быстро развивавшихся событий, закончившихся обвинением Уайльда в гомосексуализме и тюремным заключением, от которого он так и не оправился. Спустя три года он безвременно умер в возрасте сорока шести лет. Уайльд уже был виновен в том, что чувственно воплотил учение Патера, переводя в образе лорда Генри созерцательность

в деятельность. Связь Уайльда с Дугласом — самая мрачная из его материализаций, навязанная ему болезненной общественной реальностью, тем апокалипсисом, о котором уже полстолетия пророчествовала теория катастроф позднего романтизма. Падением Уайльда в 1895 году заканчивается эстетизм и декаданс.

Прекрасного мальчика мало волнуют беды, навлеченные им на головы его поклонников, поскольку он едва осознает все, что происходит вовне. Его безжалостность — аполлоническая *apatheia*, стоическое бесстрашие. В длинном и горьком письме Дугласу из тюрьмы, позднее вышедшем в свет в исправленном виде под заглавием «De Profundis», Уайльд отвергает нелепое обвинение в дурном влиянии на впечатлительного юношу. Он спрашивает Дугласа: «Да и было ли в тебе что-нибудь, на что я мог влиять? Твой ум? Он был недоразвит. Твое воображение? Оно было мертво. Твое сердце? Оно еще не родилось»³⁶. Но тогда следует поставить вопрос о том, что привлекло Уайльда в столь презренном человеке. Истинный эстет всегда влюблен в нарциссическую красоту. В составленном Уайльдом списке недостатков Дугласа нет ничего поразительного и выдающегося. Он в точности совпадает со всей долгой историей западного прекрасного мальчика, который всегда был вещью, *objet d'art*. Тюрьма лишь изменила перспективу видения Уайльдом все того же неизменного факта.

После того как Бэзил признался в своем обожании, Дориан погружается в размышление, спрашивая себя, «способен ли и он когда-нибудь оказаться всецело во власти чужой души»: «Встретит ли он, Дориан, человека, который станет его кумиром? Суждено ли и ему в жизни испытать и это тоже?» Равнодушный прекрасный мальчик не может любить никого — кроме себя. Его зеркальный образ и становится его «кумиром». Дориан эротически подчиняется картине Бэзила. Впервые увидев красоту своего портрета, Дориан говорит: «Я влюблен в нее». Вопиющий аутоэротизм: чуть позже он, подражая Нарциссу, целует «нарисованные губы» портрета и «почти влюблен в него». По мере разложения картины «он все сильнее влюблялся в собственную красоту»³⁷. Портрет Дориана Грея — фетиш романтического культа себялюбия.

Волшебные картины — традиционный мотив любовных историй. В «Овальном портрете» Э. По кисть художника иссушает красоту и жизненную энергию его невесты, умирающей по завершении портрета. Но такая напряженная до фанатизма

связь Дориана со своим портретом не знает себе равных. Гармония человека и природы сменилась порабощением человека его художественным изображением, а высокий романтизм — поздним. Картина Дориана Грея напоминает волшебное зеркало из «Белоснежки», с которым королева-колдунья постоянно разговаривает и советуется, как Дориан со своим изображением. Дориан и в самом деле называет портрет «волшебным зеркалом». Однако личность зеркала «Белоснежки» совершенно отделена от личности его хозяйки, так что зеркало постоянно отпускает в адрес своей хозяйки дерзкие и нелестные замечания. Между Дорианом и его портретом возникает «сверхъестественная связь», атом стремится «к атому под влиянием какого-то таинственного тяготения или удивительного сродства»³⁸. Человек и картина связаны самообожествлением и аутоэротизмом Дориана. Слова «secret love»³⁹ взяты из «Больной розы» Блейка, и Дориан разыгрывает ее гермафродитические изгибы: запершись на чердаке, он стоит с зеркалом в руке перед портретом, смотрит то на страдающее лицо на полотне, то на свое отражение в зеркале в состоянии отрешенной погруженности в себя. Три обособленных Дориана напоминают о трех самодовольных и самопроизвольно размножающихся женщинах из «Хрустальной шкатулки» Блейка. Сцена также напоминает разговор женоподобного Сарданапала Байрона со своим отражением в зеркале. В другом месте Уайльд говорит: «Полюбить самого себя — вот начало романа, который продлится всю жизнь»³⁹. В своем тайном языческом культе Дориан — бог, священник и посвященный, поклоняющийся своему собственному запечатленному изображению.

Иконичность произведения искусства в романе Уайльда развита гораздо сильнее, чем в рассказе Э. По. Портрет Дориана Грея — идол, известный своей могучей маной. Со вздохом облегчения проводив портрет из своей мастерской, Бэзил вспоминает о его «неодолимых чарах». Картина — зловеющий вампирический объект, вторгающийся в сознание своих служителей. Предчувствие Бэзила, что личность Дориана вампирически «поглотит» его, вновь разыгрывается в отношениях Дориана со своим портретом. Картина впитывает в себя духовную энергию Дориана, доводя его до стадии наваждения. Он не может о ней не думать. Она мешает Дориану даже получать наслаждения: в своем загородном доме «он внезапно в разгаре веселья

* Тайная любовь; здесь: таинственное тяготение (англ.).

покидал гостей и мчался в Лондон, чтобы проверить, не взломана ли дверь классной, на месте ли портрет»⁴⁰. Портрет в буквальном смысле слова пленяет Дориана тем чарующим магнетизмом, при помощи которого сам Дориан управляет другими. Словно ревнивый родитель или любовник, портрет заманивает его из внешнего мира в свою душную комнату. И только в ней и нигде больше Дориан спокоен. С портретом его связывает призрачная пуповина, похожая на кровосмесительную связь романтических близнецов.

Позже Дориан жалуется: «[Я] стал уже в тягость самому себе». На манер самого Уайльда он придал своей личной жизни такое напряжение, что оживил свое зеркальное отображение. И теперь его двойник, опьяненный властью, пытается узурпировать идентичность своего человеческого оригинала. Картина питается за счет Дориана, пока он в отчаянии не убивает Бэзила, пытаясь кровавым искупительным жертвоприношением своему *objet de culte* освободиться от его оков. Но картину не удовлетворит никакая иная жертва, кроме самого Дориана. Финал романа — один из самых жутких эпизодов в истории литературы. Убив Дориана, портрет застывает в крайнем вампиризме, «во всем блеске его дивной молодости и красоты»⁴¹. Высосав кровь Дориана, картина находит эликсир вечной молодости.

Свершается особое мистическое действо. Дориан наносит удар картине, но с ножом в сердце находят именно его. Вспоминается Сарразин Бальзака, нападающий на живое произведение искусства, но погибающий сам. Или маркиза Бальзака, уничтожившая с ножом в руке редкий драгоценный предмет только потому, что она — женский андрогин, наделенный хтонической силой. Или Вильям Вильсон Э. По, заманивающий своего противника в маленькую комнату и пронзающий его клинком, чтобы убедиться, что умертвил свое «зеркальное» подобие, а значит, и свое нравственное Я. Но как получилось, что нож Дориана вонзился в его собственное сердце? Это не праздные вопросы натуралиста о магических выдумках. Смерть Дориана совпадает с ударом, который он наносит. Но если просмотреть этот эпизод кадр за кадром — а роман Уайльда дает простор для мысленного искажения времени, — мы бы увидели, я думаю, как портрет, возвышающийся над Дорианом жестоким хохочущим богом, выхватывает нож из своего тела, как пойманную на лету стрелу, и бросает его обратно, прямо в сердце кощунственного иконоборца. «Порт-

рет Дориана Грея» заканчивается зрелищем извращенного анимизма.

Многие поклонники почувствовали, что финальное наказание в «Дориане Грее» нехарактерно для Уайльда и далеко от декаданса. В письме к редактору, защищая свою книгу от возмущенных рецензентов, Уайльд говорит: «Дориан Грей, сводя жизнь к одним ощущениям и удовольствиям, пытается убить совесть и в этот момент убивает себя». Оценивая эту мораль как «художественную ошибку», он позволяет нам не принимать всерьез его рассуждения о совести. Но если автор письма верил в свои слова, он не понимал, что написал в «Дориане Грее». Ни одно прекрасное творение романтического воображения не имеет ничего общего с совестью. «Дориан Грей» — паутина романтического очарования, силовое поле аполлонической и хтонической харизмы, наследник «Кристалель» в мрачном понимании секса и власти. И чтобы понять его, не нужны никакие нравственные аксиомы. Дориан нарушает определенные запреты и наказан за это. Но он нарушитель не этических, а ритуальных правил. Библия, например, начинает человеческую историю с запрета вкушать плоды со всех деревьев, кроме *одного*. По всему миру тайна божественного закона закрепляется в произвольных ритуалах запрета и уклонения. Высокомерно отвергая время, Дориан вступает в сферу человекоподобных существ и признает власть безжалостных демонических субъектов. Он *посвящен* (devoted) своему портрету: я использую это слово по аналогии с классической латынью, обозначавшей словом «devotus» очарованного, околдованного, проклятого, освященного, посвященного в божественное служение и *обреченного на смерть*. «Дориан Грей» говорит не о нравственности, а о табу. Концовка изображает не победу совести, а разрушение личности произведением искусства. Дориан говорит: «Есть что-то роковое в каждом портрете. Он живет своей особой жизнью»⁴². Как все властелины, портрет создает свои собственные законы и подчиняет действительность своей воле. Патер говорит о «роке, по-видимому преследующем любую выдающуюся красоту, нравственную или физическую, как если бы она была запрещенной или недозволенной»⁴³. «Дориан Грей» описывает безнравственность красоты и диктат западного *objet d'art*. Он о том, как магия искусства проникает в магию человека.

Дориан Грей похож на ритуальную жертву на ацтекском празднике. Фрэзер сообщает, как в качестве двойника бога

Тецкатлипоки выбирали «самого красивого юношу». Целый год юношу наряжали в «роскошные наряды» и, «не жалея сил и времени, обучали безупречным аристократическим манерам: правильному и благозвучному произношению, игре на флейте, курению и умению вдыхать запах цветов прямо-таки с щегольским видом». Когда он шел по улицам, люди собирались в толпы, чтобы воздать ему дань уважения. Когда его время истекало, эту воплощенную изысканность «распластывали на ступенях храма», ему «вспарывали грудь, погружали руку в рану и вырывали сердце»⁴⁴. «Расточительная роскошь и великолепие празднеств», устраиваемых Дорианом Греем, выдают в нем денди, человека со вкусом, покуривающего на досуге сигары лорда Генри, харизматического красавца, привлекающего внимание и вызывающего благоговение прохожих⁴⁵. Как ацтекский козел отпущения, он наделен многими привилегиями, но обречен, предназначен для казни у подножия идола, и его сердце пронзит нож. Портрет — его божественный двойник, бог, позволяющий ему жить принцем, но жаждущий крови, требующий жертвы.

Другая антропологическая параллель: картина Дориана Грея похожа на полено Мелеагра, в обоих случаях жизнь человека помещена в заколдованный предмет. Я исследовала разработку этой темы в пьесе Суинберна. В предложенной Уайльдом версии нет отождествляемой с природой женщины-хранительницы драгоценных останков, поскольку женщин в романе не много и они ничтожны. Древняя легенда о Мелеагре вбирает в себя первобытные верования о душе. Фрэзер сообщает, что первобытный человек мыслит душу как «конкретную вещь определенного объема, вещь, которую можно видеть, осязать, хранить в коробке или в кувшине. Иначе говоря, как то, что можно повредить, поломать и разбить». Эту сущность можно отделить от человеческого тела, «и все же посредством некой симпатической связи [она будет] продолжать одушевлять его на расстоянии». Но если ее разрушить, то человек умрет навсегда. Тотемистические культуры верят «в возможность помещать душу на постоянное хранение во внешний предмет (животное, растение и т. д.)... так же как люди не носят при себе крупные суммы, а помещают их на хранение в банк»⁴⁶. В «Дориане Грее» романтическая приливная динамика регрессии возвращает искусство к примитивизму. Эстетизм конкретизирует невидимый мир, позволяя Дориану вложить свою душу во внешний предмет, воздействующий на него, по словам Фрэзера, «посредством

некой симпатической связи... на расстоянии». Пытаясь уничтожить его, Дориан умирает. В «Дориане Грее» злой тотем соблазняет утонченного эстета на совершение варварского поступка, ужасного убийства Бэзила. Этот роман подтверждает мое определение декаданса как утонченности, незнакомой с человечностью или гуманизмом.

Уайльд исходит из обычных аполлонических предпосылок. В «Критике как художнике» он говорит: «Форма — это все. Это секрет жизни... Научитесь поклоняться Форме, и не будет в искусстве такой тайны, которая вам осталась бы недоступной»⁴⁷. Восхищаясь живописью прерафаэлитов, он осуждает импрессионизм за «тусклые души и сумеречные мозги»⁴⁸. Вслед за Блейком он предпочитает ясность четкой аполлонической грани. Даже в этюдах мерцающего света кисти Моне западная живопись проявляет истинно аполлонические покой, устойчивость и четкие внешние очертания. В портрете Дориана Грея странно то, что он пребывает в состоянии дионисийских метаморфоз. Меняющаяся картина оскорбляет красоту и форму: Дориан говорит об «изменившихся чертах» лица на портрете, о «мерзком портрете, который приходится прятать от всех», о «сверхъестественной жизни души в портрете». В портрете борются за превосходство природа и искусство. В картину вселилась демоническая, изменяющая формы сила, потому что Уайльд попытался заставить природу отречься от власти. Он открывает «Упадок лжи» словами: «Чем лучше мы выучиваемся разбираться в искусстве, тем делаемся равнодушной к природе. Ведь что открывает нам искусство? — что в природе нет никакой соразмерности, что она на удивление груба, до крайности монотонна и лишена какой бы то ни было завершенности»⁴⁹. Эту мысль Уайльд заимствовал у Бодлера при посредстве Гюисманса. Приписывая высшую ценность искусству, Бодлер вовсе не скрывает буйную силу природы. Грезящий герой Гюисманса до смерти перепуган первобытным удушающим буйством природы. Но в творчестве Уайльда природе явно не хватает архетипической силы. Немногочисленные описания природы в романе Уайльда — прелестные и малозначительные картинки. В «Дориане Грее» природа, отказавшись войти, проникает прямо в портрет-двойник и разъедает его изнутри: «Очевидно, ужасная порча проникла изнутри. Под влиянием какой-то неестественно напряженной скрытой жизни портрета проказа порока постепенно разъедала его. Это было страшнее, чем разложение тела в сырой могиле»⁵⁰. Поглощение, текучесть, хтонический мрак.

Аполлоническая картина растворяется и разлагается в дионисийском потоке.

Запертая классная комната на чердаке, созданный Дорианом приют искусства, напоминает замок, в котором встречаются кровосмесительные близнецы из поэмы Байрона, или башню, в которой девушка из рассказа Э. По позирует своему мужу-художнику. К тому же эта комната — мавзолей, покрытое пылью место детских игр Дориана, оставленное в первозданном виде, как свадебная зала мисс Хэвишем из романа Диккенса. Следовательно, портрет Дориана — *ка*, двойник усопшего в египетских гробницах, осыпанный куклами и бытовыми предметами. Ворвавшиеся в комнату испуганные люди похожи на археологов, обнаруживших, что мумия царя выброшена на пол расхитителями гробниц. Став трупом, Дориан достигает крайней степени овеществления. В начале романа портрет еще не закончен. Бэзил завершает его, когда под влиянием лорда Генри начинает меняться сам Дориан. От ссоры с Сибилой Вэйн и вплоть до конца романа портрет находится в состоянии непрерывного изменения. Дориан перенимает роль Бэзила и сам становится своим портретистом, перерабатывая картину при помощи телекинеза. В конце концов портрет приобретает устойчивость только после смерти позировавшего для него человека, красоту которого портрет забирает себе. Следовательно, «Дориан Грей» и роман Вулф «К маяку», испытывавший, как я подозреваю, очень сильное его влияние, похожи смежным движением картины и романа, их взаимозависимым развитием, предполагающим, что последние мазки наносятся на полотно на последних страницах романа.

Рисую свой портрет, Дориан становится художником жизни в стиле Нерона, пишущего автобиографию извращенца кровью страдающих от него людей. Первая максима предисловия Уайльда к «Дориану Грею», подражающего полемическому предисловию Готье, гласит: «Художник — тот, кто создает прекрасное». Но превращающий жизнь в произведение искусства Дориан — тот, кто творит безобразное: отталкивающий автопортрет, а затем и труп Бэзила, существо, поражающее своими изломанными формами, существо, «неестественно вытянутые руки» которого «казались очень длинными». Художественный стиль Дориана предвосхищает экспрессионизм. Жестокость убийства Бэзила разительно контрастирует с утонченным вкусом Дориана. Дориан словно сражен пароксизмом демонической силы, ворвавшейся в аполлонический мир совершенной

формы. Мы наблюдали подобный эффект в той сцене «Медеи» Еврипида, где царь и царевна тонут в смолистой волне огня. Наутро после убийства Дориану нужно восстановить свою аполлоническую личину ритуальной разборчивостью в духе Патера. Он одевался «даже тщательнее обычного, с особой заботливостью выбрал галстук и булавку к нему, несколько раз переменял кольца». Выбрав «Эмали и камеи» Готье, он восторгается ее переплетом из «лимонно-желтой кожи», на котором «был вытиснен узор — золотая решетка и нарисованные пунктиром гранаты»⁵¹. Спустившись в преисподнюю и вернувшись в варварскую хтоническую сферу, Дориан должен возвратиться к нормальной жизни, сосредоточив внимание на аполлонической разобщенности объектов видимого мира эстетика, постигая их посредством перечисления и ощупывания.

Уайльд постоянно говорит об «Искусстве», но на деле его комментарии об изобразительном искусстве скудны и посредственны. Я думаю, что, привыкнув мыслить при помощи слов, он плохо чувствовал живопись. Уистлер отпускал едкие замечания по поводу вторжений Уайльда на его территорию. Сценические указания к пьесе «Идеальный муж» изобилуют аллюзиями на произведения искусства, сравнениями героев с картинами Ван Дейка, Ватто, Лоуренса. Но всякий раз встает вопрос: проявление ли это поверхностности и небрежности или привычка бросаться именами: «Ватто охотно написал бы их портреты»⁵². Он видит картины смутно и слишком обобщенно. Но единственный роман Уайльда — блестящий памятник эстетизма, избравший своей темой картину. Самое мощное художественное произведение вошло в историю литературы в эру фотографии, позволившей картине стать странной и иррациональной. Безусловное достижение Уайльда — то, насколько глубоко он почувствовал и насколько удачно использовал эти новые свойства изображения. *Objet d'art* возвращает себе свою древнюю религиозную функцию. Хотя Уайльд и не был блестящим знатоком изобразительного искусства, он написал великую книгу о картине, благодаря своему двойственному взгляду на мир: аполлоническому в своем преклонении перед формой, но романтическому в любви к демоническому. Объединившись, эти два принципа порождают в «Портрете Дориана Грея» деспотичное произведение искусства. Природа и искусство, завершив ритуальную битву в картине вничью, расходятся, оставив на поле боя искалеченного прекрасного юношу, жертву позднего романтизма.

- 1 Wilde O. The Picture of Dorian Grey. Harmondsworth, 1949. P. 7. [Пер. М. Абкиной цит. по: Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Избр. произв. М., 1993. Т. 1. С. 31.]
- 2 Ibid. P. 23, 103, 26, 29, 7. [Там же. С. 45, 114, 47, 50, 31.]
- 3 Wilde O. To the Editor of the St. James's Gazette, 26 June 1890 // The Letters of Oscar Wilde / Ed.: Hart-Davis R. N. Y., 1962. P. 259.
- 4 Wilde O. Dorian Grey. P. 67, 29. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 84, 50.]
- 5 Dostoevsky F. M. Crime and Punishment / Trl.: Garnett C. N. Y., 1944. P. 276. [Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собр. соч. М., 1989. Т. 5. С. 245.]
- 6 Gautier T. Mademoiselle de Maupin. P. 86—87. [Готье Т. Мадемуазель де Мопен. С. 128.]
- 7 The Wit and Humor of Oscar Wilde / Ed.: Redman A. N. Y., 1952 [repr.: 1959]. P. 213. Стильное британское заглавие этого превосходного, но недостоверного с точки зрения текстологии собрания было «Эпиграммы Оскара Уайльда». Может быть, нью-йоркский издатель не слишком высоко оценил грамотность американцев?
- 8 Wilde O. Phrases and Philosophies for the Use of the Young // The Prose of Oscar Wilde. N. Y., 1935. P. 305. [Пер. К. Чуковского цит. по: Уайльд О. Заветы молодому поколению // Уайльд О. Избр. произв. Т. 1. М., 1993. С. 17.]
- 9 Wilde O. Selected Writings / Introd.: Ellmann R. L., 1961. P. 117. [Пер. А. Зверева цит. по: Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избр. произв. М., 1993. Т. 2. С. 321.]
- 10 Ibid. P. 30—31. [Пер. А. Зверева цит. по: Уайльд О. Упадок лжи // Уайльд О. Избр. произв. Т. 2. С. 241.]
- 11 Wilde O. Dorian Grey. P. 54—55. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 73.]
- 12 Wilde O. To Robert Ross. June, 1898 // Wilde O. Letters. P. 753.
- 13 Wilde O. De Profundis // Ibid. P. 509. [Пер. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой цит. по: Уайльд О. De Profundis // Уайльд О. Избр. произв. Т. 2. С. 468.]
- 14 Wilde O. Dorian Grey. P. 24, 28, 24, 30, 31. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 47, 51, 47, 48, 53, 54.]
- 15 Ibid. P. 40—41. [Там же. С. 63—64.]
- 16 [Pater W.] Selected Writings of Walter Pater. P. 266.
- 17 Wilde O. Dorian Grey. P. 165. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 166.]
- 18 Plato. Phaedrus. P. 34. [Пер. А. Н. Егунова цит. по: Платон. Федр // Платон. Соч. Т. 2. С. 160.]
- 19 Wilde O. Dorian Grey. P. 12, 128. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 36, 135.]

- 20 Ibid. P. 7. [*Там же*. С. 31.] The Trials of Oscar Wilde / Ed.: Hyde H. M. N. Y., 1962. P. 112.
- 21 Wilde O. Selected Writings. P. 78—79. [*Уайльд О. Критик как художник*. С. 292—293.]
- 22 Freud S. On Narcissism // Freud S. Collected Papers / Trl.: Riviere J. L., 1956. Vol. 4. P. 46.
- 23 [Weber M.] From Max Weber. Essays in Sociology / Ed. and trl.: Gerth H. H. and Wright Mills C. N. Y., 1946. P. 262, 249.
- 24 Homer. Iliad, 342. *Idem*. Odissey, 108.
- 25 Xenophon. Symposium // Xenophon / Trl.: Todd O. J. Cambridge, Mass., 1968. Vol. IV. P. 537. [*Пер. С. И. Соболевского цит. по: Ксенофонт. Пир // Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М., 1993. С. 161.*]
- 26 Burke K. A Rhetoric of Motives. P. 210.
- 27 Wilde O. Dorian Grey. P. 167, 184. [*Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 168—170, 182.*]
- 28 Ibid. P. 70, 158, 134, 138, 101. [*Там же*. С. 87, 161, 141, 144, 112.]
- 29 Wilde O. Phrases and Philosophies. P. 305. *Idem*. De Profundis. P. 425. [*Уайльд О. Заветы молодому поколению. С. 17. Он же. De Profundis. С. 137.*]
- 30 Wilde O. The Original Four-Act Version of «The Importance of Being Earnest» / Foreword: Holland V. L., 1957. P. 62—63. Я благодарна Роберту Л. Касерио (Caserio) за то, что он обратил мое внимание на расхождения общеизвестной версии «Как важно быть серьезным» в трех действиях и ее оригинала в четырех действиях, измененного Уайльдом, в связи с требованием постановщика выделить время на подъем и спуск занавеса.
- 31 Wilde O. Sebastian Melmoth // Wilde O. Prose. P. 655.
- 32 Wilde O. Dorian Grey. P. 85, 23. [*Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 99, 45.*]
- 33 Ibid. P. 175. [*Там же*. С. 175.]
- 34 Wilde O. To Lord Alfred Douglas. 1895, May // Wilde O. Letters. P. 397.
- 35 Wilde O. De Profundis // Wilde O. Letters. P. 429. [*Уайльд О. De Profundis. С. 381.*]
- 36 Ibid. P. 500. [*Там же*. С. 456—457.]
- 37 Wilde O. Dorian Grey. P. 130, 35, 119, 143. [*Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 137, 56, 128, 148.*]
- 38 Ibid. P. 119—120. [*Там же*. С. 128.]
- 39 Wilde O. Phrases and Philosophies. P. 309. [*Уайльд О. Заветы молодому поколению. С. 18.*]
- 40 Wilde O. Dorian Grey. P. 129, 157. [*Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 136, 160.*]
- 41 Ibid. P. 226, 248. [*Там же*. С. 218, 234.]

- 42 Ibid. P. 131. [*Там же*. С. 138.]
- 43 Pater W. Marius the Epicurean. P. 53.
- 44 Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 9. P. 276—278. [Фрэзер Дж. Дж. *Золотая ветвь*. С. 550—552.]
- 45 Wilde O. Dorian Grey. P. 157. [Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 160.]
- 46 Frazer J. G. The Golden Bough. Vol. 11. P. 95, 277. [Фрэзер Дж. Дж. *Золотая ветвь*. С. 623, 654.]
- 47 Wilde O. Selected Writings. P. 109. [Уайльд О. *Критик как художник*. С. 315.]
- 48 Wilde O. To Robert Ross, 16 April 1900 // Wilde O. Letters. P. 820. [Пер. В. В. Воронина, Л. Ю. Мотылева, Ю. А. Рознатовской цит. по: Уайльд О. *Письма*. СПб., 2000. С. 319.]
- 49 Wilde O. Selected Writings. P. 1. [Уайльд О. *Упадок лжи*. С. 218.]
- 50 Wilde O. Dorian Grey. P. 156, 247, 175. [Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 159, 234, 175.]
- 51 Ibid. P. 176, 192, 181—182. [*Там же*. С. 176, 180.]
- 52 Wilde O. Plays. Harmondsworth, 1954. P. 153. [Пер. О. Холмской цит. по: Уайльд О. *Идеальный муж* // Уайльд О. *Избр. произв.* М., 1993. Т. 1. С. 440.]

Английский эпицен

■ «Как важно быть серьезным» Уайльда

Лорд Генри Уоттон — связующее звено между двумя лучшими работами Уайльда. «Певучий голос» и «тонкие белые пальцы»¹ выдают в нем прежде всего декадента-эстета — стиль, которого придерживался в реальной жизни сам Уайльд. Он символизирует аристократию, привлекавшую выходца из среднего класса Уайльда так же сильно, как и Бальзака. Уайльд восхищается «великим аристократическим искусством ничегонеделания», провозглашает «возвышенный досуг» «призванием человека». Его мишенью становится суетливая трудовая этика века: «Работа — это проклятье пьющих классов». Но еще важнее то, что он верен романтическому отказу от мужественной активности: «А вы толкуете о деяниях. Да много ли они значат? Они исчезают, едва иссякнет энергия, которая для них потребна... Избранные существуют, чтобы не делать ничего. Действие и ограничено и относительно». Избранные: языческое предопределение. Мы способны «сделаться совершенством, если полностью откажемся от присущей нам энергии»². Высокий романтизм был способен соединить андрогинность с энергией в единое целое. Пережив развод с природой, поздний романтизм сделал энергию своим противником. Томный лорд Генри, как и Уайльд, непостоянен в решении вопроса о том, стоит ли потворствовать

сладострастию — явной форме деятельности. Декадент-эстет занимает двусмысленную позицию бездеятельного, но искушенного в мирских делах человека. Он *уже* совершал сексуальные действия или *еще* будет их совершать, но мы никогда *не увидим* его сексуальные действия. Похоже на правило Белой Королевы: «Варенье только назавтра или вчера, но никогда не сегодня».

Лорд Генри и четыре молодых любовника из пьесы «Как важно быть серьезным» относятся к той категории сексуальных личин, которую я называю манерными андрогинами и которая является преимущественно западной категорией. Манерные андрогины населяют мир гостиной и своими манерами и речью воссоздают этот мир везде, куда бы ни направились. Салон — абстрактный круг математического равенства и взаимозаменяемости мужского и женского. Личность становится сексуально безразличной формальной маской. Руссо говорит о салоне XVIII века: «Любая женщина Парижа собирает у себя в салоне целый сераль мужчин, более женственных, чем она сама»³. Салон — кулуарная политика, город-государство или закрытое собрание, обоснованное бартерной экономикой обмена полами.

Элегантность, руководящий принцип салона, вынуждает любую речь к остроумию, к симметричному ритму реплик, к злобной стихомифии*. Поуп жаловался, что леди Мэри Уортли Монтегю и эпицен лорд Гарвей «слишком остроумны» для него. Он чувствовал ледяную жестокость высшего света, чуждого моральным рассуждениям, поскольку те превозносят внутренний мир над внешним. Сартр говорит о Жене: «Элегантность — качество поведения, преображающее большую часть бытия во *внешность*»⁴. Как и окаменевший мир объектов, почитаемый эстетом, салон — зрелище сверкающих видимостей. Слова, лица и жесты выставлены на показ в великолепии жестокого очарования. Хотя Поуп и играет с идеей духовного гермафродизма, он испытывает отвращение к манерному андрогину, сатирически изображая красавиц-амазонок и женоподобных щеголей в «Похищении локона». Салон населен утонченными людьми с классическим образованием, но быстрота обмена репликами и преклонение перед всем преходящим мешают размышлению и рассуждению, безжалостно порывая с прошлым. Существой в его времена это слово, Поуп мог бы назвать салон слишком шикарным. Манерного андрогина — беспечного женственного

* Стихомифия — манера чтения стихов вслух, при которой первый исполнитель читает первую строку, второй — вторую и т. д.

мужчину, яркую, агрессивно остроумную мужественную женщину — отличает светский шик.

Движение Уайльда к эстетике модерна прервалось только вместе с его карьерой. Модерн, достигший в то время пика популярности в прикладном искусстве, подобно итальянскому маньеризму, — поздняя фаза в истории стиля. Кеннет Кларк пишет об элегантных маньеристских скульптурах Челлини и Джамболоньи:

Богиня маньеризма — вечная женственность с модной гравюры. Вне всякого сомнения, социолог мог бы без труда ответить на вопрос, почему олицетворения элегантности должны принимать эту, несколько смехотворную форму: слишком изящные для честной работы руки и ноги, слишком худые для деторождения тела и слишком маленькие даже для одной-единственной мысли головы. Однако элегантные пропорции отличают и многочисленные объекты, исключая подобные материалистические объяснения, — архитектуру, керамику или даже почерк. Человеческое тело не основа этих ритмов, но их жертва. Откуда берется чувство шикарного, как им управлять, по какому внутреннему образцу мы безошибочно распознаем его, — все это слишком серьезные и сложные вопросы, и их не вынесешь за скобки. Одно несомненно. Шик не естественен. Милламант Конгрейва или денди Бодлера предупреждают о том, насколько ненавистно серьезным приверженцам шика все подразумеваемое содержание слова «природа»⁵.

Гладкая и удлиненная, маньеристская фигура — цепочка отполированных овалов, подражающая телосложению манекена. Лорд Генри Уоттон со своими «длинными нервными пальцами» такой же эктоморф, как и аристократы Спенсера, струящаяся лента маньеристского модерна. Линия эктоморфа — мягкая вертикаль, преодолевающая земное тяготение и тем самым отрицающая природу. Но маньеристская фигура, уставшая от жизни, безвольно кружась, вновь спускается на землю. Манерного андрогина в упадническом бессилии можно увидеть в Литтоне Стрейчи* на полотне кисти Генри Лэма**: отвернувшись от окна, он сидит в кресле, и его неестественно длинные

* Литтон Стрейчи (1880—1932) — английский писатель и литературовед, входивший наряду с Вирджинией Вулф в Блумсберийскую группу.

** Генри Лэм (1883—1960) — английский художник.

руки свисают с ручек кресла, как раскисшая лапша. Наделенного даром бойкой речи, манерного андрогина лучше всего охарактеризовать как сочетание элегантности и скорости. Графа Робера де Монтескьё, прообраз Дэз Эссента Гюисманса и барона де Шарлю Пруста, называли «борзой в смокинге», и это определение отлично подходит лорду Генри.

Мужская элегантность обыкновенно вводит мотив гермафродизма. Кино пробуждает эту тему, предлагая традиционную тему чистокровного английского «джентльмена» — непере译димое на иностранные языки слово. Английский джентльмен показывает, что влияние теории обходительного придворного, предложенной Кастильоне, сохраняется еще в XVIII веке. Кино 30—50-х использовало актеров этого типа, чтобы проиллюстрировать необычайную мужскую красоту, остроумную и соединяющую чувствительность и отзывчивость с напряженным гетеросексуальным очарованием: Лесли Ховард, Рекс Харрисон, Кэри Грант, Фред Астор, Дэвид Нивен, Майкл Уилдинг, Джордж Гамильтон. Отличительные особенности — *сглаженность* и *удлиненность*: приятные манеры и внешность, удлиненный эктоморфный рост и вытянутый нордический профиль. Взять хотя бы поразительно узкие блестящие вечерние туфли Кэри Гранта в фильме «Дорогой сэр» (1958). Плавную и удлиненную фигуру лучше всего подчеркивает гладкий смокинг, символизирующий отречение от мужского волосяного покрова. Вежливый киношный джентльмен обычно преждевременно лысеет и зачесывает волосы с висков назад. Его убегающий назад пробор сексуально выразителен, он предполагает учтивость гермафродита, изящество ума и чувства. Струящиеся гиацинтовые волосы прекрасного мальчика овладевают взглядом зрителя, предвещая скорое порабощение. Но лоснящаяся голова киношного джентльмена обещает доброжелательность и вежливость, эротику без надломов или страданий. Гладкость по сути своей всегда социальна: это природа, смягченная другой, цивилизованной природой.

В «Как важно быть серьезным» английский джентльмен, смягчив мужественность обходительностью, на наших глазах превращается в манерного андрогина, облачившего свою гладкость в холодный блеск бронзы, напоминающий *Panzerhaft*, «бронированный вид» маньеристских портретов Бронзино. Встречаясь и общаясь со своими протагонистами, андрогинные пьесы эпохи модерна разговаривают на характерном языке Уайльда, отличающемся острословием эпицена, подобным их

личине своей жесткостью, гладкостью и удлинённостью. Эпигramму Уайльда, как и бронзу Джамболоньи, сразу узнаешь по изящной выстроенности, резкой категоричности и извращенной элегантности. Уайльд делает речь настолько строгой и блестящей, насколько это вообще возможно. Речь следует за уайльдовской личностью в сферу видимости. Обычно литература достигает зримости при помощи живописности или метафоры. Но в произведениях Уайльда совсем не много метафор и совсем нет сложных синтаксических единиц. Лексически и структурно предложения поразительно просты; они заимствованы из просторечия профессионального рассказчика. И все же «словечки» Уайльда настолько емки, что превращаются в *вещи*, артефакты. Отказавшись от метафоры, его язык устремляется к конкретному.

Язык Уайльда стремится к аполлонической иерархии. Его эпигramмы отвращают язык от дионисийских «многих» и обращают его к аполлоническому «одному», поскольку и афоризм, и прерывающая беседу эпигramма препятствуют реальному диалогу. Отрываясь от прошлого и будущего своим непосредственным социальным контекстом, эпигramма славна аристократическим одиночеством, которое сама же и создала. Эпигramма — язык аполлонического законодателя, произвольно придающего форму, пропорцию и меру потоку жизни. Герой «Идеального мужа» Уайльда замечает: «Но... женщин нельзя обезоружить комплиментами. Мужчин — да. В этом разница»⁶. Железный межевой клин вонзился перед нами, — пусть даже он угодил не туда, куда ожидалось! По форме и содержанию эпигramма Уайльда — триумф самодостаточной риторики. Никакая другая эпигramма в истории английской, а возможно, и в истории всей современной литературы не воплотилась в серии столь поразительно классифицирующих высказываний. Эпигramма Возрождения и XVIII века была стихотворением, заканчивающимся нравоучительными или резко-ироническими строками. Классическая же античная *epigramma* представляла собой надпись, высеченную на могильном камне. Таким образом, Уайльд возвращает эпигramме ее первоначальный предметно-изобразительный характер. Его язык обретает иероглифическую четкость и холодную лапидарную риторичность, отделяясь от социального заднего плана острой аполлонической гранью.

В пьесе «Как важно быть серьезным» ухаживание юноши за девушкой, традиционное ядро комедии, теряет свою эмоциональность, по мере того как Уайльд преображает содержание

в форму, душу — в видимость. Джек Уординг и Алджернон Монкриф, праздные джентльмены из загородных поместий, Гвендолен Ферфакс и Сесили Кардью, их высокородные возлюбленные — все манерные андрогины. Они бесполы, поскольку у них нет реальных сексуальных чувств. Пьеса Уайльда подчиняется формальностям общественной жизни, своей ритуальностью напоминаям некий танец. Ключевая фраза английского *fin de siècle* — максима Лайонела Джонсона: «Жизнь должна быть ритуалом»⁷. В «Дориане Грее» Уайльд говорит: «В хорошем обществе — царят или должны бы царить — те же законы, что в искусстве: форма здесь играет существенную роль. Ей должна быть придана внушительная торжественность и театральность церемонии»⁸. В пьесе «Как важно быть серьезным» церемониал социальной формы, направляющий личину к ее общественной цели и обращающий внутренний мир во внешний, сильнее гендера.

За соблюдением формы в пьесе в первую очередь присматривает матриарх леди Брекнелл. Тоже андрогин, «горгона» с «мужским умом»⁹ (в оригинальном варианте пьесы). Она замечает с удовлетворением: «Мы живем, к сожалению, в век поверхностей»¹⁰. В другой пьесе Уайльд восславляет «бесстрастность» дворецкого, похожего на сфинкса: «Маска с безукоризненными манерами. О его умственной и эмоциональной жизни ничего не известно. Он — воплощение господства формы»¹¹. Лучше всего было бы представить «Как важно быть серьезным» романом поверхностей, мужчин и женщин, равно скрытых под масками великолепной бесстрастности. Фильм Энтони Асквита 1952 года сокращает и цензурирует текст, но близко подходит к достижению этого идеала. Играя Гвендолен погруженной в транс сомнамбулой, медлительной, величественной и церемонной, Джоан Гринвуд превосходно воплощает эстетику Уайльда. Но попытка сделать Сесили в исполнении Дороти Тьютен симпатичной за счет Гвендолен — сентиментальное до приторности, неверное прочтение пьесы, нарушающее симметрию между женщинами, андрогинными двойниками, стремящимися вытеснить друг друга.

Постановкам «Как важно быть серьезным» часто вредит уклон в романтический лиризм Арденского леса, превращаю-

* Дороти Тьютен (1930?—2001) — английская актриса театра и кино, известная, помимо роли Сесили Кардью, ролями Анны Болейн в фильме «Шесть жен Генриха VIII» (1971), леди Фентон в «Скарлетт» (1991) и др.

ший сексуальные двусмысленности Уайльда в традиционные гетеросексуальные условности. Иератическую чистоту пьесы проще всего оценить, поручив все женские роли переодетым мужчинам. Язык, личность и поведение должны быть такими жесткими, чтобы пьеса стала зрелищем осязаемой холодности. Стеклянные лица, бесполое и бесчеловечные. Действие пьесы «Как важно быть серьезным» разворачивается в аполлоническом «стеклянном мире» Спенсера, в царстве сверкающих, острых предметов. Чепмен говорит о богине Церемонии: «Все ее тело было / Ясным и прозрачным, как чистейшее стекло»¹². Гвендолен и Сесили — богиня Церемония, разговаривающая сама с собой, а тело ее прозрачно, потому что лишено внутренней жизни. То место «Портрета Дориана Грея», где лорд Генри страстно желает «маску из стекла» для защиты себя от хтонических «удушающих паров»¹³ жизни, подсказывает, что Уайльд мог мыслить своих героев в подобном контексте.

Гвендолен — первая среди женщин разыгрывает драму формальностей. Побуждая Джека сделать ей предложение, она заранее заявляет, что ответит ему согласием, однако требует от смущенного поклонника, чтобы он скрупулезно исполнил традиционный ритуал, встав на колени. Мысли Гвендолен всегда сосредоточены на внешней стороне жизни. В кульминационный момент романтической интерлюдии она говорит Джеку: «Надеюсь, вы всегда будете смотреть на меня вот так, особенно при людях». Цепочка вуайеристов-наблюдателей — психосексуальный топос декадентского позднего романтизма, впервые обнаруженный мною при чтении «Мадемуазель де Мопен» Готье. Гвендолен воображает, как Джек смотрит на нее, а она сама смотрит, как другие наблюдают за ними. Не душевного переживания страстно желает поклонница формы Гвендолен, а его демонстрации, театра социальной жизни.

В аналогичной ситуации брачного предложения Сесили обнаруживает то же, что и у Гвендолен, бесстрастное саморассматривание. На признание Алджернона в любви Сесили отвечает: «Если вы позволите, я запишу ваши слова в свой дневник». Эмоция незамедлительно, саморефлексивно, маньеристски сворачивается. Направляясь к письменному столу, Сесили убеждает поклонника продолжать выражение чувств: «Я очень люблю писать под диктовку». Интимность поднимается до ораторских высот, и бедный Алджернон становится похож на Алису, стремительно выросшую и уже не помещающуюся в домик Белого Кролика. Несмотря на предстоящий им брак, Сесили запрещает

ему читать ее дневник. Хотя дневник «предназначен для печати»: «Вот когда мой дневник появится отдельным изданием, тогда непременно купите его». Профессионально безучастный архивовед Сивиллиных книг не дает своему источнику информации никаких особых преимуществ.

Ни разу, ни на мгновение ни Гвендолен, ни Сесили не становятся убедительно «женственными». Создания неопределенного пола, они надели маску женственности, чтобы сыграть новую, провокационную роль. Денди Алджернон и Джек просто исполняют второстепенные роли, а женщины смело управляют их действиями на сцене. Гвендолен и Сесили — мастера драматургической алхимии. Они церберами охраняют пьесу от посягательств внутреннего, магически преображая его во внешнее. «Как важно быть серьезным» — длительный процесс кристаллизации нематериального и возникновения материального, превращения эмоции в наделенную самосознанием личину. Самоудовлетворение личин изменчивых шекспировских Розалинды и Клеопатры вызвано ренессансным наплывом эмоций, принимающих многочисленные драматические формы. Но уайльдовские Гвендолен и Сесили живут в мире гораздо более четких границ, в салоне манерных андрогинов. Их личности совершенно лишены духа, расцветает не душа их, а мода.

Леди Брэкнелл тоже безжалостно подчиняет людей форме. Если Алджернон не придет на обед, «это расстроит весь стол», и лорд Брэкнелл будет водворен наверх. Аполлоническая симметрия — закон в доме и за его пределами. Она упрекает Джека за его сиротство: «Потерю одного из родителей еще можно рассматривать как несчастье, но потерять обоих, мистер Уординг, похоже на небрежность». И в жизни и в смерти важнейший вопрос — вопрос формы. Эмоция — ничто, публичное впечатление — все. Еще раз отметим, что поздний романтизм подчеркивает значение зрительного познания: «Можно *рассматривать* как несчастье», «*похоже на небрежность*». Любое событие разворачивается во всей своей неприкрытой видимости на широкой, плоской сцене. Жизнь — пьеса, разыгрываемая в кругу внимательно наблюдающих глаз. В «Портрете Дориана Грея» содержится главный принцип Уайльда: «Стать... зрителем собственной жизни — это значит уберечь себя от земных страданий»¹⁴. Зрелищность позднего романтизма позволяет избежать страдания, потому что эмоциональные и осязаемые аффекты становятся видимыми. Никакие раны не страшны стеклянному телу уайльдовского андрогина. Независимое Я избегает

биологической или исторической идентичности. Поэтому потерять родителей — не трагедия, а небрежность, сродни выброшенному на помойку чайному сервизу.

Верховная жрица леди Брэкнелл посвящает свою дочь Гвендолен в культ формы со своей узаконенной модой литургией. Его библия — любой из «самых дорогих ежемесячных журналов». Леди Брэкнелл заявляет: «Стиль в значительной степени зависит от того, как держать подбородок. Теперь его держат очень высоко». Подбородок высокомерно «держат», носят, как одежду, потому что человеческая фигура декоративна, как и ножка мумии в качестве пресс-папье из рассказа Готье. Здесь скрыт сюрреалистический элемент, ведь, коль скоро подбородок, как совершенную бровь Клеопатры Готье, отделили от тела декадентским расчленением, его можно носить где угодно — например, на плече или на бедре! Спрашивая у Сесили разрешение рассмотреть ее через лорнет (Сесили отвечает любезно и в духе позднего романтизма: «Я очень люблю, когда на меня смотрят!»), Гвендолен гордится, что ее мать «развила» в ней «большую близорукость». В салоне тело ваяют по прихоти моды. Лорнет Гвендолен — надменный монокль денди, чья близорукость означает иератическую погруженность в свои мысли.

За чаем Гвендолен «надменно» отвергает предложенный Сесили сахар: «Нет, благодарю вас. Сахар сейчас не в моде». Делая выбор между пирогом и хлебом с маслом, она замечает «со скужающим видом»: «Хлеба, пожалуйста. В хороших домах сейчас не принято подавать сладкие пироги». Вкус пирога не имеет значения, поскольку в аполлоническом мире форм тело не имеет потребностей. Пирог и сахар — предметы сервировки, отличительные признаки касты, посредством которых группа отделяется от низшей группы. Личное предпочтение отвергнуто ради согласия с иерархией. Заметьте, что сладкий пирог «не принято *подавать*», а не есть: визуальный, не вкусовой статус пирога. Гвендолен — манерный андрогин, быстро превращающийся в андроида. Она, как машина, заранее запрограммирована материнскими распоряжениями на близорукий взгляд на мир, она ест, пьет, слушает, думает и говорит исключительно по книге. Малларме говорит, что Мода («la Mode») — «богиня видимостей». Мода — божество уайльдовского мира форм, которому леди Брэкнелл и Гвендолен служат с апостольским рвением.

Термин «высокая комедия» слишком легко приложим к любой комедии, лишь только она выходит за пределы физических или общедоступных шуток. Я бы сказала, что самая

передовая высокая комедия — манерное «представление» себя, церемониальный стиль пьесы «Как важно быть серьезным», потрясаяще воплощенный в Гвендолен. И в самом деле, в образе Гвендолен Ферфакс Уайльд приближается к вершинам высокой комедии. Ее высокомерная самовыстроенность настолько совершенна, что прочие герои, по сути дела, не нужны. Но если нет хотя бы двух героев, драма умирает. Когда Гвендолен говорит, она обращается в основном к себе самой или к абстрактному хору, вззирающему на нее с небес. Подобно портрету Дориана Грея, отвергающему свою энтелехию и покидающему отведенное ему место, она, кажется, готова покинуть драму ради неизвестного предназначения.

В том-то и состоит величайшее отступление Уайльда от драматургов Реставрации, что он отрывает остроумное замечание от остроумного ответа, т. е. выносит его за рамки общественных отношений. Остроумие Уайльда — феномен романтический по своей гордой изоляции. В этой разновидности высокой комедии детально разработана ритуальная демонстрация личности, настоящая демонстрация мощи, напоминающая эгиду Афины с головой горгоны. Вспоминается маньеристский Персей Челлини, высоко поднимающий голову Медузы. Герой вступает в двойственное отношение с самим собой: он действует и при этом наблюдает действие. Изысканность позднего романтика: *Я* становится явлением декадентской прилежности и эрудиции. Современные манерные андрогины этого типа: Эдна Мэй Оливер в роли Хильдегард Витерс, Маргарет Рутерфорд в роли мисс Марпл, Нэнси Калп в роли мисс Джейн в «Бeverли Хилл-биллиз» и Гермiona Джингольд в роли себя самой. Суетливая декадентская педантичность слова и жеста мисс Витерс, мисс Марпл и мисс Джейн выдает манерных андрогинов того столетия, когда уже не было салонов. Может показаться, что, одинокие, бесполое и не от мира сего, они гораздо ближе старомодной Белой Королеве, чем очаровательной уайльдовской Гвендолен, но все они — ее двоюродные сестры по вырождающейся линии английской высокой комедии.

Проанализируем некоторые бесподобные высказывания Гвендолен, неизменно единообразные по тону. В конце пьесы она говорит: «Я неизменна во всем, кроме своих чувств». Прекрасная сатирическая подпись к «Моне Лизе» Патера! Гвендолен имеет в виду, что она строго щепетильна во внешних вопросах формы, тогда как чувства, бесполезные, как обломки кораблекрушения, недостойны внимания. Заметьте, как воин-

ственно она выставляет напоказ свою личность — со всепобеждающей самовлюбленностью, хвастливо, как язычник, афишируя свои недостатки. С первых слов пьесы ее речь приобретает и до конца сохраняет жесткий, даже безжалостный и риторически выверенный характер:

А л д ж е р н о н (к Гвендолен). Черт возьми, как ты элегантна! Г в е н д о л е н. Я всегда элегантна. Не правда ли, мистер Уординг?

Д ж е к. Вы просто совершенство, мисс Ферфакс.

Г в е н д о л е н. О! Надеюсь, что нет. Это лишило бы меня возможности совершенствоваться, а я намерена совершенствоваться во многих отношениях.

Если бы мы говорили о музыке психодрамы, то в этой последней фразе мы услышали бы сольное контральто Готье, хрипловатый голос услаждающей себя гермафродитической независимости. Те же самые интонации слышны и в двух других замечаниях Гвендолен. Сначала она бескорыстно сообщает своему поклоннику: «В самом деле, я никогда не ошибаюсь». А в последнем акте, когда Джек старается вновь заслужить ее привязанность, она говорит: «У меня на этот счет большие сомнения, но я решила ими пренебречь». Такие строки требуют соответствующего прочтения — медленного, звучного, размеренного, — чтобы насладиться их жесткой прямолинейностью. «Я намерена совершенствоваться во многих отношениях» — дикция британского высшего класса: ровная, формальная и звучная, холодно-сдержанная. Однообразная фоника, глухие согласные и редуцированные гласные. Произношение в нос похоже на насмешку. Заметьте, как личность *распределяет себя* по предложению, наполняя узкое русло его синтаксиса плотным, сверкающим потоком, язвительным и непрозрачным. Безапелляционные, элегантно прямолинейные высказывания Гвендолен абсолютно под стать ей самой. Гладкие в своей маньеристской строгости, они свободны от риторических излишеств. В Гвендолен нет патеровской туманности. Она открыто наслаждается своей личностью, обожает свои острые грани, отзывающиеся эхом в резких контурах ее высказываний. В этой мужеподобной законодательнице модернистской светскости Уайльд создал характерный образ современного эгоиста, демонстративного, ограниченного и бесчувственного, холодного, как урбанистическая геометрия.

В большей степени, чем на других героев, Уайльд возлагает на Гвендолен задачу создания аполлонического драматического языка. Ее речи, как и его собственным островам эпигена, присуща металлическая, замкнутая на самое себя немногословность. Она расходует слова крайне бережно потому же, почему Бельфег Спенсера сбивается в середине предложения: аполлонизм — форма иератического самоограничения. Ценящая краткость острота всегда придирчиво относится к средствам. Она — магическое отображение обнажения Я в яркой вспышке богоявления, похожей на щелчок фотоаппарата. Приступы ограничения остроты — попытка победить временный характер речи, обращающая последовательные цепочки слов в абстрактную вещь. Идеи никогда не получают развития в аполлоническом стиле, поскольку он враждебен внутреннему миру. Злобный и остроумный манерный андрогин использует язык как средство самосохранения, как способ держать на расстоянии, подобный пламенному мечу Бритомарт. Взыскующие чужого внимания высказывания Гвендолен следуют принципу *фронтальности*, свойственному, как замечает Хаузер, «в целом придворному и куртуазному искусству»¹⁵. Презрительно отвергая скромность незамужней девушки, сильная Гвендолен разворачивается лицом к своему поклоннику, изливая на него поток своих иерархических словоизвержений.

Все восхищаются пьесой «Как важно быть серьезным», но анализировать ее берутся не многие, да и то поверхностно. Кажется, критики согласились с тем, как охарактеризовал пьесу сам Уайльд — «изысканно тривиальный, эфемерный пузырек фантазии». Литературоведение всегда было не сильно анализировать ускользающую утонченность высокой комедии такого рода. Мифологическая критика в духе Фрая, например, мало что извлекла из пьесы «Как важно быть серьезным». Но с точки зрения моей теории позднего декадентского романтизма каждая строка пьесы полна скрытого смысла.

Приведем два примера. Разговаривая с Сесили, Гвендолен заявляет: «Я никуда не выезжаю без дневника. В поезде всегда надо иметь для чтения что-нибудь захватывающее». Второе предложение поражает своей неожиданностью, так как обычно дневник берут в путешествие не для того, чтобы читать, но чтобы писать. Гвендолен, аполлоническому андрогину, дневник нужен не для самопознания — внутренний мир неприятен, — а для саморекламы. Читать дневник как роман — значит наблюдать жизнь как спектакль, каковое отношение к жизни

и пропагандирует Уайльд. Гвендолен созерцает свою жизнь с отрешенностью признательной аудитории, выступая одновременно и как *objet d'art*, и как поздний романтик — знаток искусства. Обычно чтение расширяет границы опыта: читают для того, чтобы узнать то, чего не знают. Но здесь чтение становится актом романтического солипсизма. Гвендолен читает не для того, чтобы дополнить себя, но чтобы самосконцентрироваться. Совсем непохожая на подвижный фрегат Эмили Дикинсон, книга становится зеркалом, отражающим только лицо автора. Дневник — автопортрет. Поэтому читающая свой дневник в купе поезда Гвендолен — точная копия Дориана Грея, созерцающего свой портрет в запертой комнате. Они оба исполняют обряд поклонения своему иерархизированному «я».

Гвендолен утверждает, что в своем дневнике она описывает «захватывающую» жизнь, источник общественного скандала и эротического очарования. Считать собственную жизнь захватывающей — значит испытывать самовозбуждение. Как всегда в позднем романтизме, глаза — орган сексуальных ощущений. Читая свой дневник, Гвендолен погружается в аутоэротическую скопофилию, в услаждение глаза. Если книги способны развращать, а из «Портрета Дориана Грея» мы знаем, что это так, — тогда может развратить и собственный дневник. Развернуть самого себя — сексуальный солипсизм, напоминающий об извивающейся акробатке Беттине из стихотворений Гете, удовлетворяющей саму себя и лишаящей себя невинности. Гвендолен — уроборос любовного самопознания, змея модерна, поглощающая самое себя. Чтение в поезде — несерьезное чтение, времяпровождение с минимумом усилий. Следовательно, и жизнь, запечатленная и осмысленная на страницах дневника, опошляется. Она становится последовательностью сенсационных происшествий, лишенной какого бы то ни было нравственного значения.

Читать собственный дневник как роман — значит забыть то, что в нем написано. Примечательное отсутствие нравственной памяти, типичное для декадента. В «Женщине, не стоящей внимания» Уайльда лорд Иллингворт заявляет: «Женщинам не надо бы иметь память. Память убивает вкус в женщине». Внутренний мир разъедает аполлоническое совершенство видимостей. В «Идеальном муже» некто говорит о своей сопернице: «Она выглядит как женщина с прошлым», — на что лорд отвечает: «Как большинство красивых женщин»¹⁶. Но из отношений Гвендолен со своим дневником мы знаем, что у человека

с прошлым нет прошлого. Я — *tabula rasa*, готовая для записи одних лишь захватывающих впечатлений. Места для морали здесь нет. Опыт развращает, но ничему не учит. Лорд Генри Уоттон размышляет: «Опыт не имеет никакого морального значения; опытом люди называют свои ошибки»¹⁷. Чтение дневников — забава, характерная для поздних фаз развития культуры. Память запрещена тому, кто совершил *слишком много* всего, как Мона Лиза Патера. Ее система возвращения информации блокирована перегрузкой чувств; похожая на робота Гвендолен не знакома самой себе, влюблена в незнакомку.

Гвендолен никогда не путешествует без своего дневника, потому что он — интимно-близкий, неизменный ее спутник, позволяющий ей сохранять принятое в мире Уайльда состояние экстериоризации. Такова одна из многочисленных особенностей, объединяющих ее с Сесили, которая использует свой дневник сходным образом в сцене брачного предложения, незамедлительно увековечивая сентиментальное парение Алджерона, словно гравировав его на каменных скрижалях. Дневник Гвендолен, опять уподобляясь портрету Дориана Грея, —местилище души, которое она носит с собой, как шляпную коробку, храня свою бездушную аполлоническую чистоту. Дневник — хроника, священное писание культа Я Гвендолен. Дневник романтика — космогония личности, книга о первых и последних вещах.

Как видно, остроты Уайльда богаты неожиданными значениями. Даже его очевидно нелепые *boutades*^{*} на поверку оказываются позднеромантическими жестами. Леди Брэкнелл пытается положить конец бурной сцене в поместье, обращаясь к Гвендолен: «Идем, дорогая, мы уже пропустили пять, если не шесть поездов. Если мы упустим еще один, это может вызвать нежелательные толки на станции». Эти строки я читала, наверное, сто раз, не переставая изумляться их гениальной причудливости. От них исходит уверенность сумасшедшего, известная по произведениям Льюиса Кэрролла, серьезно, по моему мнению, повлиявшего на Уайльда. О чем говорит леди Брэкнелл? Пропущенный поезд, даже «пять, если не шесть» (декадентская точность), — факт, как правило, имеющий только частное, но не общественное значение. В Зазеркальном мире формы, тем не менее, отступление от плана — покушение на закон природы, вызывающее недовольное ворчание прохожих. Но как

* Причуды, прихоти (фр.). — Ред.

узнать о том, что кто-то отклонился от графика движения поездов? В силу неограниченной просматриваемости ландшафта внешних вещей и в силу того, что духовная жизнь этих андроидов — такое же прозрачное стекло, как и их тела, их намерения предшествуют им, как пробуждающий ото сна народ городской глашатай. В своем визионерском материализме пьеса «Как важно быть серьезным» возвращается к гомеровскому миру аллегорических психических явлений, в котором разъяренный Ахилл чувствует, как тянет его за волосы Афина. Анализируя замечание леди Брэкнелл в натуралистическом контексте, мы поставили бы диагноз: параноидальная мания величия. Она воображает, что всем известно каждое их движение, что все на свете знает все, что они делают и думают. Но это — логическое следствие развития аристократической суетности. Светская жизнь, как свидетельствует Пруст, и в самом деле протекает под немигающим взглядом *le tout Paris*^{*}.

«Если мы упустим еще один, это может вызвать нежелательные толки на станции»: леди Брэкнелл существует в силовом поле видимого благообразия. Подобно царице Ниссии Готье, оскверненной чужим взглядом, леди Брэкнелл опасается «заразиться», в данном случае через слова. Барт говорит о романах де Сада: «Господин — тот, кто говорит... объект — тот, кто молчит»¹⁸. Став предметом публичных «толков», леди Брэкнелл утратит свою кастовость. Она истечет иерархическим господством, как божественным ихором^{**}. Она предвидит сцену позора на железнодорожной станции, сцену ритуального разоблачения, городской эшафот Эстер Принн Готорна. Вне всякого сомнения, в мире Уайльда преступление — не грех, а *некрасивая форма*.

«Как важно быть серьезным» — последняя вещь, написанная Уайльдом до его падения. Премьера совпала с началом серьезнейшей кампании против него Квинсберри, и спектакли под бурные аплодисменты шли одновременно с двумя его судебными процессами. Как странно, что препровождение Уайльда в тюрьму стало страшным исполнением предвидения леди Брэкнелл. Он вспоминает:

Тридцатого ноября 1895 года меня привезли сюда из Лондона. С двух часов до половины третьего я был выставлен на всеобщее

* Всего Парижа (фр.). — Ред.

** Ихор — в греческой мифологии кровь богов. — Ред.

обозрение на центральной платформе Клапамской пересадочной станции в наручниках и платье каторжника. Из тюремной больницы меня увезли совершенно неожиданно. Я представлял собой самое нелепое зрелище. Увидев меня, люди покатывались со смеху. И с прибытием каждого нового поезда толпа все разрасталась. Ее веселье было безгранично. И это еще до того, как люди узнали, кто я такой. А когда им это сообщили, они стали хохотать еще громче. Полчаса я стоял под свинцовым ноябрьским дождем, осыпaeмый издевательствами толпы... Целый год после того, как меня подвергли этому позору, я плакал каждый день в то самое время, те же полчаса¹⁹.

Железнодорожной станции леди Брэкнелл суждено было стать местом величайшего унижения Уайльда. Кто усомнится в том, что воображение способно создавать реальность по собственному желанию? Эмерсон говорит: «Душа содержит событие, которое еще только произойдет с ней, поскольку событие — просто актуализация ее мыслей»²⁰. Эти сцены ритуального позора настолько схожи, что закрадывается мысль, а не было ли воспоминание Уайльда о Клапамской пересадочной станции галлюцинацией, вариацией художественной темы среди одиночества и убогости тюрьмы. Но допустив, что такая сцена имела место в действительности, приходится считать ее еще одним примером шаманской силы автора, воплощающей идеи в бытие. Издание «Портрета Дориана Грея» породило лорда Альфреда Дугласа, прекрасного мальчика-разрушителя, уничтожившего Уайльда. Клапамская пересадочная станция стала болезненной материализацией принципа Уайльда: жизнь есть зрелище. На этой железнодорожной платформе вся порожденная поздним романтизмом традиция сосредоточенного зрительного впечатления достигает разрушительной кульминации; здесь она и кончается, помещая Уайльда в головокружительный центр мира видимости, подобно тому как Старый Моряк становится средоточием космического гнева, в данном случае проявляющегося в невыносимом смехе. Публика жадно поглощает комедианта, отратившего власть над своим жанром.

Остроумие эпицена не привлекло к себе должного внимания отчасти потому, что его не удастся подвести ни под одну из известных критических категорий. Вот так и получается, что пьесы Уайльда достойны разъяснений, а его беседы — недостойны. Но манерный андрогин (типичный пример — сам Уайльд)

делает устное слово искусством, которое мы можем исследовать, только если секретарь, подобный Босуэлу, сохранит его. С присущим ему радикальным формализмом Уайльд создал оригинальный язык; я называю его *monologue exterieur*^{*}. Я полагаю, что современный общий род, используемый гомосексуалистами-мужчинами, — пережиток позднего романтизма, представляющий собой непризнанную и утраченную поэзию.

Эпиграммы Уайльда напоминают односложные реплики американской эстрадной комедии, развитой еврейскими комедиантами из водевиля. Вуди Аллен использует аксиоматический стиль как язвительный прием: «Что, если все — иллюзия и существует лишь ничто? В таком случае я определенно переплатил за ковер»²¹. Но вот в конструировании личины Уайльд и Аллен решительно расходятся. Еврейская острота может быть резкой, как и у Уайльда, но в ней всегда есть некоторое страдание или жертвенность. Бабушка из Бруклина говорила о соседке: «Ее так часто оперировали, что у нее на животе появилась карта Иерусалима». Еврейская острота отражает социальную историю своего народа в воображении, представляя людей пассивными перед лицом мучительных внешних обстоятельств. Латентная личина комедий Вуди Аллена — мужская героиня, вечный неудачник, неуклюжий неумеха. Латентная личина уайльдовской остроты — властитель, андрогин как социальный деспот.

Острота эпицена — риторическая связь мужского и женского. Джефффри Хартман говорит, что простой, «бесцельный» стиль Вордсворта помог освободить современную поэзию от «тирании остроумного стиля» — сильной стороны августиновской поэзии. Доктор Джонсон определяет «цель» литературы как «жало эпиграммы; изречение, законченное некоторым замечательным оборотом слова или мысли»²². Логично, что Вордсворт избегает колкости (подсознательно фаллическое слово) эпиграмм, поскольку мы имеем дело с поэтом, ограничивающим интеллект женской нежностью. Салонные диалоги манерных андрогинов — дуэль «колких» замечаний. Язык используется агрессивно, как орудие мужской войны, чтобы поражать, колоть, пронзать и проникать. Дориан Грей говорит лорду Генри: «Вы своими эпиграммами кромсаете жизнь на куски»²³. Неслучайно термины, описывающие обмен остроумными репликами — «выпад», «защита», «парировать», «отпор», — пришли

* Внешним монологом (фр.). — Ред.

из фехтования. Взаимосвязь языка и смертельной битвы в западной культуре проявляется словесным поединком, называемым «беседой» или действующей «фразой». Так, мы видим, как хозяйка салона, направляющая эту остроумную, вызывающую риторику, приобретает мужские черты и превращается в манерного андрогина. Манерный андрогин-мужчина соединяет агрессивный язык с женственным стилем, изящным, вялым, лукавым и кокетливым. Личина эпиценского остроумия Уайльда сглаживает мужской напор и натиск женской обольстительностью и привлекательностью.

«Сразить» кого-либо словом — значит ранить его, а также разорвать общественные связи. Эту двойственность обыгрывает Кэрролл в сцене представления Алисы бараньему боку:

— Я вам отрежу по кусочку? — спросила она Королев и взяла в руки нож и вилку.

— Как можно? — запротестовала Черная Королева. — Вас только что познакомили, а вы уже на него с ножом! Унесите Бок!²⁴

Остроты Уайльда действуют посредством систематического «отрезания»: «я» отделяется от общности и удаляется в аристократическую обособленность. Язык пьесы «Как важно быть серьезным» — способ иерархического местоположения. Серии психодраматических жестов следует друг за другом, и каждая реплика подтверждает кастовую принадлежность перед лицом другого человека или группы лиц. Говорящие постоянно *помещают* себя на четко определенном расстоянии от других. Как мы видели, такое происходит даже с брачным предложением, когда героини сбивают героев с толку церемониальными ограничениями, манерой сообщать о зарождающейся близости в духе репортажей спортивных комментаторов с места события. Взять хотя бы: «Скоро мы вступим в связь», «И вот мы вступаем в связь», «Молю, продолжим нашу связь». Героиня Уайльда — иерархический комментатор, вычерчивающий отношения личин на мысленной карте.

Уайльд использует язык как знак положения, и это совершенно очевидно в сцене стычки за чайным столиком. Сесили говорит: «Если я вижу лопату, я и называю ее лопатой». На что Гвендолен отвечает: «Рада довести до вашего сведения, что я никогда в жизни не видела лопаты. Совершенно ясно, что мы возвращаемся в различных социальных сферах». Материализация,

буквальная метафора Уайльда превращает лопату, как сахар или как пирог, в способ проверки на принадлежность к касте. Гвендолен хвалится своим увеличившимся иерархическим удалением от Сесили. Пьеса начинается игрой Алджернона на фортепиано: «Я играю не очень точно — точность доступна всякому — но я играю с удивительной экспрессией». Точность доступна всякому: ложная посылка самооправдания, как прислоненная к стене лестница, показывает нам всю великую цепь бытия с возвышающимся на ней Алджерноном, победоносно взирающим на массы с самой высокой ступеньки эстетической «чувствительности». Уайльд постоянно прибегает к этому приему. Герой эссе «Критик как художник» от имени Уайльда говорит: «Когда со мною соглашаются, у меня всегда такое чувство, что я где-то напутал». Герой «Идеального мужа» замечает: «Только абсолютные тупицы острят за завтраком»²⁵. Риторическая энергия поставлена на службу социальному разделению и расслоению. Аполлоническая цель Уайльда — создать иерархию остроумия и облагородить себя, подобно самозванцу Бальзаку, авторитарным конструированием личин.

Следовательно, остроумие эпигена — язык иерархического приказа в сексуально отклоняющейся или даже сексуально искаженной форме. Отточенный стиль Уайльда восходит к XVIII веку, и в особенности к Поупу, поэзию которого он громогласно поносил. Бриджид Брофи считает эпиграмму Уайльда «переделкой логической аксиомы и научного определения», кое-чем обязанной «ирландской — первоначально, возможно, теологической — привычке к парадоксу»²⁶. Эпиграммы Уайльда, так сильно непохожие на остроумные реплики эпохи Реставрации, своей основательностью обязаны обобщениям эпохи Просвещения. Именно интеллектуальная сила обобщения придает произведениям Уайльда их неотъемлемую оригинальность. В современной пьесе Ноэля Коурда «Частная жизнь» (1930), созданной в стиле Уайльда, есть всего лишь одна поистине уайльдовская реплика: «Некоторых женщин следовало бы бить регулярно, как бьют в гонг»²⁷. И даже это обобщение вульгаризирует Уайльда, у которого умозрительность никогда не оскверняется действием.

Поуп первым извлек поэтическую красоту из философии, разработав элегантный дискурсивный стиль с аполлоническим содержанием и возвышенным финалом. Социальные и риторические предпосылки Поупа передались Уайльду, по видимому против его воли, при посредстве консервативной

Джейн Остин, впервые взявшей характерный уайльдовский тон: колкий, язвительный, прозрачный. Рассмотрим, например, великое первое предложение «Эммы» Остин: «Эмма Вудхаус, красавица, умница, богачка, счастливого нрава, наследница прекрасного имения, казалось, соединяла в себе завиднейшие дары земного существования и прожила на свете двадцать один год, почти не ведая горестей и невзгод»²⁸. Тонкую психологическую игру современной иронии в этом предложении почти невозможно уловить и определить. Атмосферные колебания, волнообразные голосовые движения. Предложение содержит целый роман. С точки зрения риторики это — глиссандо из XVIII века в век девятнадцатый. Грандиозное публичное ораторское возгласание о «красавице, умнице и богачке» спускается к маленьким, домашним «невздам» — обстоятельствам, которые больно ударят по гордости Эммы. Прочитав это предложение, мы знакомимся с новой двусмысленностью современного произведения и почти видим скрытую улыбку автора. С точки зрения философии романы Остин, хотя и написанные в эпоху высокого романтизма, утверждают мировоззрение XVIII века и неоклассическую приверженность сексуальной норме. Только в «Эмме» присутствует некоторая сексуальная амбивалентность (влюбленность Эммы в Гарриет), но даже здесь она дана слабо и осторожно.

Комедию Джейн Остин Уайльд, осознавая себя декадентом, превращает в бесполоую комедию. Августинианское остроумие равняется на упорядоченную Богом природу, но поздний романтик Уайльд отклоняется от нее. Антиприродность позволяет ему отменить порнографию комедии эпохи Реставрации. Человеческие вожеления пьесе «Как важно быть серьезным» уже не известны. Даже постоянный голод Алджернона — ангельский аппетит, поскольку пища героев пьесы так же легка, как манна: хлеб и масло, сэндвичи с огурцом, булочки, сдобные лепешки и кекс. Они похожи на бабочку-бутерброд из «Зеркала» с головой из сахара, питающуюся жиденьким чаем со сливками. Уайльд с помощью Джейн Остин стремится *очистить* высокую комедию, избавив ее от непристойностей и фарса, присущих ей со времен Шекспира. Ни сниженному комизму, ни грубоватым сценкам, построенным на использовании диалектных слов и выражений, уже не находится места. Даже второстепенные персонажи «Как важно быть серьезным» — эрудированные искусники слова. (Мисс Призм: «Я говорю агрикультурно. Моя метафора заимствована из садоводства».) Уайльд

сокращает и упрощает высокую комедию, используя августианские стандарты вкуса, красоты и правильности.

Преображая Джейн Остин в эпицена, Уайльд испытал еще одно влияние — блестящего остроумца Льюиса Кэрролла. Кэрролл удаляет из английской комедии нравственность (присущую даже добродетельным концовкам драм эпохи Реставрации) и готовит ее к окончательной безнравственности Уайльда. После Уайльда этот жанр блистательной высокой комедии оказался привязан к эпиценам и осваивается только теми авторами, чье воображение преодолевает ограничения пола, — Рональдом Фербенком, Нозлем Коуардом, Коулом Портером^{*}. Текстуально сексуальная двойственность Кэрролла не выражена, но жизнеописание говорят о ней вполне определенно. Друзья и биографы сообщают о длинных волосах и «удивительно женственном лице», о равнодушии к очарованию маленьких девочек и нелюбви к мальчикам, которую его племянник называл «отвращением, едва не переходящим в ужас». Кэрролл говорил о мальчиках: «Я считаю этот вид живых существ непривлекательным». И еще: «Мальчишки не в моем вкусе: я считаю их ошибкой природы»²⁹. Духовная идентичность Кэрролла вполне женственна.

Как ни странно, книги об Алисе поддерживают устойчивость викторианской социальной структуры. Алиса — империалист обычая. Заброшенная в иррациональный мир мечты, она остается безмятежной и самоуверенной, демонстрируя хорошо усвоенную науку самообладания. Неизменное чутье подобного поведения роднит ее с брюзгливым зверинцем властителей — людей и животных, — бранящих ее за нарушение таинственных местных кодексов поведения. Удивительное культурное родство связывает Алису даже с главным ее критиком, с беспощадной Черной Королевой, как-то названной Кэрроллом «сухой и суровой... концентрированной сущностью всех гувернанток»³⁰. Но Черная Королева — гувернантка лишь в том смысле, что гувернантка, регент общества, первой представляет иерархическое начало в жизни английских детей.

Я утверждаю, что Кэрролл не разделял ни романтического, ни современного взгляда, будто социальные законы искусственны

* Рональд Фербенк (1886—1926) — английский писатель, известный своим эксцентричным — в частности и в вопросах пола — воображением, свободно смешивающим традиции конца века с реалиями «ревущих двадцатых». Коул Портер (1893—1964) — американский поэт и автор песен. Нозл Пирс Коуард (1899—1973) — английский драматург, композитор, актер.

и фальшивы. Напротив, он находил в соблюдении законов аполлоническое удовольствие, так же восхищаясь ими, так же высоко оценивая их, как предмет своих академических занятий — математические теоремы и уравнения. Одним из первых опубликованных отрывков Кэрролла, в то время еще молодого студента Оксфорда, были «Наброски этикета, или Как пообедать без проблем»:

I

Сопровождая в столовую леди, джентльмен подает ей руку — обе руки предлагать не принято.

III

Совершенно неприемлемо есть суп вилок, объясняя при этом хозяйке, что ложку вы бережете для бифштексов.

VII

Не рекомендуем вам есть сыр, держа нож и вилку в одной руке, а ложку и рюмку — в другой; такое поведение, сколько бы вы ни практиковались в нем, всегда выглядит несколько странным.

VIII

Примите себе за общее правило не пинать под столом ноги джентльмена, сидящего напротив вас, если только вы не знакомы с ним лично; вашу шутку легко понять неправильно, — а это неприятно при любых обстоятельствах³¹.

Типичная ошибка нашего времени — считать это опытом «развенчания», полагать, что Кэрролл сводит манеры к абсурду, демонстрируя надуманность общественных правил. Но все говорит о том, что он был непреклонным защитником порядка. Современник упоминает о «строгих правилах его собственной жизни», о твердо установленном распорядке дня. Другой сообщает, что он был «строгим, застенчивым, аккуратным... бдительным и настойчивым, когда задевали его чувство собственного достоинства, строго консервативным в политической, теологической, социальной теории, вся его жизнь была расчерчена на квадраты, как ландшафт Алисы». Филлис Гринкр называет его «навязчивым индексатором», непрерывно регистрирующим и описывающим свои владения³².

Все эти свидетельства наводят на мысль, что правила и манеры в «Набросках этикета» и в книгах об Алисе черпают свою силу из веры Льюиса Кэрролла в то, что они освящены традицией, что они — априорны. Его комедия исходит из исконно английской любви к формальности и церемонии. Тональность кэрролловского остроумия была неизвестна литературе до эпохи модернизма, но часто встречается в произведениях Вирджинии Вулф. Отметим, как похоже звучат «Наброски этикета» и письмо к Виктории Сэквилл-Уэст, в котором Вулф предлагает критические замечания по поводу своих незадолго перед тем остриженных волос:

1. Стрижка вконец испортила Вирджинию.
2. Стрижка наконец-то украсила Вирджинию.
3. Стрижка Вирджинию нимало не изменила.

Таковы три направления мысли, обсуждающие этот немало важный предмет. Я купила шиньон и прикрепляю его крючком. При падении в суп выуживается вилкой³³.

Утонченный комический стиль рождается в Англии посредством неисследованного взаимодействия языка и личины.

Падающий в разгар обеда шиньон Вулф сродни церемонному бараньему боку, капризному пудингу и говорящей суповой миске на пиру у Алисы. Внутренняя структура таких пассажей: невероятное или неожиданное событие происходит в строго ограниченных рамках обычая. Обеденный стол — излюбленное место бахвальства, арена повседневного ритуала. Но инцидент не вызывает *ни малейшего отклика* либо вызывает лишь безмолвный отклик. Все личины хранят верность благородной внешней неестественности, подчиняющейся правилу нормальности. Самой высокой английской комедии свойственна уайльдовская бесстрастность, пресловутый холодно-отстраненный взгляд. В самом деле, письмо Вулф ловко возвращается к начальному состоянию равновесия, предоставляя трем противоречивым откликам аннулировать друг друга. Извлеченная из отклика энергия перетекает в социальную структуру момента, наполняя ее архитектурной прочностью, послушной власти общества.

Парикмахерская хроника Вулф на деле посвящена британской беспристрастности и оторванности. Человек оторван от человека; разум оторван от тела; шиньон отрывается в буквальном смысле слова, падая в суп. Вулф говорит о себе в бесстрастном третьем лице: публичное видимое *Я* оторвано от невидимого

пишущего Я. Письмо пародирует художественную критику «группы Блумсбери», наследие Патера и Уайльда. Человек — *objet d'art*. Поэтому мы слышим изложение трех мнений тремя безапелляционными, взаимно противоречащими голосами, горячо спорящими перед некой картиной или скульптурой. «Вирджиния» — неопрimitивистский предмет искусства самой природы. Она похожа на манекен, выставленный и вращающийся в витрине, чтобы его можно было хорошенько разглядеть. Шиньон прикрепляется с тем же равнодушием, с каким вворачивают электрическую лампочку, и такое ощущение, что в суп он падает под тяжестью сыплющихся на этот счет мнений. Все, что соизволяет сделать мандарин Вулф, — дает согласие на стрижку и покупку шиньона. Все прочее: замечания, падение шиньона — переживается ею пассивно. Даже спасение шиньона из супа, возможно, совершается не ею. Шиньон «выуживается» — словно речь идет об обычае, о ритуале, исполняемом вилками всех обедающих. Сатира на кембриджскую антропологию? В английском высказывании Я изумленно наблюдает жизнь. Я публично, но все же изолировано, невозмутимо самоуверенно восседая в *теменосе* сдержанности и приличия.

Книги Кэрролла об Алисе ввели в английский дискурс эпигена, и, поддержанный Уайльдом, он процветает там и по сей день. Развитию английского эпигена способствовала культурная перспективность личины джентльмена. К тому же английское общество отличают терпимость к эксцентричности, вкус к садомазохистской эротике и широкое распространение мужского гомосексуализма, стимулированное монашеской жизнью публичных школ и университетов. Гете восхищался юношеской живостью приезжавших в Веймар английских щеголей, доводивших дам до обморока³⁴. По крайней мере с XVIII века уже вырисовывается характерная сексуальная личина жизнерадостного английского аристократа, решительного, деятельного и забавного. Англичанам доступна зрелость манер в молодости и молодость в зрелости, и значит, они доживают до того идеального возраста, до того эстетического равновесия, которого искало греческое искусство периода высокой классики.

Кэрролл свел воедино некоторые могущественные силы высокой английской культуры: остроумие, иерархичность и духовный гермафродизм. После Кэрролла английская комедия — в литературе и образованной речи — устремляется к абсурду и нелепице, в которых всегда присутствует тень эпигена. Я впол-

не убеждена, что склонность английского высшего общества к наигранной нежности восходит к книгам об Алисе. Пример из «Ховардс-Энда» (1910) Э. М. Форстера:

Затем открылась дверь, и вошли «Мистер Вилкоккс, мисс Вилкоккс», а перед ними прыгали два щенка.

«О, дорогие! О, Эви, как это слишком невозможно мило!» — вскричала Элен, падая на четвереньки³⁵.

Комедийный эффект возникает в контексте британской церемонности. По-уайльдовски бесстрастный дворецкий, невидимый хранитель этикета — дворцовая стена, от которой идиотские визги Элен отскакивают, как теннисный мяч. Церемонность — ключ к высокой комедии, принцип, ускользающий от неумелых голливудских режиссеров наших дней. Например, «Я люблю Люси» успешен, потому что обоснован строгими социальными условностями 50-х. В том, как Люси, сидя на шляпе Шарля Буайе, брызгает в него чернилами, рвет пальто и ушибает ему голову дверью, уморительно смешон не фарс, смешон нанесенный благопристойности Буайе урон. Только британцы могут по-прежнему создавать высокую комедию такого рода, поскольку церемонность все еще присуща их культуре. Форстер показывает, как чрезмерная реакция Элен на невоспитанных щенков взрывается вытесненной энергией социальной нормы. Она говорит на возвышенном, иератическом, бессмысленном языке. Что такое «невозможно мило»? А что такое «слишком невозможно»? Нам приходится отступить не солоно хлебавши. Элен заносит в лингвистическую неопределенность бесполого английского языка.

Следующий пример из написанного Фредериком Рафаэлем и получившего «Оскар» сценария фильма «Дорогая» (1965). Воодушевленная Диана (Джули Кристи), вспоминая свое стремительное восхождение, говорит: «Вдруг *внутри* (in) стало так безумно!» Как вспышка Элен, этот взрыв британского возбуждения определенно обнаруживает структуру эпиграммы, достигшей кульминации в остро́те Джонсона. Отметьте чувство кастовых группировок и отчужденную британскую бесстрастность выражения «стало» (вместо «я почувствовала»), сталкивающегося с наимоднейшим сленгом 60-х «внутри» («in»). Аполлонические

* Имеется в виду эпизод знаменитого сериала «Я люблю Люси» «Люси встречается с Шарлем Буайе» (1956). Описанные автором злоключения французского актера Шарля Буайе (1897—1978) вызваны забавным недоразумением.

границы формы и содержания предложения едва сдерживают это бешеное «безумно» его бурным неистовством. Слову «безумно» присуща бесполоая экстравагантность фешенебельной речи. В исследовании культуры британцев из высшего общества, проведенного Нэнси Митфорд, говорится: «Как и в XVII веке, разговор элиты изобилует экспрессивными и чрезмерно эмоциональными прилагательными (*ужасный, страшный, губельный, тошнотворный*), но их так же не стоит воспринимать *au pied de la lettre*», как и непечатные эпитеты, с легкостью употребляемые солдатами»³⁶. В салоне все эмоции возбуждены. Язык передает больше, чтобы значить меньше. Последняя ирония фразы «*внутри* стало безумно» заключается в том, что «*внутри*» язвительно сменило свое значение на противоположное, превратившись в экстатическое острие светской экстериоризации. Одним словом, «внутри», как это ни парадоксально, доступно полному иерархическому обозрению.

Книги и фильмы о голливудских звездах тяготеют к стилю эпицена, поскольку карьера звезды основана на *имидже*, на иерархической демонстрации и слиянии с линиями взглядов глаз многочисленной восхищающейся публики. Так, фильм «Все о Еве» (1950) Джозефа Л. Манкевича о восходящих и гаснущих звездах, автоматически усваивает уайльдовское остроумие английского эпицена. В кульминационной сцене вечеринки Марго Ченнинг (Бетт Дэвис) застаёт своего супруга хихикающим с ее беспринципной протее. Он добродушно сообщает: «Я только что рассказывал Еве, как однажды смотрел не в тот конец видеоискателя». Замечательное высказывание в стиле Кэрролла позволяет разъяренной Дэвис овладеть ситуацией: «Напомни, чтобы я рассказала тебе о том, как однажды смотрела в сердце артишока!» На модной вечеринке сердце есть только у артишока. Верности или эмоции закрыт вход в экстериоризованный мир высшего света и звезд. Душа сжалась в соответствии с пропорциями *hors d'oeuvre* нового Витрувия. Сердце артишока из фильма «Все о Еве» — «пустышная голова и сморщенное сердце» Поупа, кукольные салонные *миниатюры* («Дунсиада» IV, 504). Зеленая книга завистливого сердца, гневно раскрытая Бетт Дэвис, похожа на гравированный портсигар из пьесы Уайльда, грубо «прочитанный» Алджерноном: он был покрыт естественно изящными бронзовыми листьями.

* Буквально (фр.). — Ред.

** Закуска (фр.). — Ред.

«Дорогая» — еще одно приключение современного имиджа: Джули Кристи играет фотомодель, чьими портретами оклеен весь Лондон. Сценарий следует за экстериоризацией звезды в духе Уайльда. Разочарованный любовник (Лоренс Харви) презрительно говорит ей: «Отложи карманного Фрейда, Диана». Неверная Диана обвиняется в незатейливом психологизировании, словно бы заимствованном из элементарного учебника, вышедшего в популярном карманном издании. Подразумевается неспособность звезды к рассуждению о чувствах в силу совершенной ее бездушности. Такие ходы показывают, как просто английский эпиген становится аллегорией благодаря материализму Уайльда. Как в поэзии Данте, действие происходит одновременно на разных уровнях. Пока реальная Джули Кристи слушает речи Харви, на следующем уровне можно видеть, как аллегорическая Джули Кристи на антресолях универсального магазина листает книжку в бумажном переплете!

Английского эпигена, совместно созданного Кэрроллом и Уайльдом, можно встретить повсюду: в плавной хореографии сэра Фредерика Аштона* для королевского балета; в телесериале «Мстители»; в насмешливых остротах Джона Леннона, моралистично выхолащенных его женой-японкой Йоко Оно, не вполне понимавшей изобретательный западный сплав агрессии и интеллекта. Важнейшее достижение Кэрролла — изобретение не-хтонического анимизма: он дал романтической природе право общественного мнения. Книги об Алисе полны назойливо шумных тварей, высказывающихся как непреклонные власти общества. Героям Кэрролла неизвестна нежность, за исключением таких самодовольных и бездеятельных персонажей, как дряхлый Белый Рыцарь. Все остальные — резкие, сильные личности, средоточие агрессивного эгоизма. Подобно пьесе «Как важно быть серьезным», книги об Алисе перенасыщены правилами поведения, встречающимися в самые неподходящие моменты, когда, например, Алиса пытается отрезать кусок от протестующего сливового пудинга: «Скажи ему что-нибудь! — воскликнула Черная Королева. — Ведь это смешно: Пудинг говорит, а ты молчишь!»³⁷ Черная Королева Кэрролла оборачивается леди Брэкнелл, а Безобразная Герцогиня, подбрасывающая малыша, как надутый мяч, превращается в мисс Призм, «женщину отталкивающей наружности», теряющую младенца в саквояже.

* Фредерик Эштон (1904—1988) — английский мим и танцор, хореограф Королевского балета (1933—1970), возведен в рыцари за свое искусство.

В творчестве Кэрролла, господствует принцип формализма, определяя не только повествовательную конструкцию (колода карт дает структуру первой книге, а шахматы — второй), но и психодраматический стиль персонажей, скрупулезное соблюдение ритуалов, напоминающее поведение самого автора. Самые яркие примеры — ритуальные битвы Труляля с Траляля и Льва с Единорогом, возобновляющиеся вновь и вновь. Речи и действия героев Кэрролла подчинены строгим циклам, а Алиса наблюдает их, словно переходя от одной музейной диорамы к другой. Все они — священнослужители своих собственных церемониалов, языческие жрецы пасторального алтаря. Драконовская борьба Черной Королевы за первенство в хороших манерах — просто самая очевидная из ритуальных формул анимистического мира Кэрролла. Манеры — публичный язык иерархии. Т. Веблен называет манеры «символическими и традиционными пережитками, представляющими собой бывшие проявления господства, личного услужения или личного контакта»: «Они являются выражением отношений статуса — языком жестов, символически выражающим господство, с одной стороны, и подчиненность — с другой»³⁸.

История былых манер питает энергией кульминационное противостояние Гвендолен и Сесили, центральную сцену не только комедии «Как важно быть серьезным», но, по моему мнению, и всего творчества Уайльда. В одной из тех немногих работ об Уайльде, которые стоит прочесть, Мэри Маккарти, как представитель «левых» тридцатых годов, уделяет этой сцене мало внимания, приписывая ей «скуку» и «утомительную тривиальность»³⁹. В то же время ее сатирический роман «Группа» (1963) — триумф английского стиля эпицена. На картине, сияющей формальной красотой, Уайльд превращает чайный стол в арену жестоких маневров, а манеры передают ритуальные наступления и отступления. Гвендолен и Сесили с холодной виртуозностью манипулируют своими личинами. Ни в каком другом месте не открывается с такой ясностью, что пол манерного андрогина — чисто искусственное образование и что салонная женственность — просто принцип украшения, равно присущий мужчинам и женщинам.

Нагнетание женских эмоций полностью поглощено церемониальным обрамлением и формализмом социальных масок.

С е с и л и (смущенно и как бы по секрету). Дорогая Гвендолен, у меня нет никаких оснований держать это в тайне. Ведь даже

наша местная газета объявит на будущей неделе о моей помолвке с мистером Эрнестом Уордингом.

Гвендолен (*вставая, очень вежливо*). Милочка моя, тут какое-то недоразумение. Мистер Эрнест Уординг обручен со мной. И об этом будет объявлено в «Морнинг пост» не позднее субботы.

Сесили (*вставая и не менее вежливо*). Боюсь, Вы ошибаетесь. Эрнест сделал мне предложение десять минут назад. (*Показывает дневник.*)

Гвендолен (*внимательно читает дневник сквозь лорнет*). Очень странно, потому что он просил меня быть его женой не далее как вчера в 5.30 пополудни. Если Вы хотите удостовериться в этом, пожалуйста. (*Достает свой дневник.*)

Каждый жест, каждый риторический прием встречает симметричное противодействие, исполненное истинно балетного величия. Барочные завитки иронической сдержанности все больше совершенствуют язык: «Я была бы очень огорчена, дорогая Гвендолен, если бы причинила Вам душевную или физическую боль, но все же приходится разъяснить Вам, что Эрнест явно передумал после того, как сделал Вам предложение». Ни истерики, ни волнения. Неколебимая воля женщин так неудержимо давит на социальные ограничения момента, что иерархическая структура манер прорывается в *видимость* и вновь происходит материализация в духе Уайльда. Стилизация и ритуальность напоминают уже о Востоке. Эта сцена — японская чайная церемония, в которой грациозное самоустранение сменяется элементарной конкуренцией, где в качестве яблока раздора выступает призрачный жених. Гвендолен и Сесили, ведущие переговоры с холодной британской деловитостью, — похожи на небесные тела, кружащие вокруг мертвой Земли. Их интересует власть и территория, а не любовь.

Этот эпизод стал возможным благодаря Льюису Кэрроллу. Кэрролл отделяет манеры и социальные законы от человеческих, «цивилизованных» ценностей. Им присуща математическая красота, но нравственного значения они не имеют: это — абсурд. Но эта абсурдность обоснована не демократическим понятием об их относительности, а их произвольной, божественной непостижимостью. В книгах об Алисе манеры утратили смысл, но не свою иерархическую силу. Они — «язык жестов» господства и подчиненности, описанный Вебленом. Уайльд развивает точку зрения Кэрролла на механизмы социальной

власти в широкую систему аристократических допущений, отчасти созданную его идентичностью позднего романтика-декадента и наследника Бодлера (всегда реакционного и антилиберального), а отчасти — чтением английской драмы, превращающей аристократию в нравственную идею. Главный толкователь этого аспекта английской литературы — Дж. Уилсон Найт, называющий королевскую власть в изображении Шекспира «драматической интенсификацией личности», «объективацией Сверх-Я» или «музыкой Эроса» каждого гражданина⁴⁰. Англичане вложили невероятное воображение в институт аристократии, церемониальный символ истории нации.

В столетие, когда утверждаются ценности среднего класса, принимаемые даже королевой, Уайльд делает ставку на аристократическую *доблесть* (*virtu*), формируя ее из накопленных в английской литературе смыслов. «Как важно быть серьезным» — реакционная политическая поэма, превращающая аристократический стиль в высшее воплощение жизни как искусства. Используя манеры как в маски в социальном спектакле, пьеса стремится к кристаллизованной идее, к платонической форме аристократии, выделяющейся своим положением, к восходящей ветви великой цепи бытия. Остроты Уайльда — Логос его аполлонического космоса. Язык и церемония объединяются, чтобы возвести иерархию на сияющие высоты, пока она не превратится в форму без содержания, подобную кружевной конструкции снежинки. Таким образом, персонажи пьесы занимают ненормальные позиции, обнаруживают ненормальные реакции и привычки и обладают явно иррациональным мышлением, потому что принадлежат к необычной иерархической расе, к расе *aristoi*.

Пьеса «Как важно быть серьезным» вдохновлена одним лишь сиянием аристократии, безразлично к ее общественному предназначению. В этом пьеса отклоняется от августинианской литературы, восхваляющей мудрое и стабильное правление королевы Анны. В творчестве Уайльда престол или двор, место нескончаемых игр высшего класса, не имеет для общества никакой ценности. Ни одна из современных форм правления не получает одобрения, никакая из ушедших в прошлое не вызывает ностальгии. Общество отделено от практической реальности. Классовая структура в творчестве Уайльда становится искусством, чистой формой. В пьесе «Как важно быть серьезным», в отличие от речи шекспировского Улисса о «ступенях»,

порядок восхищает не потому, что он правилен или справедлив, но потому, что он *прекрасен*. По сути дела, порядок здесь вообще не имеет никакого интеллектуального смысла. Используя терминологию Кэрролла, это — *абсурд*. Следовательно, представление о том, что Уайльд рисует сатирический портрет леди Брэкнелл, выставляя ее во всей ее высокомерной самонадеянности на посмешище, — ошибка, хотя и широко распространенная. Леди Брэкнелл прекрасна, *потому что* абсурдна. Аристократия в «Как важно быть серьезным» соответствует эстетическим, но не нравственным требованиям. Мир пьесы — *kosmos* — упорядоченный и благопристойный. И то, что правит в этом мире шик, не лишено смысла, поскольку этимология напоминает нам: от слова «космос» происходит слово «косметика», а французское «chic», вероятно, восходит к немецкому слову «Schick», означающему вкус, элегантность и *порядок*.

За пределами искусства Уайльд оказывается в таком же затруднительном положении, как Кольридж и Суинберн, встревоженные содержанием своих демонических поэм и пытающиеся пересмотреть их и предложить нравственное оправдание. Так, он говорит в эссе «Душа человека при социализме»: «Всяческая власть совершенно растлевающая. Она растлевает и властителей, и тех, на кого направлена»⁴¹. Уайльд разрывался между инстинктивным иерархизмом аполлонического идеалиста и либерализмом, к которому его подталкивала несчастная судьба гомосексуалиста в христианском обществе. Это приводило его к вопиющим внутренним противоречиям. Например, в ходе первого судебного процесса Уайльда допрашивали о связях с молодыми людьми из рабочего сословия.

Карсон. Вы знали, что некто Паркер был лакеем джентльмена, а другой — конюхом?

Уайльд. Я не знал, но если бы узнал, мне было бы все равно. Не дам и двух пенсов за то, кем они были. Мне они нравились. У меня страсть облагораживать общество.

Карсон. Что за удовольствие заниматься конюхами и извозчиками?

Уайльд. Для меня удовольствие быть с теми, кто молод, ярк, счастлив, беспечен и свободен. Не люблю рассудительных и не люблю старых.

<...>

Карсон. Что общего между этим юношей и вами? Чем он вас привлекал?

Уайльд. Я наслаждаюсь обществом людей много моложе меня. Мне нравятся те, кого можно назвать праздными и беспечными. Я вообще не признаю никаких социальных различий; и я считаю молодость, сам факт молодости, настолько прекрасной, что предпочитаю получасовой разговор с юношей вдумчивой беседе во дворце!

Карсон. Правильно ли я понял, что Вам было бы приятно провести время даже в компании уличного мальчишки?

Уайльд. С беспризорником я бы поговорил с удовольствием.

Карсон. Вы поговорили бы с беспризорником?

Уайльд. Да, с удовольствием. Если бы он заговорил со мной⁴².

Отвечая так, Уайльд проявляет *mauvaise foi**. То, что он «вообще не признавал никаких социальных различий», — заведомая ложь. Как Пруст, он кичился своими отношениями с богатыми и титулованными особами. Уайльд — самый большой сноб среди всех великих английских писателей, живших после XVIII века. Наслаждение компанией деклассированных, которое он оправдывает либеральной широтой взглядов, следует перевести в контекст «Дориана Грея». Говоря с позиции свидетеля о «молодости, простом факте молодости», Уайльд на деле говорит о красоте, в особенности о мужской красоте. Явное отсутствие «социальных различий» скрывает догматическую веру в другую иерархическую систему, в платонический культ божественной красоты в человеческой форме.

Эпицен Уайльда соединяет тему аристократии английской драмы с поздним романтизмом. Во-первых, Уайльд освобождает иерархические ценности XVIII века и Джейн Остин от идеи общественного блага: он рассматривает общество просто как приукрашенный *objet d'art* или котильон на балу. Во-вторых, он придает английскому остроумию сексуальную легкость. Очаровательные шутки не знавших брака Остин и Кэрролла, приобретают обоеполоый характер в творчестве Уайльда в силу его сексуального опыта, сделавшего его декадентом. Поскольку, как уже давно отметил Ричард Элман, Уайльд написал свои лучшие произведения уже после того, как стал гомосексуалистом, искусство для него неизбежно связано с преступлением. Возможно, общество, прославленное гомосексуальным остроумием, и не может выходить за рамки салона. Уайльд открывает соответствия между высшим обществом и миром мужчин-гомосексуа-

* Неискренность (фр.). — Ред.

листов. Одно из них уже упомянуто, это — имидж, тирания видимости. Еще два — скандал и сплетня. Мы видели, что Гвендолен называет свой дневник «захватывающим». Сказать или сделать что-то скандальное — значит создать сенсацию, в буквальном смысле вызвать эротическое *содрогание* от шока. Возбуждение порождено физическим преодолением эстетической дистанции, присущей, как я обнаружила, аполлоническим феноменам.

Салон — западная драма *видимости* и *разговора*. Поэтому в остроумных высказываниях эпизодена всегда преобладают сплетни. В «Женщинах» (1939) Клэр Бут Люс, культовом фильме мужчин-гомосексуалистов, Розалинд Рассел играет упивающуюся сплетнями матрону, постоянно неистовствующую от открытий и разоблачений. Как Молва Вергилия, она многоглаза: гротескные глаза горгоны сверкают в прищипленных к корсажу брошах. Графиня (Мэри Боланд), властительница в духе Уайльда, как пароль, шепчет: «L'amour, l'amour», — и только неистовой кульминационной сцене меняет его на «La publicite!»*. Любовь в салоне — всего лишь достояние общественности. Сплетня как форма эротического замещения столь же очевидна в превосходном исполнении Джессикой Уолтер роли фригидной конформистки в фильме «Группа» (1966). Глядящаяся в зеркало Либби — скандальный автор телефонных монологов, подменяющий половой акт словами. Описывая ее, говорят о «красном шраме, который она называет ртом». Как всегда, западная культура сплавляет эротизм со словесной агрессией. Ярко накрашенные губы Либби — дуэльный шрам, оставшийся от уайльдовского лихорадочного светского остроумия.

В книгах об Алисе нет ни скандала, ни сплетни, поскольку в них нет сексуальной «свободной энергии». Кэрролл — аналитик агрессии, но не эротики. Но в творчестве Уайльда сплетня усиливает ауру очарования, понимаемого в салоне как престиж. Алджернон говорит о вдове: «Я слышал, что волосы у нее стали совсем золотые от горя». Героиня «Женщины, не стоящей внимания» замечает: «Говорят, до замужества она два раза убегала из дому. Но вы знаете, как люди бывают несправедливы. Я лично думаю, что она бегала не больше одного раза». Лорд подчеркивает: «Это прямо чудовищно, как люди себя ведут нынче: говорят у человека за спиной всю чистую правду». Наутро после

* «Любовь, любовь»... «Огласка!» (фр.) — Ред.

самоубийства Сибилы в «Портрете Дориана Грея» лорд Генри бесчувственно говорит: «В Париже подобные истории создают человеку известность, но в Лондоне у людей еще так много предрассудков»⁴³. Скандальная «новость» Парижа или Голливуда похожа на болтовню, которую леди Брэкнелл превращает в отдельный элемент уайльдовских декораций. И то и другое — геральдические дополнения к маске. Эротическое возбуждение от скандала и сплетни приводит к неувимости остроумия Уайльда. Избавленные от нравственного смысла слова ускользают в сексуальную трансцендентальность, оставляя только призрачные следы флирта и фривольности.

Оскар Уайльд сформировал стиль личности современного мужчины-гомосексуалиста. Таким образом, на протяжении большей части нашего века мир мужской гомосексуальности воспроизводил обстановку салона даже в грязных барах провинциальных городов. В двадцатые годы гастролирующую с шоу трансвеститов Мэй Уэст спросили, почему ее сопровождают только мужчины, а не женщины с гомосексуальной ориентацией. Она ответила: «Лесбиянки совсем не забавны». Эстетика высокого кэмп, аполлоническая форма комедии и хорошего вкуса, пришла из жизни и творчества Уайльда. Как свидетельствует Мэй, лесбиянкам как группе никогда не был свойственен ни кэмп, ни комизм. Мужчина-гомосексуалист, осмысляя себя в духе Уайльда, включает западное воображение. Даже сегодня, когда кэмп исчезает, часть мира мужчин-гомосексуалистов еще следует исчезнувшему аристократическому кодексу: классовое сознание, расовая стратификация, безнравственное превознесение молодости, красоты и очарования, любовь к скандалам и сплетням, приемы жалящих острот и театральной личины манерного андрогина. Так английский эпицен Уайльда тайно передал британский иерархический принцип другим странам и временам.

Кастовой системой «Как важно быть серьезным» правит леди Брэкнелл со своей способностью Горгоны идти напролом. Даже в дверной звонок она звонит «по-вагнериански». Высоким, трубным голосом она делает свои властные заявления. В фильме дама Эдит Эванс*, решительная леди Брэкнелл, садится в поезд, отправляющийся в поместье, под звуки громкой помпезной

* Эдит Эванс (1888—1976) — английская актриса, известная своими ролями в фильмах «Дама Пик» (1948), «Оглянись во гневе» (1959), «Том Джонс» (1968).

музыки. Она спокойно смотрит непосредственно на нас, как ди-настический тотем. Кадр превосходит фотоснимок Дианы Эрбас* в «Женщине под вуалью на Пятой Аvenues» (1968), на котором голова вдовы в тюрбане так же по-мужски массивна. В другом месте Уайльд говорит: «Двадцать лет любви делают из женщины развалину; зато двадцать лет брака превращают ее в нечто подобное общественному зданию»⁴⁴. Функция сурового охранника общественного соглашения придала леди Брэкнелл сходство с архитектурой. Принцип иерархической абстракции, проявившийся, как я уже отмечала, в египетской монументальности, маскулинизирует ее.

Одна мать в пьесе Уайльда нисколько не потворствует чувствам или любви. Поборник общественной формы, леди Брэкнелл настаивает на браке по расчету. Римская матрона, она не ведает болезни или слабости. Она напоминает одну из *grandes dames* Генри Джеймса или хозяйку великосветского салона братьев Маркс в исполнении Маргарет Дюмон^{**}: широкое лицо, пышная грудь и рост статуи символизируют устойчивость и беспристрастность институтов. Больше всего об Уайльде напоминает пустота Дюмон. Сияющие улыбки и испепеляющие взгляды чередуются на ее лице с ненормальной регулярностью. Все эмоции мимолетны, потому что ни одна из них не затрагивает душу. У нее, как у уайльдовских андрогинов, нет памяти, ежеминутно она начинает с самого начала, забывая о проделках безумных, дионисийских братьев Маркс. Власть леди Брэкнелл над вымышленным миром гораздо сильнее. Ее напористость дышит гипнотической женской силой. Мужчины-гомосексуалисты придают «стервозности» властных женщин своеобразно положительный смысл. О таких эгоистках, как Барбара Стрейзанд, они с одобрением говорят: «Она такая сука». Я считаю это высказывание еще одним признаком иерархии. Леди Брэкнелл — сука в этом же роде, несправедливая, неуравновешенная, безапелляционная.

Самый женственный эстет среди героев пьесы — Алджернон. Как лорд Генри Уоттон, он говорит «томно» и всегда нарядно одет, его квартира «роскошно и со вкусом обставлена». В первоначальном варианте пьесы он восклицает: «Упражнения!

* Диана Эрбас (1923—1971) — знаменитый американский фотограф, сестра поэта Говарда Немерава.

** Актриса Маргарет Дюмон (1889—1965) с 1929 по 1941 год снялась в семи фильмах братьев Маркс в ролях разных женщин «типа вдовы».

О боже! Ни один джентльмен не занимается упражнениями. Кажется, вы не понимаете, что такое джентльмен»⁴⁵. Алджернон придерживается позднеромантических взглядов, считая деятельность и вульгарной, и неподлинной. Когда Джек упрекает его в том, что он «преспокойно уплетает лепешки» в критический момент, он отвечает: «Но не могу же я есть лепешки волнуясь. Я бы запачкал маслом манжеты». Он виновен только в одном действии — он уплетал лепешки. Энергия — просто волнение, дионисийская центрифуга, разбрызгивающая масло по комнате и пачкающая мир начищенных до блеска поверхностей. Возможно, и Джек — эпицен: и городская, и деревенская жизнь для него «такая скука»; он не спорит, когда леди Брэкнелл называет его курение достойным «занятием» мужчины. При постановке пьесы не следует подчеркивать различия между Джеком и Алджерноном. Романтических близнецов вместе уносит по течению сила судьбы. Пьеса напоминает «Златооую девушку» Бальзака, поскольку и здесь и там разделенные при рождении родственники, телепатически притягиваясь, находят друг друга. К тому же Джек и Алджернон, как набивающиеся в телефонную будку выпускники, стремятся втиснуться в одну и ту же идентичность выдуманного ими Эрнеста.

Симметрия между ухажерами в пьесе Уайльда соответствует гораздо более современной симметрии между двумя женщинами, которая нарушается в фильме, подогревающим популистскую неприязнь к элитной Гвендолен. Величие сцены за чайным столиком утрачивается, если публику переманивают на сторону Сесили. Красота сцены зависит от аполлонического равновесия, от военного паритета свирепых соперниц. Гвендолен и Сесили похожи на написанных Россетти женщин-двойников, танцующих в беседке на лугу. Их романтическая двойственность обнаруживается в двух моментах: когда к ним приходят *одновременные мысли* и когда они нараспев высказываются непостижимо синхронизированно. Женские двойники Уайльда слиты в единую властную личность. Они отличаются только аристократическим стилем, бесспорный мастер которого — Гвендолен. Она соответствует определению аристократа, данному Гете: «Своего рода величавая грация в обыденных делах, беспечное изящество в делах серьезных и важных». Спрашивая «Что такое *аристократ?*», Ницше отвечает, словно описывая Гвендолен: «Очевидная фривольность в слове, одежде, манере, через которую сама стоическая строгость и самообуздание возражают против всякого бесстыдного любопытства. Медлитель-

ность жеста и взгляда». Она похожа на описанного Вебленом представителя «наивысшего праздного слоя», проявляющего «божественную самоуверенность и властное самодовольство, подобные тем, которыми обладает человек, привыкший требовать подчинения, не тревожась о дне грядущем»⁴⁶. Деревенская жизнь не позволила Сесили достичь такой утонченности. Но стоит ей выйти замуж и переехать в Лондон, она быстро и без труда пройдет все классы светской школы Уайльда. Леди Брэкнелл предсказывает это, говоря Сесили: «Бедное дитя, платье у вас такое простенькое и волосы такие же, какими их создала природа. Но все это поправимо. Опытная французская камеристка в очень короткий срок добьется удивительных результатов». Французские камеристки, посланницы бодлеровского Парижа, — порочные чародейки, превращающие природу в искусство.

Сесили — не наивная инжениу. На деле она ведет себя в любви даже более извращенно, чем Гвендолен. Переворачивая привычный ход любовных историй, Уайльд придает речи своих героинь бóльшую «искушенность», чем та, которую имеют их кавалеры. Например, Гвендолен, проявляя декадентскую эрудицию, отклоняет взыскующий вопрос Джека — стала ли бы она любить его, если бы его имя оказалось не Эрнест, — как «метафизическое рассуждение». Позже она замечает: «А ваше простодушие для меня просто непостижимо». Женщина сложна, мужчина прост. Даже в словах Гвендолен: «Я обожаю вас» — присутствует холодный оттенок сатирической игры на эффект. Андрогинные девушки из «Как важно быть серьезным» обладают странно ранним развитием, способностью изумлять собеседников неожиданным поворотом беседы и, наконец, остроумиями, разящими поклонников. Мужчины любят и любимы, но женщины *обходятся* с ними как хотят, заранее предвидя каждое их движение. Женщины диктуют структуру и темп развития отношений. Мужчины думают, что действуют самостоятельно, но их всегда превосходят и их действия всегда предвидят не демонические вампиры европейского декаданса, а дерзкие девушки традиционной английской литературы. Женщины страстно хотят замуж — вероятно, чтобы властвовать! В браке, как заметила леди Брэкнелл, мужчина — подчиненный. Гвендолен говорит о своем запуганном отце: «Сферой деятельности для мужчины, по-моему, должен быть домашний очаг».

Стоит отметить, что в «Как важно быть серьезным» женщины предчувствуют желания мужчин. Мужчины не могут

ничем удивить женщин, поскольку последние всеведущи, как Дельфийский оракул. Поскольку Уайльд предназначает Сесили более женственного жениха, в ней самой обнаруживается нечто сексуально проблематичное. Пресыщенный Алджернон отвратительно чопорен, пока не встречается Сесили. Она незамедлительно переходит в наступление, обращая его приветствие против него и захватывая контроль над беседой. Несмотря на невинную наружность, не добродетели она ищет в поклоннике. Если Алджернон не так «беспутен», как о нем говорили, он бесполезен. Сцена предложения — изумительное представление. Хотя они только что повстречались, Сесили настаивает на том, что помолвлена с Алджерноном уже несколько месяцев. Он ошеломлен, а она рассказывает длинную историю ухаживания, охлаждения и примирения, запечатленную в дневнике и письмах. Алджернон протестует: «Мои письма? Но, дорогая моя Сесили, я никогда не писал вам писем». Она отвечает: «Не надо напоминать мне об этом. Я слишком хорошо помню, что мне пришлось писать ваши письма за вас. Я писала их три раза в неделю, а иногда и чаще». Сесили *вообразила* себе Алджернона задолго до того, как он получил хоть какую-то возможность действовать самостоятельно. Как Вильям Вильсон Э. По, он встречается со своим другим «я», спроектированного Сесили двойника. Она создает его прошлое, целый набор воспоминаний. Он пассивен, как восковой Гермафродит другой искусной деревенской затворницы — Атласской колдуньи Шелли. Алджернон и восхищается и ужасается. Игра головокружительно балансирует на грани между иллюзией и реальностью. В этом эпизоде, как и в сцене ухаживания Розалинды за опекаемым ею Орландо, кавалер со всех сторон укрыт воображением андрогинной женщины. И в том и в другом случае сюжет любовного союза заранее разыгран изобретательным девственным драматургом. Уилсон Найт предупреждает: «Мы постоянно позволяем себе рождаться от женщины, о которой не знаем ничего»⁴⁷. Алджернон, учитывая мужское невежество, позволяет себе обручиться с женщиной, о которой не знает ничего. Таким образом, остроумно манипулируя поклонником, Сесили решительнее вторгается в сферу мужского самоуправления, чем интриганки Гвендолен и леди Брэкнелл, стремящиеся к господству над ними.

Изящную легкость пьесе «Как важно быть серьезным» придает превращение ею потенциально извращенных сексуальных отношений в комедию. Пары соединяются легко, как во сне. Происходит трансмутация хтонической опасности и мрака

в сверкающие аполлонические слова и жесты. Я называю женщину «потаенной». Формализм эпицена и материализм визионера позволяют Уайльду перенести все спрятанное и внутреннее в мир ослепительной видимости. Сексуальное волнение ни разу не потревожит гладкую, цивилизованную поверхность пьесы. И все же мы имеем дело с драмой хищной «женской воли» Блейка. И Гвендолен, и Сесили хотят выйти замуж за человека по имени Эрнест: мужчины обязаны быть серьезными там, где женщины не серьезны*. Уайльд говорит: «Во всех незначительных делах важен стиль, а не искренность». И в другом месте: «То, что называют неискренностью, на деле лишь способ, посредством которого мы обогащаем свою личность»⁴⁸. Заставляя своих поклонников быть серьезными или искренними, женщины психодраматически ограничивают их. Иными словами, женщины связывают мужчин ритуальными добрачными ограничениями. Сами же при этом демонстрируют отсутствие серьезности — как в сцене за чайным столом, где они срывают планы и атаки друг друга с беспечным безразличием к правде и логике.

Почему мужчины стремятся переименоваться в Эрнеста? Они отказываются от своей идентичности и предпринимают романтическую регрессию, чтобы родиться вновь такими, какими их желают видеть женщины. Женщины выражают притворное изумление и восхищение: «И ради меня вы идете на такое испытание?», «Чтобы сделать мне приятное, вы согласны это перенести?» Крещение, пассивное, ничуть не рискованное событие становится мучительным *rite de passage*. Пьеса пародирует литературные условности: например, Джек, архетип героя, появился на свет в таинственном месте — на железнодорожной станции. Как в «Похищении локона», комедия создается уменьшением масштаба эпического конфликта. На пике вражды Гвендолен торжественно сообщает Сесили: «Вы наложили мне полную чашку сахара, и хотя я совершенно ясно просила у вас хлеба, вы подсунули мне пирог». Эта реплика (непередаваемо скорбно произнесенная Джоан Гринвуд) имитирует пафос поэтической драмы, например: «Своим распутным, гнусным деянием вы осквернили Бога и нацию!» Но в контексте психологии удовольствие, испытываемое Гвендолен и Сесили от мужской воли-к-крещению, означает: «Ради меня вы хотите

* Каламбурность названия пьесы основана на одинаковом произношении в английском языке слова Earnest («серьезный») и имени Ernest (Эрнест). — Ред.

возвратиться к младенчеству?» Женщины — последовательницы Прокруста в области лингвистики, сокращающие идентичность и линии жизни своих поклонников. Следовательно, примирение полов в пьесе гораздо более сложно, чем может показаться. Мужское «самопожертвование» (слово Гвендолен) делает примирение возможным, но оно вызывается женским насилием, зарождающейся материнской тиранией. Великое достижение «Как важно быть серьезным» в том, что ни одна из этих двойственных эмоций не ощущается публикой, настолько искусно сексуальная тревожность направляется в иное русло и поглощается. Но бодрость финала отчасти вызвана подсознательным чувством присутствия многочисленных опасностей, к счастью не получивших развития. Свойственное Уайльду остроумие эпигена постоянно проверяет женскую хтоническую силу, превращая всех четырех главных действующих лиц в просматривающегося насквозь манерного андрогина, избегающего психологии и преодолевающего ее.

Пьеса «Как важно быть серьезным» — ритуал очищения более ранних произведений Уайльда: «Дориана Грея» и «Саломеи». Тревога двух критических отношений, двух романтических бракосочетаний сексуальных личин рассеяна. В первом случае сочетаются браком мужчина и его двойник. В «Дориане Грее» портрет-двойник — победитель, убийством своей человеческой модели сохраняющий вечную красоту. В «Как важно быть серьезным» Джон Уординг сам создает свою двойную идентичность: в деревне он — Джек, а в городе — выдуманный Эрнест. Его друг Алджернон присваивает это фальшивое Я, чтобы посягнуть на деревенскую усадьбу под маской Эрнеста Уординга. В это время Джек в трауре приходит и объявляет о смерти своего брата Эрнеста. Джек потрясен, узнав, что несуществующий Эрнест, живой и невредимый, сидит в столовой. Как в «Дориане Грее», двойник восстал к своей отталкивающей жизни, избавившись от власти хозяина. Но поскольку «Как важно быть серьезным» — комедия, двойник не может подняться до демонического подавления, как в романе Уайльда. Джек взбешен, но не испуган досадным обстоятельством. Один из тех моментов, когда мы видим, как Уайльд с помощью аполлонического эпигена сводит на нет воздействие своего литературного прошлого. Здесь он избавляет романтическую тему двойника от неопределенности оккультизма. «Как важно быть серьезным» заканчивается соединением двойников, главным, по моему мнению, мотивом романтизма. В последних эпизодах пьесы Джек,

к собственному удивлению, обнаруживает, что его имя все же — Эрнест. Таким образом, он сливается со своим *alter ego*. Более того, Алджернон оказывается его давно утраченным братом. Иными словами, притворявшийся выдуманном братом — братом и *становится*. Соединение двойников на последней странице «Дориана Грея» — заражение проказой и смерть. Но «Как важно быть серьезным» заканчивается братским согласием и радостью. Уайльд разрушает отрицательный характер зловещей романтической темы темного другого Я, переводя ее в жанр комедии с ее классическим и ренессансным традиционным мотивом пропавшего близнеца.

Вторая схема отношений, очищенная «Как важно быть серьезным», — отношение между мужчиной и хтонической женщиной. Таков предмет «Саломеи» (1893), излагающей самую суть французской декадентской традиции роковой женщины. Уайльд написал ее на французском языке, имевшем репутацию декадентского языка. Скверный перевод был сделан лордом Альфредом Дугласом. Через пятьдесят лет другой отчужденный ирландец вынужден был использовать французский в своей лучшей пьесе «В ожидании Годо». «Саломея» представляет единственную хтоническую женщину в творчестве Уайльда. Французский — стратегия лингвистического отдаления, отмечающая непреодолимую пропасть — Ла-Манш — между гомосексуальным эстетом и роковой женщиной. Идеализирующий Уайльд не может не считать хтоническое в прямом смысле слова чуждой сферой. Он препоручает «Саломею» французскому, чтобы сохранить аполлоническую чистоту родного языка. Следовательно, переводя эту пьесу, любовник Уайльда эфебически изменяет направленность текста и очищает его от угрозы женского.

«Саломея» лучше звучит на французском, поскольку английская проза, как показал болезненный неуспех «Волн» Вулф, не годится для заклинательного стиля. «Саломея» полна иератических повторений и театральных декадентских излишеств. Например, Саломея и Иоканаан (Иоанн Креститель) так поглощены напряженной беседой, что, когда влюбленный в Саломею молодой сириец неожиданно убивает себя и падает между ними, ни один из них не обращает на него, падающего на пол как куль с бельем, ни малейшего внимания. Под пером Рихарда Штрауса «Саломея» обречена была стать оперой (1905). Я говорила о том, что язык эпигена в устах Гвендолен — не столько средство общения, сколько иерархическая самоизоляция. Вот так

и речь героев «Саломеи» — самоконцентрирование и самогипноз. Кататонически-сомнамбулические герои почти все — андрогины моего андроидного типа. Слова подчинены зрению в соответствии с режущими плоскостями зрительного контакта или уклонения от взгляда. Уайльд доводит до последней крайности декадентскую эротизацию зрительного переживания, начатую Готье. Саломея пристально смотрит на Иоанна, тогда как Ирод и Сириец смотрят на нее. Секс окутывает статичную, бесплодную сцену транс. Саломея — позднеромантический вампир, замораживающий Иоанна своим агрессивным взглядом Медузы и вводящий его в конечную пассивность смерти. Уайльд писал в то время, когда приличные дамы избегали слишком «свободного» взгляда, считая его подходящим для проституток, — и эту норму нравственного поведения забывают сегодняшние небрежные фильмы о старых временах.

Гюисманс представляет Саломею «женщиной девственной и похотливой», воображающей многое, но не совершающей ничего. Ортега-и-Гассет говорит: «Саломея фантазирует по-мужски»⁴⁹. Я убеждена, что Сесили Кардью появляется как новая трактовка Уайльдом его собственной фантазирующей Саломеи. Саломея и Сесили опутывают мужчин своим воображением, как Клитемнестра опутывает сетью Агамемнона. В «Саломее», как в «Дориане Грее», мужчина позирует для своего портрета: голова Иоанна буквально срисовывается с жизни. Саломея создает декадентское произведение искусства: отрубленная голова — мужская судьба, вылепленная женской волей. Невероятная ремарка Уайльда к сцене: «Из колодца протягивается огромная черная рука, рука палача, держащая на серебряном щите голову Иоканаана»⁵⁰. Эта гротескная эрекция — единственно возможная в декадентском произведении эрекция, — возможно, отзвук черного древа природы Бодлера, вздымающего ввысь распятого поэта. Саломея хватается голову, целует ее и произносит перед ней монолог, как Гамлет на кладбище. Как Рауль из романа Рашильд, она занимается любовью с мертвецом. Как Дориан Грей, она целует свой портрет — этот момент запечатлен Бердсли в «Кульминации»: мужчина и женщина кажутся зеркальными образами Медузы (рис. 47). В «Награде танцовщицы» Бердсли превращает голову и щит на черной руке в скульптуру смерти на пьедестале. К сожалению, его Саломея, ласкающая длинные волосы святого, немного смахивает на повара, готовящего жаркое для духовки.

В финале роковая женщина явно терпит поражение, раздавленная щитами дворцовой охраны. Я считаю этот странный метод казни символом утраты Саломеей контроля над восприятием. Она похоронена под умножившимися объектами материального мира. Этого втайне боялась Клеопатра Готье, и я полагаю, что Уайльд реализовал ее страхи. Но у вампира тысяча жизней, и его не так-то легко одолеть. В «Как важно быть серьезным» Уайльд предпринимает такую попытку снова и на сей раз добивается успеха. Как и «Саломея», пьеса «Как важно быть серьезным» посвящена теме женского господства. Как отвращающий беду молниеотвод, она впитывает сексуальную тревогу, обозначенную, но не устраненную в «Саломее». «Как важно быть серьезным» очищает женщину от заражения хтоническим, превращая ее в кристаллоподобного манерного андрогина. Теперь вампирическая власть женщины над плоскостью зрительного контакта становится инструментом не сексуального наваждения и порабощения, но стремления к шику. Женские властительницы Уайльда управляют салоном аполлонического солнечного света, не темным чревным миром объектов, лишенных очертаний.

С точки зрения мифологии, говорит Фрай, комедия движется к «возрождению и возобновлению сил природы»⁵¹. «Как важно быть серьезным» — самая неестественная комедия в большой литературе. Первичный стимул пьесы — декадентская враждебность к природе. Драма — вид дионисийских песнопений, тогда как аполлонические произведения характеризуют тишина и визуальная ясность. «Как важно быть серьезным» с его аполлоническим формализмом и ограниченным языком — попытка оторваться от дионисийских корней драмы и создать такой же холодно очерченный, как *objet d'art*, аполлонический театр. Пьеса — последняя стычка позднеромантической кампании против природы. В «Упадке лжи» Уайльд спрашивает: «Ибо что есть Природа? Отнюдь не выпестовавшая нас мать. Она есть наше творение. Лишь в нашем сознании пробуждается она к жизни». Природа Уайльда, как Афина Эсхила, рождена богом-мужчиной. Тонем Бодлера Уайльд провозглашает: «Искусство — это наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе ее истинное место»⁵². Но природа Бодлера — все еще хтоническая, жестокая и варварская. Уайльд, стараясь удалить хтоническое начало из природы, опошляет ее, совершая ту самую ошибку, из-за которой сам в конце концов и страдает.

Благодаря де Саду, Бодлер в итоге выступает против Руссо. В борьбе с викторианской культурой Уайльд в итоге пишет против ученика Руссо Вордсворта. Моя идея состоит в том, что Кольридж единственный был способен нанести поражение Вордсворту. Аполлонический Уайльд, неспособный принять демонический взгляд Кольриджа на природу, проигрывает Вордсворту и, как ни удивительно, снова возвращается к нему. В конце жизни Уайльд так же становится Вордсвортом, как Дориан Грей становится лордом Генри Уоттоном. Один из законов Уайльда, направленных против Вордсворта: «Поменьше естественности — в этом первый наш долг». Он отвергает аналогию природы и воображения Вордсворта: единственная «функция Искусства» — пробуждать «изысканные стерильные чувства». Говорящий от его имени герой «Упадка лжи» отказывается валяться на траве и говорит: «Но природа совсем к этому не располагает. Трава жесткая, сырая, да еще всюду кочки и эти несносные черные жучки»⁵³. Этот выпад, отрицающий способность человека вольготно чувствовать себя на лоне природы, удивляет лишь до тех пор, пока не вспоминается, что Бодлер создал на эту тему великое произведение искусства — «Падаль», описывающее кишашую червями негостеприимную природу. Кажется, что Уайльд стремится к свободе воображения, но его легкомысленные заметки о природе недооценивают ее силу. Я считаю, что в этот период он слишком часто бывал на фешенебельных раутах, а это занятие губительно для серьезного творчества. «Сладкая жизнь» (1959) Феллини заканчивается тем, что усталая группа участников декадентской вечеринки на рассвете в беспорядке бредет по мрачному берегу. Там они, заброшенные, видят чудовищность первобытной природы, призрак вытесненного ими и тем самым превращенного.

Сама по себе злая сатира Уайльда на Вордсворта может быть очаровательной. Уайльд, конечно, равнодушен к возвышенному: Ниагарский водопад — «просто огромное ненужное количество воды, текущее неправильным путем и падающее с ненужных камней». Он говорил о Миссисипи в период сильного наводнения: «Хорошо воспитанная река так себя не ведет». Он упоминает аполлонические принципы: природа одновременно лишена формы и наделена дурной формой. В школьные годы мне больше всего нравилась эпиграмма: «Люди, считающие цыплят прежде, чем те вывелись, поступают очень мудро: потому что цыплята бегают вокруг так беспорядочно, что сосчитать их точно почти невозможно»⁵⁴. Неистовые цыплята

Уайльда — нарциссы Вордсворта, «вскидывающие головки в веселом танце». Жизненная энергия природы стала глупым смятением. Бессчетные цыплята — толпа менад, а аполлонический наблюдатель пренебрежительно взирает на них через монокль денди. Не в этих ли цыплятах воплощена женщина как производящая и питающая сила? Природа Уайльда ступает неуклюжей походкой неразмышляющего пролетария.

Пьеса «Как важно быть серьезным» переполнена выпадами против Вордсворта. Леди Брэкнелл спрашивает: «Надеюсь, у вас есть дом и в городе? Такая простая, неиспорченная девушка, как Гвендолен, не может жить в деревне». Гвендолен, глядя в сад, замечает: «Я и не предполагала, что в деревне могут быть цветы». Уайльд считает город средоточием всех ценностей. Как-то в разговоре он заметил: «Городская жизнь питает и совершенствует все самые цивилизованные элементы в человеке». И далее: «Джентльмен никогда не выглядывает из окна»⁵⁵. Сократив в угоду режиссеру «Как важно быть серьезным» до трех актов, Уайльд произвел некоторые прискорбные изменения по местам действия. Сцена за чайным столиком изначально происходила в гостиной, а не в саду. Гостиная же лучше подходит для нее, поскольку это — салон манерного андрогина XVIII века. Переделка уничтожила также одну из самых сардонических ремарок в истории английской драмы. Война полов в первоначальном варианте пьесы начиналась бегством женщин: «Удаляются в сад с презрительным видом»⁵⁶. Сверкающая в этой строке стрела антинатурализма Уайльда проносится мимо непосредственной цели, Вордсворта, и попадает в английскую поэзию вообще — девушек и сады Спенсера, Донна и Марвелла. Две прекрасные сестры-нимфы Спенсера, нахмурившись, отправляются на ставший вдруг совсем не идиллическим луг. Сейчас ремарка гласит: «Они уходят в дом с презрительным видом» — чудовищная потеря смысла.

Восстание высокого романтизма против неоклассицизма завершает свой цикл в творчестве позднего романтика Уайльда. Вслед за неоклассикой он ставит общество выше девственной природы, аристократию — выше демократии, искусственность — выше простоты, разум — выше чувства, аполлоническое ограничение — выше дионисийской беспредельности. Уайльд подтверждает правоту Руссо и Вордсворта, веривших в то, что, следуя природе, человек становится нежным и милосердным: отклоняясь от природы высокого романтизма, Уайльд становится жестоким. Он оскорбляет викторианскую

пафосность — например, отзываясь о слезливом романе Дикенса: «Нужно иметь каменное сердце, чтобы читать о смерти маленькой Нелли без смеха». Как де Сад и Фрейд, Уайльд считает альтруизм скрытым эгоизмом. Лорд Генри Уоттон изрекает: «Я сочувствую всему, кроме людского горя» и: «Филантропы... теряют всякое человеколюбие. Это их отличительная черта». Первоначало Уайльда — эстетическое совершенство личности, не зависящее от нравственности. Лорд Генри наставляет Дориана: «Быть хорошим — значит жить в согласии с самим собой... А кто принужден жить в согласии с другими, тот бывает в разладе с самим собой». В тюрьме Уайльд говорил: «Я думаю, что цель всей жизни — самореализация». Он вторит лорду Генри: «Цель жизни — самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность — вот для чего мы живем»⁵⁷. Языческий голос эллинофила Уайльда. Полное самовыражение: не к этому ли стремился Нерон? Гунн Аттила? Гитлер? Экстремизм позднего романтизма по-прежнему неприятно поражает авангардизмом.

Уайльд неспособен к сочувствию или коллективному чувству в силу своего аполлонического противостояния дионисийству как сфере «Многих» и к тому, что я называю сопереживанием. Падение Уайльда перевернуло и разрушило всю его аполлоническую систему. Все началось с обманчивого буквального понимания. Сияющая великая цепь бытия в «Как важно быть серьезным» — визионерская конструкция, а не действительный общественный мир закона, финансов или аристократии. Уайльд знал это. Но опьяненный своим величайшим художественным успехом, воплощением Дориана Грея в лорде Альфреде Дугласе, он попытался обратить силу институтов на служение собственным эгоистическим целям. Приведенный в ярость Квинсберри, Уайльд перешагнул грань между вымыслом и действительностью, и уже не смог вернуться назад:

В моей жизни был один позорный, непростительный, достойный презрения во все времена поступок, — я допустил, чтобы меня вынудили просить у Общества помощи и защиты... Разумеется, стоило мне привести в движение Общественные силы, как Общество обратилось ко мне с вопросом: «Вел ли ты жизнь, согласную с моими законами, что теперь взываешь к ним за защитой? Ты сполна испытываешь действие этих законов на самом себе. Ты должен жить по тем законам, к которым прибегаешь за помощью». И кончилось это тем, что я — в тюрьме⁵⁸.

В гордыне своей аполлонический поздний романтик вызвал демона — само общество, джинна, которого не загонишь обратно в бутылку.

Сокрушенный осуждением и заключением, Уайльд переживает революцию принципов. «De Profundis» описывает одно из самых необычных отречений в истории человечества. Безжалостный сноб отныне считает страдание высшим опытом человека:

Я жил раньше только для наслаждений. Я избегал скорби и страданий, каковы бы они ни были. И то и другое мне было ненавистно. Я решил приложить все усилия, чтобы не замечать их — то есть видеть в них лишь проявление несовершенства. Они не входили в мою жизненную схему. Им не было места в моей философии.

Его мать часто цитировала строки Гете о рыдании «в полночный час»: «Я наотрез отказывался принимать или признавать громадную правду, скрытую в них. Я не мог понять этого». Но год рыданий в тюрьме изменил его представления:

Церковники и те, кто произносит фразы, лишённые мудрости, иногда говорят, что Страдание — это таинство. На самом деле это — откровение. Вдруг открываешь для себя то, о чем раньше не подозревал. Всю историю в целом начинаешь воспринимать с иной точки зрения. И то, что лишь смутно, бессознательно чувствовал в Искусстве, теперь предстает перед тобой с кристальной и совершенной ясностью, запечатлевается с невиданной силой. Теперь я вижу, что Страдание — наивысшее из чувств, доступных человеку, — является одновременно предметом и признаком поистине великого Искусства⁵⁹.

Женщина-мать — центр природного культа Диониса, облаченная искусством в платье и ленты. Эфебический мужчина — модель аполлонических Олимпийцев, легко забывающих об эмоциях, что и вполне ясно из исповеди «De Profundis»: Уайльд говорит о жестокости Аполлона и Афины, укрывающейся за «стальными щитами» своих безжалостных глаз⁶⁰.

В тюрьме аморальный жрец красоты переходит от аполлонической жестокости, полнее всего воплотившейся в эфебическом Дориане Грее, к дионисийскому сопереживанию, к сфере зрелой гетеросексуальной женщины, собственной могучей матери. Женщина — внутренний мир и воспроизводства,

и эмоции. «De Profundis» («Из глубины») написано в слезах, в полуночный час, не под ярким аполлоническим солнечным светом. Оно спускается в тот мрачный, топкий женский мир лелеемой невидимости, с которым бьется «Как важно быть серьезным». «Упадок лжи» отрицает приоритет природы: «отнюдь не выпестовавшая нас мать». Но «De Profundis» провозглашает: «Земля — мать всем нам». Горчайшая ирония судьбы аполлонического Уайльда в том, что его отбросило обратно, в руки матери-природы. Его слова в конце исповеди «De Profundis» вторят оде Суинберна к матери-океану: «Меня со странной силой тянут к себе великие первобытные стихии, такие как Море, которое было мне матерью не меньше, чем Земля. Мне кажется, что все мы чересчур много созерцаем Природу и слишком мало живем в ней... Я уверен, что силы стихий несут очищение, и мне хочется вернуться к ним и жить среди них»⁶¹. Декадентская биография Уайльда следует пророческому образу Гюисманса: воюющий с матерью-природой мужчина терпит позорное поражение и должен сдаться ей для исцеления и очищения.

Как поэзия Суинберна, «De Profundis» обозначает регрессию к доисторическому матриархату, предшествовавшему мужскому обществу и даже рождению объектов. Читатели не заметили побуждение исповеди вернуться к первобытным временам, поскольку в ней слишком много отвлекающих разговоров о Христе. Ссылки на Христа здесь значат не больше того, что они значат в поэмах-мистериях Кольриджа: Христос — выдающийся пример мужской героини, пассивный публичный страдалец. Уайльд описывает «распятие Агнца невинного перед глазами его матери и ученика, которого он любил»⁶². Предполагается, что перед нами Уайльд, пригвожденный к позорному столбу, а у подножия креста — странная пара: леди Уайльд и Дуглас. Длинное изыскание о Христе отличается похоронным тоном и жалостью к себе. Но как в «Старом Мореходе», жалость к себе — гипнотизирующая литания и *modus operandi* романтической мужской героини.

Новая идея Уайльда: печаль — «высшее чувство» и «предмет и признак поистине великого Искусства» — сплавляет эллинистическую чувственность с викторианским пафосом. Несмотря на цинизм эпиграмм, он всегда был падок на сентиментальность. Он сам отмечал связь между ними: «Запомните, что сентиментальный человек всегда циник в сердце. В самом деле,

* Образ действия (лат.). — Ред.

сентиментальность — просто банковские каникулы цинизма». Слабость Уайльда неприятно проявляется в чудовищной истории Сибилы Вэйн из «Портрета Дориана Грея» и в мелодраматическом описании несчастных женщин в пьесах. Пересматривая свою карьеру в исповеди «De Profundis», он грубо переоценивает свои достижения в драме и поэзии: «Все, к чему бы я ни прикасался... все озарялось неведомой дотоле красотой»⁶³. Но именно тогда, когда он старается быть «прекрасным», он становится нестерпимо сентиментальным. Хотя он и поставил грандиозное шоу на тему жизни поэта, ни одна из его посредственных поэм не обеспечила бы ему посмертной славы. «Поэтические» пассажи его эссе в сравнении с подобными местами у Бодлера кажутся растянутыми и напыщенными. Каталог бесценных *objets d'art* в «Портрете Дориана Грея» заимствован у Гюисманса и по-английски звучит далеко не так хорошо, как прекрасный перевод «Наоборот» Роберта Бэлдика. В отличие от Готье, Уайльд не силен ни в пышных, ни в лирических описаниях. Его усилия быть прекрасным кажутся ребяческими, точнее, *девическими*.

Хотя Уайльд был самым безжалостным противником Вордсворта, творческая психология того и другого практически тождественна. Принципиальную опасность для воображения и Уайльд, и Вордсворт видели в неуправляемом женском элементе сентиментального пафоса. Слабость письма Уайльда, постоянно чередующаяся с сильными моментами, — результат появления, выкапывания из могилы этой женственной личины, рожденной, как и в творчестве Вордсворта, из сложности идентификации с *mater dolorosa*. Может быть, это и привело Уайльда к крушению. Даже ошибочно оценивая свою тяжбу о клевете, он вполне мог покинуть страну между первым и вторым процессами. Как выразился Элманн: «Он понуждал эпоху распятъ его, и, конечно, эпоха так же пошла ему навстречу, как шли навстречу в таких случаях и все другие эпохи»⁶⁴. Отказ от бегства — часть публичного ритуала добровольного самоуничтожения. В творчестве Уайльда и Вордсворта мужчина в несчастье приобретает черты гермафродита.

Уайльд развил свою личность до такого напряжения, что все в природе и в культуре нестерпимо давило на границы его Я. Отличающийся высоким комизмом ответ иногда называют «убийственным», предполагая в нем острое сверкание кристалла. Убийственность светского остроумия исходит из непроницаемости и узости, намеренного сжатия и сокращения. Оно

может прорваться из того, что исключено. Эпиграммы эписена Уайльда принадлежат традиции отточенной грани Боттичелли, воспринятой в тех же целях Спенсером и Блейком. Аполлоническое оконтуривание — попытка отделить язык от архетипической природы. Эстетизм основывается на исключении природы. Но неспособного вместить в воображение хтоническую жестокость природы Уайльда разрушил упрощенный взгляд на природу. Отвращение к порождающей природе — важнейшее первоначало декадентной красоты. Сияющие чеканные поверхности Моро и Гюисманса, изысканное мерцание образности Готье и Бодлера возможны благодаря действию враждебной силы, которой эти художники считали природу. Бесформенность и текучесть природы наполняет энергией эстетическую реакцию, производя кристаллически твердое, строгое искусство. Слепой по отношению к хтоническому Уайльд отделяется от основных источников декадентной красоты. Поэтому его поэзия и стихотворения в прозе — слабые и незавершенные.

Уайльд написал свои лучшие произведения после того, как стал гомосексуалистом, потому, что женщины просто усиливали его женскую сентиментальность. Он не имел лирического дарования, поскольку лирика основывается на простом, «естественном» чувстве. Чтобы быть прекрасным, стиль Уайльда должен был стать иерархическим. С аполлонической жестокостью он должен был убить чувство. Гетеросексуальность сдерживает воображение, поскольку женщина физически и психологически принадлежит внутреннему миру. Вслед за Готье Уайльд говорит: «Для художественной натуры все смутное отталкивающе. Греки были народом художников, поскольку были избавлены от ощущения Бесконечности»⁶⁵. Ибо бесконечность, замещая невидимое, оказывается той самой темной сферой женского тела, к которой пришло эллинистическое искусство одновременно с обращением греческой философии к внутреннему миру. Приобщение Уайльда к гомосексуальному культу красоты дало ему главный образ детально прорисованного мужского тела — с его изначально сексуальной внешностью. Прекрасный мальчик, лишенный внутренней жизни, овладевает воображением Уайльда.

В пьесе «Как важно быть серьезным» поэт-неудачник создал великолепную новую поэзию, рождения которой он даже не заметил. После «Королевы фей» Спенсера и «Эпипсихидиона» Шелли пьеса Уайльда — самая ослепительная вспышка аполлонической поэзии в английской литературе. Ее спровоцировало

самое странное из всех известных мне преобразений в гермафродита. Закрепляя визуальные ограничения, желанное мужское тело стало действенным в творчестве Уайльда. Обычно эпиген — синоним женоподобия. Но Уайльда эпиген сделал *более мужественным*, придав ему агрессивную силу аполлонического разграничения, неоднократно обнаруженную мною в языке, манерах и аристократическом социальном порядке пьесы «Как важно быть серьезным». Эпиген даровал Уайльду строгость концептуальной формы, которой ему, сентиментальному лирику, так не хватало. Когда борьба с самим собой вынудила его после заключения в похожей на могилу тюрьме отказаться от безнравственного греческого культа видимого мира, к нему вновь вернулась сентиментальность, насытив сопереживанием «De Profundis» и принеся с собой женщину.

- 1 Wilde O. Dorian Grey. P. 28, 90; [Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 47, 102.] *Idem*. Wit and Humor. P. 214.
- 2 Wilde O. Dorian Grey. P. 39; *Idem*. The Soul of Man under Socialism. P. 270; *Idem*. Selected Writings. P. 64, 87—88, 91. [Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 59; Он же. *Душа человека при социализме*. С. 356—357; Он же. *Критик как художник*. С. 282, 299, 302.]
- 3 Rousseau J.-J. Politics and the Arts: Letter to M. D'Alambert on the Theatre / Trl.: Bloom A. Ithaca, 1960. P. 101. [Пер. Д. А. Горбова цит. по: Руссо Ж.-Ж. *Письмо к д'Аламберу о зрелищах* // Руссо Ж.-Ж. *Избр. соч.* М., 1961. Т. 1. С. 147.]
- 4 Sartre J.-P. Saint Genet / Trl.: Frechtman B. N. Y., 1963. P. 410.
- 5 Clark K. The Nude. P. 197.
- 6 Wilde O. Plays. P. 220. [Уайльд О. *Идеальный муж*. С. 494.]
- 7 Цит. по: Yeats W. B. Introduction // Oxford Book of Modern Verse. P. x.
- 8 Wilde O. Dorian Grey. P. 158. [Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 161.]
- 9 Wilde O. Original Four-Act Version. P. 112.
- 10 Все цитаты из общеизвестного варианта в трех актах: Wilde O. The Importance of Being Earnest // Wilde O. Plays. P. 253—313. [Пер. И. Кашкина цит. по: Уайльд О. *Как важно быть серьезным* // Уайльд О. *Избр. произв.* Т. 2. М., 1960. С. 231—294.]
- 11 Wilde O. An Ideal Husband // Wilde O. Plays. P. 205. [Уайльд О. *Идеальный муж*. С. 482.]
- 12 Chapman G. Hero and Leander (1598). III. 117—118.
- 13 Wilde O. Dorian Grey. P. 66. Уайльд О. *Портрет Дориана Грея*. С. 83.
- 14 Ibid. P. 124. [Там же. С. 132.]

- 15 Hauser A. The Social History of Art. Vol. 1. P. 41.
- 16 Wilde O. Plays. P. 122, 187. [Пер. Н. Дарузес цит. по: Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания // Уайльд О. Избр. произв. Т. 2. М., 1960. С. 116; Уайльд О. Идеальный муж. С. 468.]
- 17 Wilde O. Dorian Grey. P. 68. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 85.]
- 18 Barthes R. Sade Fourier Loyola. P. 31.
- 19 Wilde O. De Profundis // Wilde O. Letters. P. 490—491. [Уайльд О. De Profundis. С. 447.]
- 20 [Emerson R. W.] Selections from Ralf Waldo Emerson / Ed.: Whicher S. E. Boston, 1957. P. 347.
- 21 Allen W. Without Feathers. N. Y., 1976. P. 10.
- 22 Hartman G. H. Beyond Formalism. P. 48—49. См. также: Hartman G. H. Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry // From Sensibility to Romanticism / Ed.: F. W. Hilles. N. Y., 1965. P. 405.
- 23 Wilde O. Dorian Grey. P. 110. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 120.]
- 24 Carroll L. Through the Looking-Glass. N. Y., 1946. P. 153. [Пер. Н. М. Де-муровой цит. по: Кэрролл Л. Сквозь зеркало. С. 218.]
- 25 Wilde O. Selected Writings. P. 112. Idem. Plays. P. 166. [Уайльд О. Критик как художник. С. 317; Он же. Идеальный муж. С. 451.]
- 26 Brophy B. Black Ship to Hell. N. Y., 1962. P. 341.
- 27 [Coward N.] Three Plays by Noel Coward / Introd.: Albee E. N. Y., 1965. P. 240.
- 28 Austin J. Emma / Ed.: Blythe R. Harmondsworth, 1966. P. 37. [Пер. М. Кан цит. по: Остин Дж. Эмма // Остин Дж. Собр. соч. М., 1989. Т. 3. С. 7.]
- 29 Первое высказывание приводит подруга Кэрролла Иза Бауман (Bowman), а второе — его племянник Стюарт Доджсон Коллингвуд. Цит. по: Gattegno J. Lewis Carroll. Fragments of the Looking-Glass / Trl.: Sheed R. N. Y., 1976. P. 256, 283, 281—282. См. также: Greenacre P. Swift and Carroll. A Psychoanalytic Study of Two Lives. N. Y., 1955. P. 166; Empson W. Some Versions of Pastoral. N. Y., 1968. P. 273.
- 30 Carroll L. Alice on the Stage (1887) // Carroll L. Alice in Wonderland / Ed.: Gray D. J. (Norton Critical edition). N. Y., 1971. P. 283.
- 31 [Carroll L.] The Complete Works of Lewis Carroll / Introd.: Woollcott A. L., 1939. P. 1113—1114.
- 32 Профессор Фредерик Йорк Пауэлл (Powell) и преподобный Уильям Такуэлл (Tuckwell) цит. по: Greenacre P. Swift and Carroll. P. 142, 141, 168.
- 33 Woolf V. Letter to V. Sacville-West, 5 April 1927 // The Letters of Virginia Woolf / Ed.: Nicholson N. N. Y., 1977. Vol. 3. P. 360.

- 34 *Eckermann J. P. Conversations with Goethe / Trl.: Oxenford J. L., 1970. P. 254—255.*
- 35 *Forster E. M. Howards-End. N. Y., 1921. P. 141.*
- 36 «Strix», «Posh Lingo» в кн.: *Noblesse Oblige. An Inquiry into the Identifiable Characteristics of the English Aristocracy / Ed.: Mitford N. N. Y., 1956. P. 130.*
- 37 *Carroll L. Through the Looking-Glass. P. 155. [Кэрролл Л. Сквозь зеркало. С. 219.]*
- 38 *Veblen T. The Theory of Leisure Class. An Economic Study of Institutions. N. Y., 1934. P. 47. [Пер. С. Г. Сорокиной цит. по: Веблен Т. Теория праздного класса. М., 1984. С. 92.]*
- 39 *McCarthy M. The Unimportance of Being Oscar // Wilde O. A Collection of Critical Essays / Ed.: Ellmann R. Englewood Cliffs, N. Y., 1969. P. 108.*
- 40 *Knight G. W. The Sovereign Flower. On Shakespeare as the Poet of Royalism. L., 1958. P. 223; Idem. Atlantic Crossing. P. 330. См. также: Idem. Byron and Shakespeare. L., 1966. P. 338; Idem. The Sovereign Flower. P. 270.*
- 41 *Wilde O. The Soul of Man under Socialism // Wilde O. Plays, Prose Writings, and Poems. P. 267. [Уайльд О. Душа человека при социализме. С. 354.]*
- 42 *Trials... P. 127, 129—130.*
- 43 *Wilde O. Plays. P. 80, 85. Idem. Dorian Grey. P. 111. [Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания. С. 72, 77. Он же. Портрет Дориана Грея. С. 120.]*
- 44 *Wilde O. A Woman of No Importance // Wilde O. Plays... P. 91. [Уайльд О. Женщина, не стоящая внимания. С. 83.]*
- 45 *Wilde O. Original Four-Act. P. 54.*
- 46 *Goethe J. W. Wilhelm Meister's Apprenticeship. P. 274; Nietzsche F. The Will to Power. P. 496; Veblen T. The Theory of Leisure Class. P. 52—53. [Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. С. 237; Ницше Ф. Воля к власти. М., 1910. С. 154; Веблен Т. Теория праздного класса. С. 96.]*
- 47 *Knight G. W. Atlantic Crossing. P. 109.*
- 48 *Wilde O. Phrases and Philosophies // Wilde O. Prose... P. 306; Idem. The Critic as Artist // Wilde O. Selected Writings. P. 102. [Уайльд О. Заветы молодому поколению. С. 17; Уайльд О. Критик как художник. С. 310.]*
- 49 *Ortega y Gasset J. On Love. Aspects of the Single Theme / Trl.: Talbot T. Cleveland, 1957. P. 162.*
- 50 *Wilde O. Salomè // Wilde O. Plays... P. 346. [Уайльд О. Саломея // Уайльд О. Избр. произв. М., 1993. Т. 2. С. 334.]*
- 51 *Frye N. A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance. N. Y., 1965. P. 119.*

- 52 Wilde O. The Decay of Lying // Wilde O. Selected Writings. P. 27, 1. [Уайльд О. Упадок лжи. С. 238, 218.]
- 53 Wilde O. Phrases and Philosophies // Wilde O. Prose... P. 305; *Idem*. The Critic as Artist // Wilde O. Selected Writings. P. 86; *Idem*. The Decay of Lying // *Ibid*. P. 2. [Уайльд О. Заветы молодому поколению. С. 17; Он же. Критик как художник. С. 281; Он же. Упадок лжи. С. 218.]
- 54 В разговоре: Wilde O. Wit and Humor. P. 127; [Wilde O.] The Wit of Oscar Wilde / Comp.: McCann S. L., 1969. P. 78; Wilde O. To Robert Ross, 31 May 1898 // Wilde O. Letters. P. 749.
- 55 Wilde O. Wit and Humor. P. 66; [Wilde O.] The Wit of Oscar Wilde. P. 33.
- 56 [Wilde O.] Complete Works of Oscar Wilde / Introd.: Holland V. L., 1948. P. 356. В другом месте Холланд приводит другой вариант: «Уходят в сад с презрительным видом». Wilde O. Original Four-Act. P. 82.
- 57 Wilde O. Wit and Humor. P. 84; *Idem*. Dorian Grey. P. 48, 43, 90. *Idem*. Picture. P. 25. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 67, 62, 102—103, 46.]
- 58 Wilde O. De Profundis // Wilde O. Letters. P. 491—492. [Уайльд О. De Profundis. С. 448.]
- 59 *Ibid*. P. 472—473. [Там же. С. 427—428.]
- 60 *Ibid*. P. 481. [Там же. С. 437.]
- 61 Wilde O. Selected Writings. P. 27; *Idem*. De Profundis // Wilde O. Letters. P. 509. [Уайльд О. Упадок лжи. С. 238; Он же. De Profundis. С. 467.]
- 62 Wilde O. De Profundis // Wilde O. Letters. P. 478. [Уайльд О. De Profundis. С. 433.]
- 63 *Ibid*. P. 501, 466. [Там же. С. 459, 420.]
- 64 Ellmann R. Introduction // Wilde O. Selected Writings. P. vii. Я закончила свою книгу до того, как была опубликована долгожданная биография Уайльда, написанная Эллманом. [См.: Элман Р. Оскар Уайльд. Биография. М., 2000.]
- 65 Wilde O. The Critic as Artist // Wilde O. Selected Writings. P. 88—89. [Уайльд О. Критик как художник. С. 300.]

Американские декаденты

■ Э. По, Готорн, Мелвилл

В Америке английский романтизм сочетался с теряющим свое влияние пуританизмом. Американский романтизм представлял собой поздний декадентский романтизм, т. е. стиль сексуальной извращенности, замкнутости и разрушения, распада. Эдгар По, наследник Кольриджа, показывает зашедшую в тупик природу Вордсворта. Готические гробницы запирают американский фронт и отменяют идею прогресса. Э. По вводит романтизм в его позднюю маньеристскую фазу. С 1830 года романтизм в Америке и во Франции развивается параллельно. Мы уже видели, как Кольридж через Байрона, оказавшего влияние на Делакруа, Бальзака и Готье, и через Э. По, повлиявшего на Бодлера, ускорил развитие французского декаданса. А теперь попытаемся исследовать сексуальную двусмысленность и одержимость сексом величайших американских писателей, игнорируемую или преуменьшаемую критиками. Поздний декадентский романтизм — первый опыт критики изнутри той оптимистической, неумеренной идеализации Америки, которая осталась в наследство от аполлонического Просвещения.

Американская классическая литература страдает от сексуальных проблем. Она либо избегает половых отношений, либо вообще устранила женщин, дабы заключить то, что Лесли Фидлер

называет «святым браком мужчин»¹. Протестантские, сектантские истоки Америки породили тот же, что и в республиканском Риме, круг личин. Обособленную и строго определенную пуританскую личность ограничивает «правомерность» действий, прямолинейная мужская мерка. Готорн показывает ослабление патриархальной воли в романе «Дом о семи фронтонах» с его декадентскими реликвиями ветхого дома и наследственным проклятием.

Сексуальные проблемы Америки начинаются изгнанием материнского начала из протестантской космологии. Средневековый культ Девы Марии был и остается языческим пережитком, и, следуя духу раннего христианства, протестантизм совершенно закономерно противостоит ему. Но отсутствие матери в системе ценностей американских пионеров ограничивало воображение людей, живущих в тесном контакте с природой. Общество, влюбленное в будущее, изгоняет мать, потому что она — прошлое, прежнее состояние. Как я уже говорила, рассуждая о байронизме, Америка — страна переходящих и переходящего, движения *к* и *через*. Формируясь в духе Просвещения, Америка отвергла архаику, оставив символический вакуум, лишь отчасти заполненный индейцами и неграми. Английский романтизм, неоязыческий культ сексуального архетипа, появился как вторая революция и демонизировал американскую литературу. Первым художником, прекрасно выразившим это, стал Эдгар Аллан По, создатель образа сверхъестественной женщины в американской литературе. Его лучшие рассказы — новое драматическое прочтение «Сказания о Старом Мореходе» и «Кристабель», вдохновленной в свою очередь «Королевой фей». Поэтому мы будем искать в творчестве американских декадентов действие-на-расстоянии языческого итальянского Возрождения, тот стиль, который переняла Эмили Дикинсон, неистово и чисто по-католически разрушая новоанглийский протестантизм своей семьей.

Глубокая идентификация автора с рассказчиками делает рассказы Э. По романтическими, а не готическими. Женщин Э. По зовут по-разному, но рассказчик, голос всегда один и тот же. Личина Э. По, или *Magister Ludi*^{*}, — романтическая мужская героиня, пассивный страдалец. Все его главные героини (Береника, Лигейя и Морелла) — высокие, красивые и странно ученые женщины, повторяют путь вампира Джеральдины Кольриджа,

* Мастер игры (лат.). — Ред.

пришедшей из ночи к слабой Кристабель. Но здесь нет сексуальной метатезы, а следовательно, и лесбийской фантазии. В отличие от Кольриджа, Бальзака и Бодлера, Э. По оставляет герою его пол. Женщины Э. По — божества-гермафродиты, многочисленные маски черной Венеры. Французская интуиция подсказала Гюисмансу, что женщины Э. По лишены пола: они, «словно ангелы, — плоскогруды и бесполы»².

По сути дела, в творчестве Э. По нет сексуального влечения как такового. Его эротизм выражен пароксизмами страдания, экстатической, самовозбужденной отдачей на милость тиранической женщине. Например, рассказчик «Лигейи» — «дитя» под опекой «бесконечно превосходящей» его героини (названной, как я предполагаю, именем гомеровской Сирены из маски Мильтона). Подобно Шелли и Миллю, Э. По мечтает об утрате мужского начала в тени женского разума, напоминающего о музе. Лигейя непостижимым образом лишена «фамилии», потому что женщина — партеногенетическое существо, сотворенное и творящее без помощи мужчин³. Рассказчик не в силах вспомнить, где или когда он ее встретил: она — тень матери во вратах детской памяти.

Мир Э. По подчиняется таким строгим сексуальным законам, что нормальная женственная женщина не может выжить в нем. Вторую жену рассказчика, белокурую леди Ровену, приходится уничтожить ради восстановления подлинной иерархии, подчинения мужчин женщинам. Лигейя с волосами цвета воронова крыла, побеждая смерть грубой силой воли, возвращается из могилы, чтобы вселиться в тело своей приемницы. Я утверждаю, что Э. По перерабатывает изнасилование Кристабель Джеральдиной. Он возвращает ритуальной сцене Кольриджа гетеросексуальный характер, и еще раз повторит это превращение в «Морелле», где мертвая женщина возвращается и уничтожает свою дочь. «Лигейя» заканчивается явлением демона, «кошмарной драмой оживления», и рассказчик кричит от радости и страха. Ужасен прорыв «потоків длинных, разметанных волос... *чернее, чем вороново крыло полуночи*»⁴. Лигейя — мать-природа и архаическая ночь, прорыв языческого хтонизма. Она не подчиняется Божьему закону смертности, потому что не он, а она — воскресение и жизнь. Сквозь водопад волос Медузы медленно, как у робота, открываются «черные, томные, безумные очи» Лигейи — гипнотизирующие Кристабель глаза Джеральдины. Что дальше? Рассказ разрушает сам себя. Глаз горгоны-природы, извергающей из черной почвы грубое

сплетение змеящихся растений, обращает рассказчика Э. По в камень.

В «Беренике» (1835), написанной тремя годами ранее, внезапное утверждение иерархии происходит в начале, а не в конце психодрамы. Снова кровосмешение: Береника и рассказчик — кузены. Она управляет им своим безумным «стеклянным взглядом». Он же взволнованно изучает ее «истончившиеся, увядшие губы», раскрывающиеся и складывающиеся в странную улыбку, открывающую «зубы»⁵. Вампир Кольриджа обнажает клыки. Всасывающая героя Гюисманса *vagina dentata* становится путеводной звездой Э. По: вампирическая муза влечет, ведет, поедает. Лицом к лицу с природой Э. По видит не благожелательную мать Вордсворта, но дарвинского каннибала, Владычицу Зверей. Береника буквально сильна зубами, которые старше самого времени. Рассказы Э. По о вампирах — такая же религиозная литература, как священные сонеты Донна. Они противостоят последней действительности, потрясающей и безутешной.

Зубы Береники — еще один пример декадентского расчленения. Как ножка мумии в рассказе Готье, они отделяются от целого и исполняются жажды власти. Они вонзаются и насилуют то, что рассказчик называет «разоренным чертогом... сознания», моделью которого послужил вагинообразный череп Аполлона из поэмы Китса.

Зубы! зубы!.. вот они, передо мной, и здесь, и там, и всюду, и до того ясно, что дотронуться впору: длинные, узкие, ослепительно белые, в обрамлении бескровных, искривленных мукой губ... Чего только нет в подлунном мире, а я только об этих зубах и мог думать... Они мерещились мне, они, только они со всей их неповторимостью стали смыслом всей моей душевной жизни⁶.

Здесь, там и повсюду: Береника получила свои зубы от краснотелого Кошмара Жизни-в-Смерти Кольриджа, устремляющейся по воде — по этой вездесущей воде, отраве тела и души. Рассказчик Э. По распят на фаллических зубах и обречен на декадентскую неподвижность и усечение. Зубы поглощают его внимание, превращая вселенную в один тотемный символ. Как я уже говорила, задачей позднеромантического художника становится упорядочивание излишества явлений, гнетущего последних высоких романтиков. Следовательно, задерживая внимание на зубах, рассказчик парадоксальным образом освобож-

дается от рабства многочисленных объектов «подлунного мира». Позднеромантическое сексуальное наваждение — метафизическая стратегия, формула управления восприятием. После крушения высокой романтики Э. По и Готье одновременно развивают ритуальные отношения глаза к объекту. Зубы Береники притягивают к себе воображение и тем самым спасают его, уменьшая мир до вполне терпимых размеров. Когда она умирает или кажется умершей, рассказчик провожает ее до могилы и вырывает зубы, а потом бережно, как фетишист, хранит их, как святые мощи или магический талисман. Зубы охраняют его собственную идентичность. «Стоматология» «Береники» похожа на мастэктомия Клейста: телесное увечье или умаление тела — ритуальная аскеза слишком богатого современного воображения.

Кульминация рассказа, хирургическое посягательство на тело Береники, — такой же извращенный сексуальный акт, как изнасилование ножом Златоокой девушки Бальзака (написанной в том же году). В мире Э. По женщина становится сексуально доступной только после смерти. В духе декаданса личность делается объектом. Рассказчик обрабатывает Беренику и пожинает плоды, как если бы она была устрицей, а ее зубы — жемчужинами. От органического тела сексуальное желание переходит на затвердевшие минеральные отложения, на те древние эмали, которые мы носим во рту. Действовать рассказчик может только в трансе, только самоустранившись. Он пассивно подчиняется своим собственным экстремальным эмоциям и позднее отстраняется от них провалом в памяти. Действие маниакально. Вероятно, позднее рассказчик будет вправе утверждать, что стал жертвой преступной мании самой Береники, вовлекшей его в варварство своей хтонической силой. Любовь приводит к садизму. Эллинистическая Береника была египетской царицей, лишившейся пучка волос. Гермафродит Береника Э. По, лишившаяся «чувствующих» зубов, символически кастрирована. Но она все еще жива. Вампир природы не будет спокойно лежать в могиле. Э. По считает секс ритуальной битвой, где и в сотне столкновений исход один — победа женщины.

Вслед за Кольридом Э. По постоянно переосмысляет Вордсворта. Самая зрелищная сага о природе в духе Кольриджа с ураганом и водоворотом — «Низвержение в Мальстрем» (1841). Природа засасывает мужчину в свою утробу, в гигантскую воронку, «которая бешено вращалась стремительными

судорожными рывками и оглашала воздух... душераздирающим воем — не то воплем, не то ревом»⁷, бисексуальным шумом. Он уходит в глубину до надира, до нуля или до девятого круга женского ада, до небытия первоисточков. Погружаясь, он наблюдает «огромную черную пропасть» — в этом блестящем выражении сочетаются безмерное одиночество природы и поток темной естественной жидкости. Волосы моряка седеют за один день. Чтобы рассказать свою историю, он, как Мореход Кольриджа, взбирается на самую высокую вершину. Как Моисей, он видел Бога. Но Моисей после столкновения с небесным Богом спускается, а герой Э. По должен подняться из недр земли-матери, расчлняющей волны своего собственного Красного моря. «Мальстрем» — космология рассказов Э. По о вампирах. Лигейя, Береника и Морелла — сексуальные личины природы. Как де Сад, Э. По сближает секс с гибельным континуумом дикой природы.

Вновь природа заговаривает в финале «Падения дома Ашеров» (1839), когда особняк поглощается «зловещим черным озером» — опять черная жидкость: «Раздался долгий, бурливый, оглушительный звук, подобный голосу тысячи водных потоков». Черное озеро с «нездоровой и загадочной» атмосферой, «отупляющей, сонной... свинцового оттенка» — первичная жидкая среда размножения. «Дом Ашеров», как и написанная в то же время «Ночь, дарованная Клеопатрой», — зрелая декадентская литература, распространяющая атмосферу «запустения»⁸. История сузилась до изнеженного эстета и его байронической сестры-двойника, замкнутых в разваливающемся и пожираемом плесенью доме. Природа крадется и пресмыкается, но победит под громовые раскаты. История заканчивается, как и «Златоокая девушка» Бальзака, панорамой цивилизации, разрушенной хтоническим. Черное озеро — уснувший Мальстрем Э. По. Его застойные воды — зловонные уста отдыхающей матери-природы. В миг насильственной кульминации брат и сестра сливаются в садистской «любви-смерти», похожей на слияние в огне царевны Еврипида со своим отцом. Кровосмешение — романтическая регрессия. Треснувший дом Ашеров — расколота безумием аполлоническая голова — сдается дионисийскому, мрачному, утробному миру первозданной бездны.

Дворец, апокалипсис: эту напоминающую о «Вакханках» модель Э. По повторяет в «Маске Красной Смерти» (1842), шедевре изумительной краткости. Принц Просперо пытается не поддаться природе и не впустить ее в замок, но в конце концов

она его сокрушает — сюжет, напоминающий Гюисманса. Он заимствован из «Декамерона» Боккаччо, описывающего, как группа флорентийских аристократов бежит от черной смерти в деревенское поместье. Но Красная Смерть Э. По — биология-как-эпидемия, «алость и ужас крови». Просперо строит храм искусства, состоящий из роскошных зал голубого, пурпурного, зеленого, оранжевого, белого и фиолетового цвета. Седьмая же зала обнаруживает непоследовательность декадентского эстетизма. Только в ней цвета гобеленов, ковров и оконных витражей не соответствуют друг другу: ткани здесь черного цвета, а стекла «багрового... — густого цвета крови»⁹. Эта комната, в которой встречаются принц и призрак, — материнское чрево, чью плеву прорывает розовый поток света. Вероятно подражая Э. По, Мазох вводит похожую комнату в свой роман «Венера в мехах»: «Красная полоса, точно кровь, протянулась по полу»¹⁰ погребца, в котором обитает отрезанный от пуповины герой. Эбеновые часы в седьмой комнате Э. По — грозное сердцебиение материнского тела. Поскольку Красная Смерть — сама Жизнь, часы — погребальный колокол, звонящий по каждому из смертных.

«Маске Красной Смерти» присущи две стилистические особенности. Во-первых, главный герой — мужчина. Во-вторых, повествование ведется от безличного третьего лица, редко встречающегося в творчестве Э. По. И то и другое суть одно и то же: мужская героиня, Э. По, как и Вордсворт, не может проецировать себя в мужскую личину. Это — самый апокалиптический рассказ, заканчивающийся незабываемой фразой: «И тьма, и тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть над всем». «Мальстрем» и «Ашеры» не столь абсолютны, поскольку по крайней мере их рассказчики спасаются ради того, чтобы рассказать свои истории (этот прием Мелвилл заимствует для финала «Моби Дика»). Но «Маска Красной Смерти» заканчивается уничтожением всего человечества. С точки зрения психологии секса, Просперо добился этого именно своей тщеславной мужественностью, поскольку, в отличие от испуганных рассказчиков от первого лица, он ни в коей мере не подчинялся иерархической женской личине, изгнанной с его безумного пиршества. Следовательно, чем грандиознее демонстрация мужественности в творчестве Э. По, тем серьезнее катастрофа ответного наказания. Красная Смерть, омерзительная вампирическая маска, следует по пятам Просперо как его бестелесный, бесполой двойник, уничтожая его в черной комнате. Презрительно

растаявшая в прозрачном воздухе Красная Смерть — непостижимая тайна природы.

Седьмой зале Просперо посвящен отдельный рассказ «Колодец и маятник», написанный в том же году. Рассказчик заключен в темницу с причудливо движущимися стенами из «раскаленного железа», судорожно сжимающимися и все сильнее наступающими на него. Теплый, как тело, мир-утроба: пол — «сырой и скользкий», «предательски скользкий» — намекает на женские выделения. Рассказчик попался в ловушку круглого колодца, промозглой «бездны», напоминающей женскую преисподнюю Лира, и острого, как бритва, маятника времени, от рождения преследующего человека. Рассказ бросает нас к «багровым плитам» *vagina dentata*. Словно бы мы во рту Береники наблюдаем за тем, как сжимаются ряды ее зубов. От «Преждевременных похорон» до «Бочонка амонтильядо» Э. По одержим заточением и убийством-замурованием. Харибдой «Низвержения в Мальстрем», под стать Сцилле «Колодца и маятника», Э. По превращает гладкое море в вакуумный вихрь женского внутреннего мира. Закрытые пространства Э. По всегда слегка анатомичны. В буквальном смысле слова речь идет о жилых покоях. Например, в «Лигейе» искусственно созданный воздушный поток за драпировками сообщал брачному покою «непокойную и страшную живость»¹¹. Архитектура рассказа «Сердце-обличитель» подчеркнуто антропоморфна, поскольку спрятавшему расчлененное тело отца под доски пола рассказчику кажется, будто он поглотил свою внимательно глядевшую жертву, чье сердце бьется теперь в нем, как зародыш демона.

Э. По хоронит героев своих рассказов заживо, потому что считает природу враждебной утробой и не верит, что человечество когда-либо сможет полностью родиться из нее. Его главный образ — микенская *tholos*, подземная, похожая на улей matka-могила. Его рассказы — позднеромантические *tholoi*, сплавляющие воедино травмы рождения и смерти. Его мир страдает безысходной гнойной беременностью. Его воображение вырыло нору в кладбищенской почве, образовавшейся из пейзажа высокого романтизма, не успевшего ожить и уже потонувшего в позднеромантической массе разлагающейся объектной жизни. Искусно одушевленные Китсом «многие» сотворенной природы лежат отвратительной массой, упорядочить которую поздний романтизм уже не в силах. Отсюда удушье и клаустрофобия Э. По. Голос его рассказчика никогда не меняется, поскольку он бесконечно переписывает один и тот же рассказ. Прибавляя

«Я ЕСМЬ» Кольриджа, Э. По персонализирует демонические утробы готического романа. Готическая атмосфера становится психологией или даже психопатологией, бурей внутреннего мира. Рассказы Э. По — развитие лирики высокого романтизма. Это не новеллы, а *короткие* рассказы, больше всего похожие на схематичные сексуальные сценарии «120 дней Содома» де Сада. Описательные детали удалены, дабы иерархический каркас предстал с полной ясностью. Истории Э. По — языческие оды заклинания, перенастраивающие мужское воображение в лад со всемогущей женской природой.

Будь Э. По французом, он, вероятно, стал бы наряду с Готье основателем эстетизма. Он томится жаждой эстетизма. Но его попытки ввести аристократическую обстановку *objets d'art* неизменно неудачны, вследствие бедности американской культуры того времени. В отличие от Европы, здесь не было ни галерей, ни музеев, ни соборов, развивающих вкус. С другой стороны, Бальзак, Готье и Бодлер встречались на вечерах и прогулках с передовыми художниками. Сам воздух был напитан разговорами об искусстве. Тщательно продуманная брачная комната «Лигейи» означала для Э. По то же, что для Бальзака — нарядный будуар. Но увы! Э. По безвкусно заставляет все углы этих покоев «гигантскими саркофагами из черного гранита». Позолоченный стиль украшения напоминает Сан-Симеона Уильяма Рэндолфа Херста*: та же мешанина бесценных, но неуместных предметов. Так и язык Э. По слишком часто оказывается вялым журналистским языком, вдобавок перегруженным ложным пафосом. Кольриджу и Э. По присуще кинематографическое сознание. Они мастера эмоциональной крайности и архетипической образности. Но поиск теории искусства в духе Бодлера почти не находил поддержки у пуританской нации Эдгара По, неизменно враждебной по отношению к красоте и удовольствию.

В созданных Э. По детективных рассказах аполлонический мужской ум освобождается от секса и природы. Из них декадентским можно назвать только «Убийство на улице Морг» (1841). Именно здесь природа вновь вторгается в запертую комнату, в *теменос* архетипической встречи. Но здесь природа предстает обезьянкой, неистовствующей против женской власти и вершащей грубое мужское действие. Связывающую с материнским началом женщину избивают, калечат и затыкают ее телом

* Имеется в виду замок газетного магната Уильяма Рэндолфа Херста (1863—1951), построенный им на ранчо Сан-Симон в Калифорнии.

отверстие дымохода — Мальстрем, через который она ускользала от мужчин, чтобы породить новую жизнь.

Очерки Э. По подобным же образом сексуализированы. Предвосхитившее теорию бессознательного Фрейда эссе «Беспротиворечия» показывает склонность человечества к безнравственным порывам. В рассказах о вампирах прослеживается становление этой идеи, собственно говоря, еще одного варианта мужской пассивности. В «Философии творчества» Э. По заявляет: «Смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете»¹². Такое высказывание может показаться заурядным сентиментализмом XIX века. Но чарующая женщина Э. По не женственна, но мужественна. Следовательно, гибель *маскулинного* начала поэтична, поскольку она соединяет мужское и женское, агрессию и пассивность, появление и исчезновение. Э. По и Кольридж считают поэзию синтезом противоположностей.

Приход матери, изгнанной из протестантизма, в Америку происходит у Э. По в развязке-кульминации «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (1837). Эта новелла в специально переплетенном частном издании появляется в «Наоборот» точно так же, как в «Дориане Грее» появляется копия «Наоборот». «Пим» — архетипическое путешествие в самое сердце творения. Его герой, преображенный Э. По (Пим = псевдоним), становится свидетелем ужасного возвращения вытесненного и расплачивается смертью.

По мере того как простирающееся вокруг дрейфующего судна арктическое море теплеет, «цветом и густотой напоминая молоко», Пим испытывает «душевную и физическую оцепенелость». Белые хлопья пепла падают, как огненные хлопья — по словам Данте, похожие на альпийский снег («Ад», XIV, 28—30). Огромный водопад, скрытый от глаз брызгами, бесшумно ниспадает в излучающее «яркое сияние» море. Судно бросает в «обволакивающую мир белизну... разверзается бездна, будто приглашая... в свои объятия». И вдруг на пути вздымается титаническая фигура с невероятно белой кожей. Этим и заканчивается история¹³.

Кто или что это за явление? Согласуем эти образы с нашим прочтением других рассказов Э. По. Пим встречается с матерью-природой, и она снова поглощает его. Она закутана, как Венера Спенсера, потому что она — гермафродит. Хтоническое богоявление, глухое и безгласное. Мы попадаем в дионисий-

ское царство бесформенности и растворения. Э. По заимствует из «Кубла Хана» бездну, «мощный фонтан», «безжизненный океан» и «молоко Рая» и присоединяет к ним грезу «Эпипсихидиона» о пренатальном кровосмешении. Над тайной областью жизни опускается белый занавес, и хрупкая ладья души входит в родовые пути. На нулевом уровне семенной поток вечно впадает в материнскую утробу. Удушающий белый ливень — низвергающиеся в первозданность явления. Белый шум, белая дыра, рождение и смерть звезд: зрелище беззвучной утраты чувств становится триумфом романтизма. Любая истерия разрешается тягостным спокойствием.

Почти в то же время о богине-матери и ее покрове писал Натаниэль Готорн. Рассказ «Черная вуаль священника» (1836) — причудливый опыт трансвестизма. Преподобный мистер Хупер приветствует своих прихожан, спрятав лицо под «самой обыкновенной вуалью», которую каждая женщина «преспокойно носит на шляпе». Люди озадачены и напуганы. Священник остается в этом наряде вплоть до конца своей жизни. Предположение критиков, что вуаль — бремя первородного греха, неубедительно приписывает нравственность и разумность миру навязчивого и ужасного. Хупер диагностирует сексуальную неполноту протестантизма и исцеляет ее самолечением. Он не стремится к реальному сексуальному опыту. Напротив, его отказ снять вуаль расстраивает его помолвку, причем эту утрату он встречает стыдливой улыбкой. Скрывающая пол вуаль похожа на покров богини, который заимствует мужчина, посвящаемый в Элевсинские мистерии. Транссексуальное переодевание соединяет посвященного с матерью-природой. Языческие истоки рассказа делаются очевидны, когда Хупер пугается, увидев свое лицо под вуалью в зеркале, и устремляется в ночь: «Ибо и земля была тоже окутана Черной Вуалью»¹⁴. Итак, черная вуаль священника — женская тень архаической ночи.

Рассказы Готорна — размышления о непростом отношении христианства к женщине и природе. В «Родимом пятне» ученый убивает жену, пытаясь удалить «кровавую руку», оставленную природой на ее щеке. В «Дочери Раппачини» изолированную от внешнего мира дочь превращает в ядовитый цветок ее суровый отец — аполлонический Игова, разыгрывающий грязные трюки в Эдеме. В «Майском дереве Мерри-Маунта» пуритане убивают в лесу язычников своего города. В романе «Алая

буква» Готорн выводит мать на авансцену. Прелюбодейка Эстер Прин, ребенок в глубине души, — «образ непорочной матери», которую «вспомнил бы» только «католик», окажись он в «толпе пуритан»¹⁵. Иными словами, Эстер — католическая Богоматерь, изгнанная из протестантизма. Из хронологии создания «Алой буквы» очевидно, что ее материнская тема имеет непосредственное отношение к собственной матери Готорна. После смерти матери 31 июля 1849 года Готорн слег с «воспалением мозга» и выздоравливал очень медленно. В его дневниках обнаруживается пропуск с 30 июля по 5 сентября — в это время он как раз начал работу над «Алой буквой». Книга была закончена в феврале следующего года и в том же году опубликована.

В отчасти автобиографическое предисловие «Таможня» Готорн вводит собственного противника — пуританского патриарха, «родоначальника» своей семьи, который «до сих пор преследует меня»: «Бородатого, одетого в черный плащ и островерхую шляпу сурового прародителя, который так давно появился здесь с Библией в одной руке и шпагой в другой»¹⁶. В «Алой букве» изгнанная сексуальная личина святой природы-матери одержит победу над деспотичным мужским прародителем Готорна, занятым только церковью и думающим только о церкви. И предисловие и новелла вполне могли бы быть раз в два короче. «Алая буква» написана слишком витиевато. Тревожные запоздалые мысли скрывают, прячут, затевают ее тайную озабоченность. История так же одержимо расцвечена, как сама алая буква.

Сказка Готорна о прелюбодеянии не похожа на социальные романы «Мадам Бовари» и «Анна Каренина». «Алая буква» — позднеромантическая поэма-греза, волнуемая внутренним беспокойством. Фидлер говорит, что «плотский акт» прелюбодеяния «отчуждается от реальности временным замещением» и тем самым становится «доисторическим в психологическом смысле слова»¹⁷. Происходит поразительное отвлечение аффекта от Эстер к гомоэротическому деспоту-мужчине, к «уроду от рождения» Роджеру Чиллингуорту. Чем привлекал Готорна такой чрезмерно мефистофелевский характер? Я считаю присутствие Чиллингуорта психологической необходимостью. Связывая его с предполагаемым прелюбодеем Артуром Димсдейлом (он «всегда рядом с ним — во сне и наяву»), Готорн очерчивает вокруг Эстер и ее дочери Перл «волшебный круг», или «неприступный круг», замыкая их в архетипическом женском *теменосе*, куда мужчине ступить не дано¹⁸. Старый Чиллингуорт — холодная,

парализующая длань отцов и дедов Готорна. Эстер, его обожен-
 ственная мать, — полу-Дева, полу-Магдалина. Прелюбодее-
 ние — ревнивое обвинение сыном матери, отвергнувшей его
 ради отца. Эстер — выступившая против города Антигона,
 а Димсдейл — жертва кровосмешения, Эдип.

Эстер — странствующая богиня, все еще не избавившаяся
 от примет азиатского происхождения. «Было в ее натуре что-то
 восточное, пылкое, какая-то потребность в пышной красоте»,
 отражавшаяся в ее вышивке. Алая буква — и знак прелюбодее-
 ния, и альфа и омега божества — окружена «искусной вышив-
 кой и затейливым золототканым узором». Византийская Мадон-
 на или ренессансная королева, Эстер выставляет напоказ мно-
 гое из того, что запрещали пуритане: красоту, секс, воображение,
 искусство. Гретхен Готорна обрела новые силы, тогда как Фауст
 их утратил. Как священник под вуалью, Димсдейл — божий
 человек, ищущий богиню. Его мужественность так же слаба, как
 и его имя*. Бездыханная дрожь и «слабая, как у ребенка, воля»
 «изможденного» Димсдейла выдают мужскую героиню роман-
 тизма: он сын, а не любовник. Даже если принять прелюбодее-
 ние как данность, половой акт неизменно ослабляет мужчину,
 трутня парализует пчелиная матка. Эстер вынуждена тормозить
 Димсдейла: «Проповедуй! Пиши! Действуй!»¹⁹ Энергию ей при-
 дает романтизм ее натуры, противостоящий декадансу пуритан-
 ской патриархальности.

Кульминация — ночное восхождение Димсдейла на публич-
 ный помост ритуального разоблачения ради того, чтобы стать
 рядом с Эстер и ее дочерью. Как только они взялись за руки,
 «стремительный поток новой жизни», поток «жизненного теп-
 ла» «заструился по жилам» их тел: «Все трое составляли как бы
 единую электрическую цепь»²⁰. Может быть, тем самым священ-
 ник принимает моральную ответственность? Этот жест не име-
 ет смысла, коль скоро совершается не при свете дня. Я считаю
 всю эту сцену представлением матрилинейности на языческом
 алтаре архаической ночи. Мужчина присоединяется к электри-
 ческой цепи женственности. Омоложенный приливом женской
 силы, он в порыве чувств восклицает: «Я тоже рожден женщи-
 ной!»

Как в «Черной вуали священника», здесь разрабатывается
 скрытый транссексуализм. Готорну едва исполнилось двадцать

* Каламбурное обыгрывание имени героя, созвучного английскому слову
 dim — «тусклый», «слабый», «туманный». — *Ред.*

с небольшим, и он еще не затворился в материнском доме на двадцать лет, но уже добавил к фамилии Hawthorne букву «w». Это «w» предвещает алую букву, которую в «Таможне» он пытался прикрепить к своей груди, но уронил, почувствовав, что она горит от призрачной *маны*. Hawthorne — имя его отца, богохульно сделанное гермафродическим. Я полагаю, буква «w» — сокращение слова «woman», *женщина*, которое Готорн вводит в свою родословную так же, как возвращает мать пуританскому XVII веку в «Алой букве». Романтическая идея сделать фамилию гермафродической, возможно, внушена тем обстоятельством, что девичья фамилия его матери была *Manning*.

Гипнотическая, сомнамбулическая любовная связь мужчин «Алой буквы» предвосхищает любовную связь женщин романа «Счастливый дол» (1852). Как я показала, обольщение Кристибель Джеральдиной становится моделью месмерического господства — пламенной Зенобии над женственной Присцилой. В «Бостонцах», дерзко воскрешающих лесбийскую тему Кольриджа, Генри Джеймс осуществит повторную постановку «Счастливого дола». И Кольриджу, и Готорну присущ деспотизм взгляда. Критики отказываются признавать достойный декадентского Парижа извращенный эротизм взгляда классиков американской литературы XIX века. Эстер предупреждает трепещущего Димсдейла о «дурном глазе» Чиллингуорта и сама пытается разрушить чары, «вперив глубокий взор в священника и бессознательно оказывая магнетическое воздействие на его подорванную и угнетенную волю»²¹. В романтическом вампиризме очарование взора сопутствует уродливому расколу душ. Один пол может разделиться на враждующую пару, аутоэротическую и самоистязающую. Димсдейл связан с Эстер виной и зависимостью, но не сексуальной нагрузкой. Его настоящий любовник — Чиллингуорт, состоящий с ним в бесплодном садомазохистском браке.

Скудость простого пуританского стиля и отсутствие художественного наследия лишили американский глаз пищи и укрепили опасную силу визуального, когда оно пришло при посредстве романтизма. Устрашающий глаз аскетизм на самом деле чрезвычайно обостряет взор. Готорн рисует сексуальную проблематику визуального, выставляя Эстер перед толпой: «Несчастливая преступница держалась как нельзя лучше для женщины, которая обречена выносить напор тысячи безжалостных глаз, устремленных на нее и, в особенности, на ее грудь. Устоять на ногах под таким напором было почти невыносимо»²². Как

ритуальная жертва, Эстер стоит в фокусе спроецированного эротизма. Тысячи глаз, невольно прикованные к алой букве, устремлены «на ее грудь», потому что тяжелые от молока груди матери находятся за пределами пуританского сознания. Массовый вуайеризм притяжения и отталкивания. Проследим все странные следствия манеры Готорна выражаться. Эстер выдерживает нестерпимый «напор» (*heavy weight*) «устремленных на нее» взглядов. Сюрреалистически тысячи глаз возложены на ее грудь, хранящую поглощенное значение. Стоя на возвышении, послужившем сценой западного иерархического утверждения «Персея» Челлини, портрета Дориана Грея и Гитлера в Нюрнберге, Эстер — Артемида Эфесская на пьедестале, азиатская мать-идол, по-животному наделенная множеством сосцов. Шелли видел глаза вампира в сосках женщины. Эстер, подобно преследующей прелюбодеяние Молве Вергилия, усыпана множеством широко раскрытых глаз. Декаданс гротескного и чрезмерно орнаментального стиля Готорна напоминает Гюстава Моро.

Архетипическому прочтению романа «Алая буква» мешает его американизм, чувство места. Его также подавляет сюжет. Но американские элементы позднеромантической «Алой буквы» довольно-таки поверхностны. Новая Англия до революции — просто «унаследованная» стенография местного диалекта. Достоверности тут не больше, чем в скрипучем Средневековье готического романа. Романтизм всегда пренебрегает сюжетом. Сюжет — история, рационально развивающиеся во времени причина и следствие, но в поэзии романтизма история иррационально устремляется назад, к первоначалу. Предложенный «Старым Мореходом» Кольриджа сюжет ложен. Так и роман «Алая буква» можно читать ради сюжета, вообще не обращая внимания на громадные сексуальные и эмоциональные разрывы. «Алая буква» — архетипическое видение преследуемой женщины, спокойно движущейся в магическом круге своей сексуальной природы. Димсдейл — сын-любовник, жаждущий соединения с матерью, но не способный к нему. Перл — маленький сын, очищенный от сеющей распри мужественности. Под нажимом одиночества Эстер клонирует ее. Время превращает камни прелюбодейки в песок и формирует из него совершенную жемчужину*. Мать Готорна-как-Димсдейла одновременно и слишком близка, и слишком далека. Роман «Алая

* Перевод имени Перл. — Ред.

буква» формализует взрослое амбивалентное отношение Готорна к матери: ради выживания воображения необходимо вытеснить ее в отдаленную сферу духа.

Неторопливую и часто прерывавшуюся работу Германа Мелвилла над романом «Моби Дик» резко ускорило прочтение романа Готорна и встреча с ним в августе 1850 года, вскоре после публикации «Алой буквы». Внезапная вспышка активности, продолжавшаяся от этого августа до августа следующего года, придала «Моби Дику» тот вид, который мы имеем сегодня. А осенью посвященная Готорну книга была опубликована. Какая художественная динамика связывает романы Мелвилла и Готорна? Я считаю «Моби Дик» сексуальным ответом «Алой буквы». Обе книги исправляют сексуальные запреты, но «Моби Дику» присущ более широкий взгляд на мир. Буря варварской природной силы топит в романе Мелвилла и протестантский рационализм, и человеколюбие Вордсворта. За «Моби Диком» стоят «Сказание о Старом Мореходе» Кольриджа, «Низвержение в Мальстрем» и «Артур Гордон Пим» Э. По. В романе Готорна символом изъятий протестантизма стала отлученная от церкви женщина. Но по своим собственным причинам Мелвилл не способен идеализировать женщину. Хтонический эпос «Моби Дик» отказывается признать первичность материнства. Таким образом, роман колеблется между высоким романтизмом и поздним декадентским романтизмом, между празднеством природной мощи и болезненным сопротивлением этой мощи, предвосхищая цветистую манеру Гюисманса.

«Моби Дик» отрицает сексуальную участь мужчин, изображенную романтиками как подчинение власти женщин. Мелвилл заявляет: я воссоздам хтоническое, но в мужской форме. Роман изысканно придает огромному киту черты гермафродита, при этом, по сути дела, не лишая его мужественности. Моби Дик берет от матери-природы «чрезвычайную величину». Как и «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», книга восславляет подземное или подводное божество, противостоящую разговорчивому законодателю Иегове концепцию немoty и безнравственности. Кит обитает в первобытном царстве, по своему капризу время от времени являясь людям.

Научные разделы романа, описывающие китов и их виды, преследуют две цели. «Моби Дик» стремится к эпистемологии, организуя известное как бы только для того, чтобы драматизировать непознаваемое. Мелвилл проникает в своего кита

и препарирует его, измеряя и именуя каждую часть. Но его эпические перечни — *симуляция всеведения*. Киту присваиваются все имена, кроме одного: мать. Познавательные данные романа — подпорки разрушенного мужского начала. Мелвилл вновь и вновь возносит мужское начало над женским, изгоняя и ограничивая женскую власть. Эта книга, избирающая своим первым символом белизну и пустоту бессмыслицы и ставшая первым романом, признавшим «бездушные пустоты и пространства вселенной»²³, должна бы, по логике вещей, видеть природу безлично. Но Мелвилл рассматривает природу удивительно непоследовательно, сексуальная тревога вынуждает его к постоянным отклонениям.

«Моби Дик» щедро живописует хищную природу де Сада, «кроважность, царящую в море» и «ненасытную бездну» земли. Мелвилл отвергает христианскую нежность и чуткость Вордсворта: «Все мы, и на суше и на море, убийцы». «Мы, конечно, мясники» с хищной волей. Как Бодлер, он бросает вызов лицемерному читателю: «Сходите субботним вечером в мясные ряды и полюбуйтесь толпами живых двуногих, которые глазают на целые шеренги мертвых четвероногих... Каннибалы? А кто из нас не каннибал?» Гуманизм и либерализм — дневные маски. Ночь высвобождает животный аппетит. Один из важнейших эпизодов романа — архетипическое видение огромного спрута:

Перед нами была огромная мясистая масса футов по семьсот в ширину и длину, вся какого-то переливчатого желтовато-белого цвета, и от центра ее во все стороны отходило бесчисленное множество длинных рук, крутящихся и извивающихся, как целый клубок анаконд, и готовых, казалось, схватить без разбору все, что бы ни очутилось поблизости. У нее не видно было ни переда, ни зада, ни начала, ни конца, никаких признаков органов чувств или инстинктов; это покачивалась на волнах нездешним, бесформенным видением сама бессмысленная жизнь²⁴.

Это окруженная змеями голова природы-Медузы, студенистой и малоподвижной, выросший в море шиповник Берн-Джонса. Лица у спрута нет, а есть ли у него пол? Эту «мясистую массу» мы снова встретим в рассказе Мелвилла «Рай для холостяков и Ад для девиц», где она будет символизировать непрерывное женское плодородие.

Спрут — то, чем никогда не стал бы кит Мелвилла. Женская грубость материи, липкая, вязкая паутина. Позднее он превратит своего спрута в роскошную ткань растительной природы, бурлящей в «лоне» изобильных южных морей. Будуары-лона, перешедшие от Спенсера через Мильтона к романтикам, — тайные кельи женской власти. Мелвилл не просто отбрасывает традиционную половую принадлежность лона ради научной проверки механизма природы, что еще можно было бы понять. Он усердно персонализирует лоно и сменяет его половую принадлежность. Ткацким станком управляет «Бог-ткач», и его имя заменяет местоимение «он»²⁵. Этот Бог поразительно похож на христианское божество, которое «Моби Дик» в других ситуациях стремится принизить и опорочить. Мелвилл не позволяет своему ткацкому станку сохранить неопределенный пол, несмотря на то, что это соответствовало бы его точной, строгой космологии. Почему? Он слишком сильно чувствует *присутствие женской власти* в поставленном им романтическом зрелище бурлящей зелени. Первый ткач мировой мифологии — женщина, а ткацкий станок — ее тело. Отказываясь допустить женщин к управлению размножением, Мелвилл следует Блейку.

Я подозреваю, что самую суть «Моби Дика» произвела амбивалентная реакция Мелвилла на роман Готорна, вращающийся вокруг женщины. Вся объемистая средняя часть «Моби Дика» — цепь импровизированных сексуальных образов, отражающих, как я думаю, процесс ассоциаций в жизни сновидений Мелвилла. Глава, описывающая Бога-ткача, — сексуальное вымарывание предшествующей главы «Великая Армада»: китобойный вельбот, прорываясь сквозь концентрические круги китов, оказывается прямо в центре китового стада. Вельбот замирает в «волшебной тишине» «чрезвычайно прозрачного» озера. Видно, как на глубине плавают беременные и кормящие самки кита. При первых же сигналах тревоги все они исчезают. Этот эпизод напоминает «Рай» и кружение ангелов, создающих таинственную розу света. Вот оно — предложенное Мелвиллом хтоническое замещение христианского возвышенного. Но в видении Данте нет амбивалентности. В середине главы Мелвилл сравнивает молчание «немного покоя» с «бушующей Атлантикой» своего собственного «существа». В романтической традиции внутреннюю жизнь мужчин принято считать женственной. «Билли Бадд» говорит о том, что сердце мужчины иногда «подобно» «несчастной женщине», пытающейся «растрогать»

судью рыданиями²⁶. Но в неземной миг «Моби Дика» аксиома Мелвилла становится слишком надуманной и чрезмерно нравоучительной. Как Кольридж в глоссах «Сказания о Старом Мореходе», так и Мелвилл здесь рационализирует и ослабляет страшное и равнодушное. Первая Великая Армада угрожала стране, породившей Америку и подчинявшейся королеве. Кому или чему угрожает армада Мелвилла?

Вид китобойного судна, «успокоившегося» в материнском озере, неизбежно вызовет у нас тревогу. В любом другом месте «Моби Дика» гонимое и бурное побеждает спокойное и укрытое, «подветренный берег», с которым Мелвилл отождествляет «предательское, рабское» самодовольство общества и религии. Д. Х. Лоуренс говорит, что морские путешествия были для Мелвилла побегами «из дома и от матери»: «Прочь от того, что было проклятием его жизни»²⁷. Успокоившийся китобойный вельбот не спасен — он погиб. Мужественное движение и действие парализованы, поскольку судно слишком приблизилось к притягательному сокровенному земли. Такое блаженство созерцания испытывают люди, превратившись в камень. Сквозь прозрачные утробные воды единство матери и дитя кажется спокойным, но в пространстве и времени взгляд на него приносит боль, поскольку мирная простота их отношений существовала лишь в младенчестве. Это райское состояние мужчина может восстановить, лишь сжавшись до размеров рыбешки, став джином в бутылке, которую запечатывает женщина.

«Великая Армада» — зрелище, окруженное жутким сиянием скрытых опасностей. Мелвилл приводит странную сноску, оговорку, выдающую его амбивалентность. Он рассуждает о сосках самок кита: «Если во время охоты острога китобоя поражает эти части кормящей китихи, молоко изливается в воду вместе с кровью, на много саженей вокруг окрашивая море двухцветными полосами. Молоко у кита очень сладкое и густое, оно неоднократно отвеживалось человеком, очень неплохо идет с клубникой». Добро пожаловать на еще один гротескный пир в стиле Гюисманса: соус из райского молока Кольриджа подается к кровавому бифштексу. Мелвилл эротизирует кровь и воду, излившиеся из раны пронзенного копьем Христа. Молоко и кровь отчаянно конкурируют и друг с другом, и с морем, окрашивая его в свои цвета. Мать и охотник — враги. В соответствии с архетипом охотник закалывает мать, чтобы бежать от нее. Притягательность, отвращение и вся последовательность образов — чисто декадентские. Яркие ягоды клубники,

появляющиеся после, вместо того чтобы так по-человечески предшествовать каплям крови, — полные груди, или красные тельца, устремляющие горько-сладкий напиток из молока и крови прямо в рот читателю. За этим примечанием явно скрывается земляничная отметина на лице героини рассказа Готорна «Родимое пятно». Тоже красное на белом: «пунцовая отметина на снегу»²⁸. У Готорна «кровавая рука» символизирует превосходство матери-природы, отвергнутое мужской наукой. Мелвилл, как Готорн, калечит женщину, чтобы ограничить ее власть. Но Готорн принимает сторону женщины, тогда как Мелвилл, вопреки себе, переходит на сторону охотника.

Главы, следующие за «Великой Армадой», шаг за шагом отходят от уже усвоенного взгляда на женские истоки. На следующей странице нас призывают восхититься огромными размерами самца кита, «богатея-турка», расположившегося среди «довольно изящных» самок и «галантно прикрывающего с тыла отступление своих дам». Через двадцать страниц происходит первое упоминание о мужчине-ткаче, когда потерпевший кораблекрушение сходит с ума и видит «стопу Божию на подножке ткацкого станка». На следующей странице рассказчик Измаил и его товарищи месят в лоханях спермацет: «Разминай! Мни! Жми!» Мужчины окунают руки в эту смесь и обмениваются понимающими улыбками. «О, если бы я мог разминать спермацет вечно!.. В сновидениях и грезах ночи я видел длинные ряды ангелов в раю, они стояли, опустив руки в сосуды со спермацетом». Вот они настоящие небеса Мелвилла, отряд из одних лишь мужчин, играющих с соседом в карманный бильярд. Движущийся толчками круг — еще один романтический уроборос. Измазаные спермой мужские руки Мелвилла — радостное замещение в сновидении «кровавой руки» женской природы Готорна. Переверните еще страницу — и вот вы уже в самой тотемической главе «Моби Дика», сосредотачивающейся на пенисе кита, «грандиссимусе» настолько тяжелом, что для его переноски нужны трое мужчин. Этот «загадочный предмет», или «загадочный конус», — «идол» мужского природного культа. Чтобы накрошить полосы сала, моряк натягивает на себя крепкую кожу китового пениса, как священник облачается в сутану²⁹. Глава написана весело, но смысл ее печален. Итифаллос (ихтиофаллос): эрекции греческой комедии становятся вя-

* Итифаллос — изображение фаллоса, которое носили на празднествах Вакха. — Ред.

лыми и мрачными в романе Мелвилла. Кит делается карикатурной ключевой фигурой.

Таким образом, менее чем за пятьдесят страниц взаимосвязанных отрывков, умаляющих размеры и нрав женщины и увеличивающих член и функции мужчины, Мелвилл обращает материнское господство «Великой Армады» в мужское управление ткацким станком растительной природы. Мифологии неизвестно ни одного безусловно мужского растительного божества. Мелвилл относит женское начало к низшему порядку бытия. Я назвала природу «Моби Дика» природой де Сада, но на деле это, конечно, природа Кольриджа. Огромный спрут, например, — вариант извивающихся морских змей из «Сказания о Старом Мореходе». Мелвилл стремится к природе Кольриджа, но не желает видеть в ней царицу-вампира Кольриджа, кошмарную Жизнь-в-Смерти. Поэтому он преувеличивает значение своего кита, возвышая его до мужского «титанизма мощи». Он внимательно сосредотачивается на массивном пеннсе кита, придавая мужественности цельность и зримость посреди женского моря разрушения, подвластного «королеве Природе». Он упоминает Микеланджело, такого же, как он сам, поклонника «мощи» и «мускулистости» истинного божества, прискорбно отсутствующих в «нежных, округлых, гермафродитических образах сына на итальянских полотнах». Стоит Мелвиллу придать своему киту женские черты, как он тут же уничтожает их противоположными мужскими чертами — жестокостью и насилием³⁰. Мужественность борется за власть на протяжении всего «Моби Дика». «Могучая мягкость» великого кита — гомоэротическая нежность, выражение того стремления к товариществу, которое роднит Мелвилла с Уитменом, Лоуренсом и Форстером.

«Моби Дик» начинается с ритуала соединения мужчин. Измаил и Квикег связаны «супружеским» языком и объятиями в постели. Первые главы романа повествуют о том, как мужчины собираются и завязывают отношения, прежде чем отправиться в беспокойные недра природы. Даже их корабль — андрогин, «разделанный от носа до кормы». «Пуп корабля», золотой дублон, — значок мужчин, не рожденных от женщин, или, вернее, отказывающихся признавать свое рождение от них. Старший помощник сетует, что вынужден «плыть с такой командой дикарей, почти не перенявших человеческих черт от смертных своих матерей». Женщина входит в «Моби Дик» только как замещенная хтоническая сила. Сексуальная привлекательность

женщины признается разве что в непристойных шутках трех иностранных матросов на вахте. Женская привлекательность придана язычникам-гарпунщикам, посланникам диких племен. Каждый из них несет какой-нибудь знак гермафродита: у Тэштиго и Федалла длинные волосы, у Дэггу в ушах золотые обручи, тело Квикега украшено татуировками, горящими «синим адским пламенем». Байронические гарпунеры Мелвилла вознесены силой воображения. «Адские тени» подчеркивает «языческий блеск зубов», и от этого они кажутся великолепным соединением безобразного и прекрасного³¹. Гарпунщики — демонические архангелы, воспламененные огнем преисподней. В разнообразии их рас я вижу сексуальное перенесение. Молчаливые, одинокие и самодостаточные, они заимствовали свое мрачное сверкающее очарование сексуальных романтических личин у вытесненной женщины.

Стремление к мужскому господству сражается в «Моби Дике» с главным романтическим принципом, с ослаблением мужского начала. Роман изобретательно уклоняется от этого правила, поддаваясь ему лишь наполовину. Кульминация романа, где в щепки разбитый китом корабль тонет в адской «воронке» Мальстрема Э. По, становится и самым сокрушительным обращением мужской воли в эпоху романтизма. Но только *человеческая* мужественность страдает от этого сокрушительного подчинения, от этого наказания за гордыню самоутверждения. А палачом становится не женская природа, а мужественный господин, жестокий и безупречный в своей непостижимой силе. Характер испытания мужественности в «Моби Дике» очевиден в наложениях сексуального символизма, окружающего романтического изгнанника капитана Ахав. Он стоит на «мертвой кости» ампутированной ноги, и этот сексуальный изъян согласуется с его женитьбой на одну ночь. Искусственная нога едва не втыкается ему в пах, оставляя неисцелимую рану: этакий Адонис со сломанным бедром, отделенный от матери-природы своей «непреоборимой, упрямой целеустремленностью». Отсутствующую конечность сохраняет «болезненная», призрачная память. Потому и брошенный Ахавом в Моби Дика гарпун — рожденная фрустрированным желанием фаллическая ментальная проекция. Во время его самой дикой речи гарпун тревожным намеком «висел на видном месте, надежно закрепленный в своей рогатке»³².

Пересекающий лицо и тело капитана рубец — «родимое пятно», каинова печать. Казалось, что Ахав «был... отлит из

чистой бронзы... подобно литому Персею Челлини», этой парадигме Запада. Бронза — аполлоническая стратегия мужчины, укрепляющегося для борьбы с природой. Рубец — родимое пятно Ахава, лишенного пупка. Это из его золотого тела отчеканен золотой дублон корабля. Он прославляет свою божественную повелительницу, языческую молнию, и, как Афина, знать не знает никакой матери. Он узурпирует материнство, превращая его в свою превосходящую волю: «Во мне живет царственная личность, и она осознает свои монаршие права». Это сражение у мыса Акции, и транссексуал Ахав — потерпевшая поражение на море Клеопатра.

Вождедея абсолютной свободы, Ахав присваивает корабль и команду. Но как и сам либеральный романтизм, поклонник независимости действует, повинаясь внутреннему и внешнему принуждению. Ахава гонит «невидимый злобный господин и властитель... жестокий, беспощадный император»: «Я действую согласно приказу». Мелвилл заявляет: «Ведь все мы живем на свете обвитые гарпунным линем. Каждый рожден с веревкой на шее». Удушающая пуповина, лень гарпуна, который удавит Ахава, — «сбруя Необходимости» Эсхила. Это сеть Клитемнестры, роковая женщина-природа, которую символизирует огромный корчащийся спрут. Ранее Мелвилл говорит, что «идеал безупречной мужественности живет у нас в душе, в самой глубине души» и «даже потеря внешнего достоинства не может его затронуть»³³. Самое сокровенное Я — *virgo intacta*^{*}, изнасилованная телесными унижениями жизни. Безупречная мужественность относится к тому неприкосновенному для «кровавой руки» женской природы Готорна, что выбрасывает нас в мир. Истерзанный парадоксами Мелвилл навязывает свое сексуальное решение романтическим темам. В «Моби Дике» попытка погасить мужскую задолженность перед женщиной превращается в потрясающее садомазохистское зрелище мужчины, подчиняющегося мужчине.

Совершенная последовательность требует сексуальной нейтральности кита, поэтому его «ужасная» белизна стирает личность, пол и смысл. Но обостренный семейный роман позднего романтизма вторгается в эпос грубой дионисийской силы высокого романтизма. Почему «Моби Дик» неизмеримо превосходит все написанное Мелвиллом? Оперный масштаб романа порожден мощью его *сексуального протеста*. Буря

* Целомудренная дева (лат.). — Ред.

романа — реакция на парализующее блаженство женского покоя, пробужденное в «Великой Армаде». Попытка мужчины постичь тайны природы похожа на смерть «некоего бортника из Огайо, который искал мед в дупле и нашел его там такое море разливанное, что, перегнувшись, сам туда свалился и умер, затянутый медвяной трясиной и медом же набальзамированный». На той же странице Квикег совершает «родовспомогательный подвиг», высвобождая Тэштиго из погружающейся в воду головы кита. Голова — темница мужского интеллекта, говорит Мелвилл, и тут же переделывает свое полое дерево в «медовые соты Платона», в которых завязло так много людей³⁴. Но эта голова — еще один преувеличенный Мелвиллом мужской орган — мистифицирующий прием. Реальная манящая промежуточность, в которой все мы тонем, — чрево-могила матери-природы.

Моя оценка темы вытесненной сексуальности в «Моби Дике» подтверждается странным рассказом «Рай для холостяков и Ад для девиц», написанным Мелвиллом несколько лет спустя (опубликован в апреле 1855 года) и сопоставляющим сексуальный опыт мужчин и женщин. Первая часть рассказа натуралистическая, вторая — гротескная, насыщенная биоморфными аллегориями. Можно ли действительно считать этот рассказ либеральным и реформистским? Я утверждаю, что из него явствует, как общественное сознание Мелвилла без особого успеха пытается противостоять демоническому страху автора перед женщиной и природой.

«Ад для девиц» — спуск в сексуальное подземелье, представляющее и преисподней, и Венериной горой. Мы рассматриваем мрачные низины ландшафта высокого романтизма. Генитальную топографию Мелвилл заимствует у Э. По: Пим входит в «узкое ущелье», с невероятно «скользкими» стенами³⁵. В рассказе Мелвилла это ущелье сужается до клитора «Черного Перевала», а затем расширяется до алой впадины половых губ среди «лесисто-косматых» возвышенностей лобка. Из вагины «Чертовой Темницы» течет менструальная «Кровяная Река», бурлящая, как Алеф Кольриджа, среди огромных валунов. Полярная зона в рассказе Мелвилла, как и в повести Э. По, неожиданно оказывается зловеще теплой. Путешественник «Ада для девиц» посещает бумажную фабрику, «задыхаясь от странного, кровавого, животного жара». Фабрика — пародия на деторождение. «Огромное темное водяное колесо, с мрачной решимостью выполняющее свое единственное непреложное назначе-

ние», — неумолимый месячный календарь женщин. Ряды девушек, похожих на «кобылок у коновязи», разрезали для последующей обработки тряпки на «длинных поблескивающих косах». Коса — маятник Э. По, превращающийся здесь в фаллическое орудие отца-времени. Дальше, в «забрызганном помещении», стоят два огромных чана, «полные чего-то белого, мокрого, волокнистого, напоминающего белок сваренного всмятку яйца». Чаны — яичники, переполненные слизью, болотной топью, которую я отождествляю с женской физиологией и с Дионисом. Это еще одна деталь из «Пима» — смолистая пурпурная вода, плацентарная пленка с разноцветными «прожилками» (ср. с морскими змеями Кольриджа)³⁶. Мы уже видели яичное месиво «Ада» в «огромной мясистой массе» «желтовато-белого» спрута «Моби Дика». Теперь ясен обойденный молчанием пол спрута.

Рассматривая обвинение женщин в вампиризме в творчестве Блейка, я обнаружила, как явное негативное содержание маскирует скрытое недозволенное очарование. В «Аде для девиц» замысел тоже не соответствует воздействию, но смысл этого несоответствия — прямо противоположный. Мелвилл показывает, что женщины поработены своей сексуальной судьбой и эксплуатируемы правящим классом бражничающих холостяков. Но гуманизм — лишь поверхностный уровень этого рассказа. Отмороженные щеки рассказчика выдают сексуальный страх и отвращение. «Кровяная Река», «как работа красных демонов, кипела в стороне»³⁷, — утратив на миг власть над видением, заявляет Мелвилл. Женщина заключила союз с иррациональным. Природа, а не общество на самом деле угнетает женщин. Менструация и деторождение, которые нам хотелось бы считать нормальными и естественными, — всплески варварства. Путешественник Мелвилла, посланник общества, замирает в молчании при виде гигантского механизма женской природы.

Образчик двусмысленной двойственности этого рассказа: «За рядами пустых конторок сидели девушки с пустыми глазами, держа в руках белые папки и складывая чистую бумагу». Скука массового производства, бессмысленность современного труда, отчуждающего похоронившего самого себя Бартелби, еще одного героя, вынужденного разбирать бумаги. Но в «Аду» не бывает жалости без ужаса. Девушки с пустыми глазами и чистой бумагой в руках — белые богини, перекладывающие *tabula rasa* мужской души. Слепые, бесстрастные парки или граии. Рассказчик, ведомый юным Вергилием по имени

Купидон, содрогается, созерцая изобильные круги этого ада. Но его отношение к проклятым двойственно гораздо определеннее отношения Блейка или Диккенса к поруганным беспризорникам. Никуда не спрячешься от того, что женскую физиологию Мелвилл представляет вульгарно бездуховным, грубым биологическим процессом.

Огромная машина стоит в углу, ее поршень ударяет по тяжелому деревянному брусу. Бледная девица скармливает машине розовую бумагу, а машина штампует на ней венки из роз. Огромная бумагоделательная машина фабрики — «несгибаемое железное животное», и рассказчик взирает на нее с ужасом. Тяжелая промышленность такого рода вселяет «в человеческое сердце безотчетный страх, словно ворочается перед глазами живой библейский бегемот». Но «особенно страшна» «железная необходимость, роковая обреченность». «Жидкий полупрозрачный поток массы» движется «неизменно покорно самовластным прихотям машины». Рассказчик стоит «зачарованный»: «Душа рвалась вон из тела»³⁸.

Венок из роз — наивный веселый комментарий любовной поэзии к сексуальному переживанию. Только мужчины — не фривольные проказники. Как «Пададь» Бодлера, «Ад» обнаруживает брешь между литературными условностями и природной реальностью, чтобы вызвать ужас, а не сочувствие. Рассказчика, очарованного романтическими прелестями, парализует голова Медузы растительной природы. Фаллический поршень приводится в действие машиной. В «Аде» установлен ткацкий станок «Моби Дика». Тираническая машина — женское тело, перемалывающее и перерабатывающее мякоть материи, клейковина человеческой плоти.

Рассказчик спрашивает владельца фабрики, почему «работниц любого возраста называют девушками, а не женщинами»³⁹. Мелвилл предвидит феминистское недовольство этим жаргоном, низводящим женщин до уровня детей. Однако с точки зрения мифологии девушки «Ада» — девственные скульптурные коры. Они Персефоны, порожденные Деметрой, слишком ужасной, чтобы принять облик человека, поскольку *она есть машина*. Отметим связь с «Моби Диком»: Мелвилл называет машину живым «бегемотом»; пустые глаза девушек — «ужасающая» («appalling» — буквально «заставляющая побледнеть») белизна великого кита. Моби Дик должен был бы остаться неопределенным по полу, но он так яростно мужествен лишь для того, чтобы не *обернуться женской природой*. Иными словами,

сверхмужественность кита — защита от женственности природы. Умиротворение и красота материнства в «Великой Армаде» Мелвилла — мучительная сексуальная греза, поскольку «Ад» вскрывает ужас того, что следует вытеснить. Я постоянно называю женщину «сокровенной». В «Аде для девиц» невидимое становится видимым. Мы видим гидродинамику женской инженерии, разработанную с рациональной ясностью. Видеть, знать, сочувствовать. Но из подсознания Мелвилла вздымается демоническая энергия, деформирующая женские органы, превращающиеся в отвратительные *disjecta membra** сюрреалистических кубистских ангелов. «Ад» описывает нисхождение в морские глубины, которого избежал единственный выживший в «Моби Дике». Стремясь обеспечить космическое господство мужественности, эпический роман Мелвилла вынужден подавлять позы-вы хтонической природы.

«Ад для девиц», кошмарное сгущение хтонической темы «Моби Дика», противоположен последнему рассказу Мелвилла «Билли Бадд, фор-марсовый матрос», оставшемуся незаконченным из-за смерти писателя, последовавшей в 1891 году. Безобразной, распухшей среде размножения «Ада» противостоит аполлоническая сфера красоты, ясности и одаренности «Билли Бадда». «Билли Бадд» — превосходное аполлоническое произведение американской литературы, чуждой идеализму визионеров в силу своего культурного пристрастия к прагматизму. В творчестве Мелвилла «Билли Бадд» относится к «Аду для девиц» так же, как «Серафита» Бальзака относится к «Златоокой девушке»: небесный серафим поселяется в преисподней женского варварства. Возможность появления «Билли Бадда» обеспечило погружение Мелвилла в женскую трясиину и спасение из ее топей.

Билли относится к тому чарующему сообществу прекрасных мальчиков, историю которого мы проследили от афинского «Критского мальчика» до «Давида» Донателло, белокурого шекспировского юноши и уайльдовского Дориана Грея. В первом варианте рукописи (1886) он был много старше. Рассказ посвящен англичанину Джеку Чейзу, вдохновившему Мелвилла на написание «Белого бушлата» (1850). Принимая во внимание восхищение, испытанное Мелвиллом перед статуей Антиноя в Риме во время путешествия 1856—1857 годов, Фидлер

* Разбросанные члены (лат.). — Ред.

называет Билли Бадда «Джеком Чейзом, заново отлитым в образе Антиноя»⁴⁰. Я же считаю, что на «Билли Бадда» повлиял «Портрет Дориана Грея», поскольку в рассказе слышны отзвуки языка Уайльда. За год до того, как «Дориан Грей» был издан книгой, он был опубликован в 1890 году в июльском номере издававшегося в Филадельфии и Лондоне «*Lippincott's Monthly*». Специалисты не могут точно проследить ход регрессии Билли Бадда от взрослого до эфеба⁴¹. Подозреваю, что «Дориан Грей» оживил воспоминания Мелвилла об Антиное и повлиял на создание более похожего на андрогина героя в окончательной версии.

Билли Бадд наделен весенней свежестью. Хотя ему двадцать один год, его отличает «простодушно-детское выражение лица» и «девичья» нежность кожи. У него «золотые кудри» и «лазурные глаза» — в буквальном смысле слова небесные глаза. Он — «Аполлон», чистокровный образец «английского типа»: его белокурое аполлоническое сияние — дорический, или арийский, элемент европейской культуры. «Ангел», похожий на «серафимов Фра Анжелико», «нежным розовым цветом лица напоминающий английских красавиц». Транссексуальные уподобления превращают Билли в «сельскую красавицу» или «весталку». Своим единственным недостатком он напоминает «красавицу в одном из рассказов Готорна», а именно в «Родимом пятне». По изгибу губ, изящным ушам и своду стопы можно угадать, как выглядела его неизвестная мать. Команда зовет его «Красавчиком», как сказочную девушку. «Не оставлявшая желать ничего лучшего» внешность Билли — просто андрогинное сочетание «красоты и силы», «привлекательности» и мощи, напоминающего о двойственности контральто у Готье⁴².

«Билли Бадд», так же как и «Дориан Грей», выстраивается по принципу аполлонической иерархии. Билли принадлежит к классу «красавцев матросов», отличавшихся «безупречным телосложением» и «небрежной простотой врожденной царственности». Его лорды, «более слабые светила... созвездия», превозносят его и приносят ему «дань восхищения». Дитя любви явно проявляет «врожденную царственность»: он герой-полубог загадочного происхождения. Как Дориан, Билли — пример чистой харизмы. Товарищи по команде делают ему подарки, «белье его стирают и чинят его старые брюки»: «Для Билли Бадда каждый готов сделать что угодно»⁴³. Команда корабля — вассалы, признающие феодальное подчинение. Билли кристаллизует иерархии вокруг себя, и аполлоническая вертикаль прорезает горизонталь моря.

Катастрофа «Билли Бадда» — крушение иерархического порядка. Напоминающий Яго каптенармус Джон Клэггерт вдруг начинает испытывать странную враждебность к Билли. Мелвилл прямо указывает на то, «что, собственно, так сильно восстановило против Билли»: «Причина заключалась в редкостной красоте формарсового», — и это выражение (*personal beauty*) прямо заимствовано у Уайльда. «Одержимость» Клэггерта — навязчивая эротическая и эстетическая идея. Он подавлен и поработен красотой Билли, западной моделью, изобретенной Сапфо и возрожденной Петраркой. Помимо своей воли испытывая «магнетическое» притяжение к Билли, Клэггерт протестует против своего подчинения, шутливо, как содомит, хлопая Билли тростью по спине. Удар спровоцирован пролитым супом, который Клэггерт подсознательно считает хтоническим осквернением. «Он сразу переменялся в лице и встал как вкопанный. Казалось, он хотел выбрать матроса, однако сдержался». Клэггерт вскипает от отравляющего его желания. Унылый скептик, претворяющий все призрачное и ангельское в облике Билли в тошнотворное чувство нарушения приличий. «Положенный по должности» удар Клэггерта агрессивно восстанавливает общепринятую иерархию. Он пытается произвести это снова в сцене обвинения и «гипнотически» смотрит на Билли: демоническую взаимосвязь посредством обмена взглядами Мелвилл позаимствовал у Готорна⁴⁴.

Билли — «мироворонец», избавляющий команду от бесконечных «свар». Капитан торгового судна говорит: «Он им проповедей не читал и ничего особенного не говорил и не делал. Только что-то в нем есть такого, от чего самые кислые становились слаще». Добродетель эстетическая, а не нравственная. Доблесть прекрасная или редкостная. Красота Билли вызывает массовую нагрузку, сводящую состязательное множество в созерцательное единство. Но его харизматическая личная иерархия не согласуется с иерархией общественной. Забывшись, он создает свой культ, и кесарю приходится этот культ уничтожить. Билли Бадд следует линии поведения прекрасного мальчика-разрушителя, *вызывая беспорядок* в сфере социального. У. Х. Оден пишет: «Не случайно многие гомосексуалисты оказывают предпочтение морякам, ведь на берегу моряк становится символом невинного бога моря, не связанного законами земли и потому способного делать все, что угодно, без вины»⁴⁵. Закон земли исполняет капитан Вар, вынужденно приговаривающий Билли к смертной казни за убийство офицера. Именно *из-за* своего

пленительного очарования, а не вопреки ему Билли должен умереть во имя общего блага. Свисая с грота-рея, он становится древним повешенным богом, Адонисом, ритуально удушенным в расцвете юности. Ричард Чейз называет его «Христом-гермафродитом»⁴⁶. Как Христос, Билли представляет собой внутреннюю угрозу для сражающейся империи. Они обязаны были повесить его.

Прекрасный мальчик Билли Бадд не жесток, но ему свойствен нарциссизм — первичный нарциссизм ребенка. Солипсизм прекрасного мальчика проявляется в речевой невнятице Билли: охваченный негодованием, он «начинает заикаться». Аполлоническое, как всегда, форма молчания или немоты. «Склонность к познанию самого себя у него развита не была»: его «первозданная простота» — единый аполлонический характер, лишенный внутренних разногласий. Он «неграмотен», необразован потому, что у аполлонического андрогина нет слов. Когда Клэггерт лжет, Билли пытается ответить, но, не веря в свои силы, сбивает своего обвинителя с ног одним ударом. Феб («чистый») мстит за осквернение изгнанием захватчика из своего непорочного психического мира. После смерти Билли хирурга спрашивают, почему в теле нет никакого движения, ведь обычно тело повешенного сотрясает «мышечная спазма»⁴⁷. Билли умирает вечным девственником, не испытавшим оргазма. Еще один аполлонический принцип: прекрасный мальчик отвергает оргазм, так как Аполлон избегает всего преходящего. Нет движения, потому что нет дионисийского ритма, один кристальный покой.

«Билли Бадд» переиначивает «Ад для девиц». Всецело мужская сага изгоняет хтоническую женскую силу. В последний раз мы видим Билли «возносящимся» к розовой заре: поднимающийся серафим противостоит погружению Мелвилла в мрачное царство Матерей Гете. С точки зрения философии прекрасный мальчик лишает плотности женскую материю (слова «мать» и «материя» — однокоренные). Аполлонические андрогины заставляют видимый мир трепетать от духовного озарения. Как «Моби Дик», «Билли Бадд» крадет сексуальную власть у женщин и тем самым бросает вызов Готорну. Чистую женственность Мелвилл приписывает прекрасному мальчику, озаренному аполлоническим светом.

«Билли Бадд» не публиковался до 1924 года и поэтому не мог повлиять на «Смерть в Венеции» (1911) Томаса Манна, столь

многим обязанную «Портрету Дориана Грея». «Смерть в Венеции» — поздний цветок *fin de siècle*. Цивилизация в упадке: город искусств Венеция «больна», ее воздух «полон гнилостных миазмов». Писатель Густав фон Ашенбах приезжает в Венецию, чтобы обнаружить, как Гете в «Венецианских эпиграммах» и Гофмансталь в «Смерти Тициана» (1892), что она таит очаровательных юных андрогинов. Манн сжато выражает в одной истории то, что Мелвилл поляризует в антитезе «Билли Бадд» — «Ад для девиц». Ашенбаху, явно под влиянием Гюисманса, является видение первозданной природы: «Ландшафт под небом, тучным от испарений, тропические болота, невероятные, сырые, изобильные... с несущими ил водными протоками... волосатые стволы пальм... причудливо безобразные деревья, что по воздуху забрасывали свои корни в почву, в застойные, зеленым светом мерцающие воды»⁴⁸. Женское болото размножения, хтонические миазмы, против которых полусонно протестует прекрасный мальчик, самым ослепительным совершенством форм укоряя природу за безразличие и текучесть. Болотистая страна «Смерти в Венеции» соответствует сочной, «бесцветной» матке «Ада для девиц».

Литератор Ашенбах, владеющий словом, пленен образом аполлонических изобразительных искусств. «Безупречно красивый», длинноволосый четырнадцатилетний мальчик, прямо таки «греческая статуя», является воплощенным аполлоническим спокойствием. Окруженный женщинами — гувернанткой, статной матерью и тремя сестрами, похожими на «монашек», — Тадзио кажется арестованным богом, обреченным на раннюю смерть. Появившийся накануне майского дня весенний андрогин Манна — Адонис, привилегированный сын-любовник богини-матери. Подозреваю, что образ этой холодной, величественной женщины, одиноко прогуливающейся в обществе своих детей, навеян Эстер Прин — матерью Перл у Готорна. На ней простое серое платье, со вкусом украшенное «поистине бесценными» драгоценностями и жемчужинами, «сообщавшими ее облику» «нечто сказочно пышное», — напоминающее строгое пуританское платье Эстер и роскошную алую букву, расшитую в «восточном» стиле⁴⁹.

Тадзио отличают аполлонические атрибуты «совершенства формы» и дефект речи. Поскольку он поляк, «Ашенбах ни слова не понимал из того, что говорил мальчик»; писатель видит его «улыбающимся... что-то говорящим на своем мягком, расплывающемся языке». Дельфийские изречения Тадзио наряду

с заиканием Билли Бадда и ломаной речью Бельфеб — вариант аполлонической немоты. Тадзио присуща радикальная видимость. Каждое его появление поистине театрально, как, например, богоявление из волн морских. Он выступает из волн не потому, что *принадлежит* морю, но потому что он отрекается от царства жидкости: серафим, идущий дальше рожденной из пены Венеры. «Удивленный, испуганный» «богоподобной красотой» Тадзио, Ашенбах иерархически подчиняется ему, как Бэзил Холлуорд подчиняется Дориану Грею, а Клэггерт — Билли Бадду. «Смерть в Венеции» открыто включает ссылки на «Федра» Платона, которые, по-моему, скрыто присутствуют и в «Дориане Грее»: Ашенбах испытывает «испуг, захлестывающий того, кто способен чувствовать, когда его взору открывается подобие вечной красоты»⁵⁰.

Как и Бэзил, Ашенбах — художник, разрушенный прекрасным мальчиком, одетым в «английский матросский костюм» в старинном стиле, возможно косвенно указывающем на Уайльда. В согласии с логикой мифа, морской костюм Тадзио снят с англосакса Билли Бадда. Но прекрасный мальчик Манна куда больший солипсист, чем прекрасный мальчик Мелвилла, и уносящая жизнь его поклонника эпидемия становится буквальным воплощением его фатальности. Хотя их глаза иногда встречаются, мальчик в действительности не видит Ашенбаха. «Это была улыбка Нарцисса, склоненного над прозрачной гладью воды, та, от глубины души идущая зачарованная, трепетная улыбка, с какой он протягивает руки к отображению собственной красоты»⁵¹. Глаза Ашенбаха — зеркала, в которых Тадзио не видит ничего, кроме себя. Одержимый писатель видит приглашение там, где существует один лишь аутизм. Обособленный, как икона, прекрасный мальчик оказывается миражом воспаленных глаз. Причащаясь к своему собственному декадансу, «Смерть в Венеции» превращает прекрасного флорентийского мальчика в символ гетеросексуальной Венеции в поздней вырождающейся фазе.

Даже на пике галлюцинации Ашенбах не испытывает сексуального желания. Свести, как это порой делается, «Смерть в Венеции» к гомосексуальной истории, в духе настенной росписи общественного туалета, — значит опошлить ее. Прекрасный мальчик не осквернен прикосновением, поскольку аполлоническое отстраняется от каждого направленного к нему шага. Преследуя Тадзио по улицам, Ашенбах тщательно сохраняет эстетическую дистанцию критика. Это душевнобольной

фанатик бога-звезды. Прекрасный мальчик, всегда смертоносный для своего поклонника, низводит Ашенбаха от династического и профессионального достоинства к самопожертвованию в доэллинистическом прошлом. Как Пенфей Еврипида, Ашенбах переодевается женщиной и приобретает восточные черты: увешанный драгоценностями, он использует духи, краски, тушь, румяна. Западный аналитический ум вновь поглощен своими сладострастными восточными истоками. Византийскую базилику Святого Марка, в которой Ашенбах настигает Тадзио, Манн называет «восточным храмом»; Ашенбаха сражает «азиатская холера», «зародившаяся в теплых болотах дельты Ганга»⁵². Если мы отвлечемся от натуралистической поверхности «Смерти в Венеции» и посмотрим на нее с точки зрения мифологии, то увидим интериоризованное присутствие женского Ада Мелвилла. Ревнивая богиня-мать окутывает поклонника своего сына хтоническими миазмами, ведь именно она принесла в город искусств чуму.

- 1 Fiedler L. Love and Death in the American Novel. N. Y., 1966 [Rev. ed.]. P. 350—351.
- 2 Huysmans J.-K. Against Nature. P. 191. [Гюисманс Ж.-К. Наоборот. С. 124.]
- 3 [Poe E. A.] Great Short Works of Edgar Allan Poe / Ed.: Thompson G. R. N. Y., 1970. P. 180—181, 176. [Пер. В. В. Рогова цит. по: По Э. А. Лигейя // По Э. А. Полн. собр. рассказов. М., 1970. С. 148, 145.] Milton J. Comus. P. 880. [Ср.: Мильтон Дж. Комос. С. 435.]
- 4 [Poe E. A.] Great Short Works of Poe. P. 192—193. [По Э. А. Лигейя. С. 155—156.]
- 5 Ibid. P. 158. [Пер. В. И. Неделина цит. по: По Э. А. Береника // По Э. А. Полн. собр. рассказов. С. 69.]
- 6 Ibid. P. 158—159. Далее цитируются: P. 161, 159. [Там же. С. 70, 71—72.]
- 7 Ibid. P. 317. Следующая цитата: P. 329. [Пер. М. П. Богословской цит. по: По Э. А. Низвержение в Мальстрем // По Э. А. Полн. собр. рассказов. С. 312, 320.]
- 8 Ibid. P. 217, 238, 219. [Пер. В. В. Рогова цит. по: По А. Э. Падение дома Ашероу // По А. Э. Полн. собр. рассказов. С. 186, 199, 188.]
- 9 Ibid. P. 359, 361. [Пер. В. В. Рогова цит. по: По А. Э. Маска Красной Смерти // По А. Э. Полн. собр. рассказов. С. 355, 356.]
- 10 Sacher-Masoch L. Venus in Furs. P. 104. [Захер-Мазох Л. Венера в мехах. С. 119.]

- 11 Great Short Works of Poe. P. 383, 371—372, 383—384, 186. [Пер. С. П. Маркиша цит. по: По Э. А. Колодец и маятник // По Э. А. Полн. собр. рассказов. С. 419, 412—413, 420; По Э. А. Лигейя. С. 152. Далее цит.: Там же.]
- 12 Ibid. P. 535. [Пер. В. Рогова цит. по: По Э. А. Философия творчества // По Э. А. Избранное. М., 1984. С. 645.]
- 13 [Poe E. A.] Selected Writings of Edgar Allan Poe / Ed.: Davidson E. H. Boston, 1956. P. 403—405. [Пер. Г. Злобина цит. по: По Э. А. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима // По Э. А. Собр. соч. М., 1993. Т. 3. С. 339—341.]
- 14 [Hawtorne N.] Great Short Works of Nathaniel Hawtorne / Ed.: Crews F. C. N. Y., 1967. P. 288—289, 291. [Пер. А. Шадрина цит. по: Готорн Н. Черная вуаль священника // Готорн Н. Избр. произв. Л., 1982. Т. 2. С. 97, 99.]
- 15 Ibid. P. 301, 49. [Пер. Г. Островской цит. по: Готорн Н. Родимое пятно // Там же. С. 228; Пер. Э. Линецкой цит. по: Готорн Н. Алая буква // Там же. Т. 1. С. 80.]
- 16 Ibid. P. 9. [Готорн Н. Алая буква. С. 45.]
- 17 Fiedler L. Love and Death... P. 230.
- 18 Great Short Works of Nathaniel Hawtorne. P. 64, 146, 201, 81. [Готорн Н. Алая буква. С. 93, 163, 210, 107.]
- 19 Ibid. P. 72, 46, 136, 161, 170. [Там же. С. 100, 78, 155, 176, 184.]
- 20 Ibid. P. 131. [Там же. С. 150.]
- 21 Ibid. P. 168—169. [Там же. С. 183.]
- 22 Ibid. P. 50. [Там же. С. 81.]
- 23 Melville H. Moby-Dick / Ed.: Hayford H., Parker H. N. Y., 1967. P. 155, 169. [Пер. И. Бернштейн цит. по: Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. М., 1967. С. 210, 227.]
- 24 Ibid. P. 235, 262, 125, 98, 85, 255, 237, 255. [Там же. С. 305, 338, 177, 144, 328—329, 307, 330.]
- 25 Ibid. P. 373—374. [Там же. С. 470.]
- 26 Ibid. P. 324—326. [Melville H.] Great Short Works of Melville / Ed.: Berthoff W. N. Y., 1970. P. 486. Там же. С. 409—411. [Пер. И. Гуровой цит. по: Мелвилл Г. Билли Бадд, фор-марсовый матрос // Мелвилл Г. Собр. соч. Л., 1988. Т. 3. С. 371.]
- 27 Melville H. Moby-Dick. P. 97. Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. N. Y., 1961. P. 136. [Мелвилл Г. Моби Дик. С. 144.]
- 28 Melville H. Moby-Dick. P. 326. [Hawthorne N.] Great Short Works of Hawthorne. P. 301. [Мелвилл Г. Моби Дик. С. 411; Готорн Н. Родимое пятно. С. 228.]
- 29 Melville H. Moby-Dick. P. 328, 347—351. [Мелвилл Г. Моби Дик. С. 414, 437—441.]

- 30 Ibid. P. 315, 426—427. О жестокости и насилии: P. 316, 447. [*Там же*. С. 398, 534, 399, 556.]
- 31 Ibid. P. 32—34, 54, 53, 67, 363, 148, 152, 469, 416, 353. [*Там же*. С. 65—68, 92, 93, 107, 456, 204, 207—208, 584, 521, 444.]
- 32 Ibid. P. 469, 143, 385, 111, 391, 417. [*Там же*. С. 585, 197, 483, 159, 491, 523.]
- 33 Ibid. P. 110, 417, 445, 459, 241, 104. [*Там же*. С. 158—159, 522, 555, 573, 311, 152.]
- 34 Ibid. P. 163, 290. [*Там же*. С. 221, 369.]
- 35 Selected Writings of Poe. P. 379, 382. [*По Э. А. Приключения Артура Гордона Пима*. С. 317, 320.]
- 36 Great Short Works of Melville. P. 211, 216—218. Selected Writings of Poe. P. 370. [*Пер. М. Лорие цит. по: Мелвилл Г. Рай для холостяков и Ад для девиц // Мелвилл Г. Собр. соч. Т. 3. С. 251—252, 257—259; По Э. А. Приключения Артура Гордона Пима*. С. 309.]
- 37 Great Short Works of Melville. P. 214. [*Мелвилл Г. Рай для холостяков и Ад для девиц*. С. 255.]
- 38 Ibid. P. 215, 221. [*Там же*. С. 256, 262.]
- 39 Ibid. P. 222. [*Там же*. С. 263.]
- 40 Fiedler L. Love and Death... P. 348, 362.
- 41 Billy Budd, Sailor. Reading Text and Genetic Text / Ed. from the Manuscript, Intro. and Notes: Hayford H., Sealts M. M., Jr. Chicago, 1962. P. 2.
- 42 Great Short Works of Melville. P. 436, 459, 434, 436, 478, 494—495, 436, 476, 438, 436—437, 455, 438, 430—431. [*Мелвилл Г. Билли Бадд*. С. 315, 341, 313, 315, 361, 379, 315, 360, 317—318, 316, 336, 317, 310.]
- 43 Ibid. P. 430, 437, 433. [*Там же*. С. 308—309, 316, 312.]
- 44 Ibid. P. 459, 469, 459, 454, 476. [*Там же*. С. 341, 352, 341, 335, 359.]
- 45 Ibid. P. 433. Auden W. H. The Enchafed Flood of Romantic Iconography of the Sea. N. Y., 1950. P. 149n. [*Там же*. С. 312.]
- 46 Chase R. Herman Melville. A Critical Study. N. Y., 1949. P. 266.
- 47 Great Short Works of Melville. P. 463, 437, 498. Следующая цитата: P. 497. [*Там же*. С. 345, 316, 383, 382.]
- 48 Mann T. Death in Venice / Trl.: Burke K. N. Y., 1965. P. 91, 114, 5. [*Пер. Н. Ман цит. по: Манн Т. Смерть в Венеции // Манн Т. Новеллы*. М., 1989. С. 221, 234, 171.]
- 49 Ibid. P. 39—42. [*Там же*. С. 193—194.]
- 50 Ibid. P. 41, 69, 45, 72. [*Там же*. С. 193, 209, 196, 211.]
- 51 Ibid. P. 40, 82. [*Там же*. С. 194, 217.]
- 52 Ibid. P. 88, 103. [*Там же*. С. 219, 228.]

Американские декаденты

■ Эмерсон, Уитмен, Джеймс

Сын и потомок священников Ралф Уолдо Эмерсон был вовлечен в столкновение американского протестантизма с английским романтизмом. Трансценденталист, он стремился по примеру Вордсворта открыть воображение навстречу природе. Эмерсон считал себя поэтом, и хотя лекции и эссе принесли ему известность, туманная структура его эссе незамедлительно вызвала столкновение мнений. Романтическое произведение не нуждается в аполлонической логике. Но не вызвана ли стилистическая эксцентричность Эмерсона психологическими причинами?

Эссе — сокровищница идеи, или максимы. С точки зрения лингвистики стиль Эмерсона занимает магическую точку пересечения, перекресток европейских языков. Он читается так, как переводятся Платон, Августин и Ницше: восторженная ясность, слова высокопарны, но пронзительно ясны, кажется, будто это свойства самой машинописи. Но не было еще столь великолепной в частях и столь удручающей в целом прозы. Голос Эмерсона неестественно монотонен, он производит впечатление вялого флегматика. Ему чужда музыка — динамика, мелодия, вариация. Мы чувствуем тяжесть ноши протестантского морализаторства, от которой Эмерсон так и не смог освободиться.

Ралф Уолдо Эмерсон называет поэтов «освобождающими богами»: «они «свободны и делают свободными других». Создание символов означает «способность раскрепощать и бодрить дух»: «к нам словно кто-то прикоснулся волшебной палочкой, и ноги сами пускаются в пляс, и от счастья мы, как дети, не находим себе места»¹. Но бодр ли Эмерсон? Веселым, непосредственным поэтом он хотел бы быть, но не был. Несмотря на то что лучшие его лирические стихотворения отличаются напряженностью и энергичностью, все портит слишком короткая строка. Она, конечно, придает текстам динамичность, но динамичность не назовешь сильной стороной Эмерсона. Это медлительный и тяжеловатый ум, склонный к созерцательности в духе Вордсворта. Его поэзия гораздо менее совершенна, чем эссе, изобилующие превосходными романтическими образами.

Главное обвинение против эссе Эмерсона — невыстроенность. Проблема, как мне кажется, в том, что Эмерсон постоянно прерывает ход своих рассуждений или возвращается к прежним мыслям, оставляя каждое направление своих мыслей томиться в одиночестве. Кругообразность используется символически, например в «Венке» Джорджа Герберта, сплетающего из своих стихов совершенный солнечный круг. «Круги» Эмерсона выполнены в той же созерцательной традиции: «Глаз — это первый круг, образуемый им предел — круг второй»². Но блуждающий стиль его эссе не всегда продуман заранее. Я полагаю, его создает задержка на глубочайшем порождающем уровне языка. Из древней пещеры бессознательного выходят призрачные морфологические целостности, стремясь воплотиться в словах. Образ, ритм, эмоция — сначала; слова — потом.

До эпохи романтизма литературный стиль был коллективным рассуждением. После эпохи романтизма стиль стал личной. Быть может, именно стиль Эмерсона впервые говорит нам так много. В конечном счете, монотонность его прозы — ограничение интериоризованных личин, ведь каждое наше настроение — тень личины. Его эссе, путешествия голоса, борются с маскулинным пуританским прошлым, заманивающим его в ловушку четко ограниченного этического эго. Отрицая коды и институты, трансцендентализм стремится к единству с природой. Но препятствием для объединения становится само Я Эмерсона, парализованное собственным совершенствованием.

Конфликты Эмерсона очевидны в его знаменитой метафоре глазного яблока: «Вот я стою на голой земле — голову мне

овекает бодрящий воздух, она поднята высоко в бесконечное пространство — и все низкое себялюбие исчезает. Я становлюсь прозрачным глазным яблоком: я делаюсь ничем; я вижу все; токи Вселенского Бытия проходят сквозь меня; я часть Бога или его частица»³. Вдохновение высокого романтизма; глаз позднего романтизма. Барбара Пакер говорит: «Глазное яблоко Эмерсона стало мишенью издевательства тотчас после своего неуместного появления на страницах первой редакции „Природы“». Она отмечает, что глазное яблоко — позднейшее добавление к оригинальному отрывку из дневника⁴. Эмерсон пытается удалить преграды, отделяющие человека от природы. Его глазное яблоко — версия золотой арфы романтизма: проходящие сквозь него «токи» напоминают летящий сквозь Шелли Западный ветер. Эмерсон усиливает андрогинность арфы, но ни к чему хорошему это не приводит. Пассивно подчиняясь жизненной силе, он уже более не поет, а только видит. Я уже показала, что первый принцип позднего декадентского романтизма — видеть, но не действовать. Эмерсон завидует мистическому видению восточного глаза, но он не в силах избавиться от исторически строгой плотности европейских личин.

Два свойства глазного яблока Эмерсона я нашла в его прозе: *высокопарность* и *пронзительная ясность*. Глазное яблоко тяжеловесно, и дирижабль его вдохновения не может подняться в воздух. «Голая земля» обнажена, лыса, как и его «овеваемая» или окунаемая в крестильную купель детская голова. Глазное яблоко твердо и монументально, застывший колосс, овеваемый утренним ветерком. Эмерсон стремится исчезнуть, да не может. Глазное яблоко, в котором с ним не может ничего случиться, — утробная полость, стеклянная колба, сквозь которую он выглядывает, как Гомункул Гете. Он замкнут «в утробе виноградины» из своего стихотворения «Вакх». Глазное яблоко — нераздавливаемая виноградина разобщения, аполлонический череп интеллектуала и знатока.

«Прозрачное глазное яблоко» — многозначительная, придуманная задним числом отговорка; подобный прием самообмана я обнаружила в творчестве Мелвилла. Опоздание образа, в свою очередь, свидетельствует о декадентской извращенности. Пакер говорит: «„Глаз“ — нейтральное слово, но „глазное яблоко“ гротескно; чувствуется сильный запах прозекторской»⁵. Мы можем продолжить наш мрачный список ампутаций XIX века: зубы Береники, лодыжка Бальзака, ножка Готье, губа Клеопатры, нос Гоголя, подбородок Уайльда, глазное

яблоко Эмерсона. Отслоившаяся сетчатка Эмерсона груба и отвратительна, потому что это укрупненная поздним романтизмом часть тела: часть вознесена над целым и превращена в неподвижное и обособленное *смотрение*. Этот шар извлеченной плоти объят слабОВОЛЬНОЙ дрожью. Кругообразный андрогин Платона, лишенный конечностей и брошенный на произвол судьбы. Очевидное бегство Эмерсона от эгоизма становится очередным романтическим уроборосом, очередным путем по кругу, на котором Я встречается с самим собой. В дневниках Эмерсон пишет: «Человек незапятнан, и прикоснуться к нему нельзя. Каждый человек — бесконечная орбита отталкивания»⁶. Непроницаемая сфера Я отталкивает непрощенных гостей, как цитадель, но она же отталкивает, отвергает в эстетическом смысле слова. Отталкивающее глазное яблоко — декадентский автопортрет, напоминающий ужасный портрет Дориана Грея. Эмерсон, представший глазным яблоком, говорит, что он «часть или частица Бога». Сколько ни перевязывай декадентские части золотым шпагатом, посылка будет слишком тяжелой для авиапочты.

Я уже показала, что прозрачность — явление аполлоническое: плотность женской материи пронзена и уничтожена агрессивным западным взглядом. Но что же делает эта громоздкая глазная прозрачность посреди празднества природы? Мы переходим к самой сути противоречивого творчества Эмерсона. Кажется, будто он принимает дионисийскую точку зрения: «Метаморфоза — закон вселенной. Все формы текучи». Он говорит о «текучести, неопределенности всех вещей»: «Все для нас расплывается, все зыбко». Возможно, он защищает запутанный стиль своей прозы: «Но воображению свойственно быть вечно в движении и никогда не застывать»⁷. Аполлоническому контуру и покою он предпочел бы дионисийский процесс. Эссе отрывочны, поскольку он исключает управляющее господство Аполлона: ни иерархического подъема, ни развития аргументации. Проза раскладывается на многочисленные подробности, на дионисийских «многих». К несчастью, эта множественность — еще и декадентский упадок и чрезмерность, сгущающая эссе Эмерсона до состояния нечитаемости.

Но Эмерсон жаждал писать не эссе, а поэзию. Что подавлял он, надевая маску поэта? Я описала прозрачное глазное яблоко как безволосый зародыш андрогина. Это спроецированное Я, лишенное пола и даже телесной протяженности. Поэты-романтики всегда сознают свой гермафродизм; так, Эмерсон называет

«высоко одаренного человека» «мужчиной-женщиной», не нуждающимся в жене. Он считает великого человека женственным чувствилищем исторической силы, «восприимчивым умом», пророчески откликающимся будущему. Но транссексуальная тема быстро исчерпывается. Как правило, мы встречаемся с противоположным. В своем эссе «Природа» он говорит о «Духе» как о «Творце»: «И во все века, во всех странах человек дает Духу на своем языке имя ОТЕЦ»⁸. Этот мерцающий, как фабричная вывеска, сияющий набор заглавных букв — нехарактерный для Эмерсона способ выделения, а бережно хранимому этими буквами милостивому Богу-Отцу нет места в романтическом произведении. В этот миг Эмерсон подчинился своим протестантским предкам. Его империалистический заголовок — оберег, защищающий «Природу» от неблагоприятной сексуальной силы.

К женщинам, в которых романтизм обычно черпает свою силу, Эмерсон обращается редко. Его главные стихотворения представляют мужчин: «Уриель», «Мерлин», «Вакх», «Брахма». Немногие архетипические женщины упоминаются вскользь. «Майе», покрову иллюзий, посвящена одна строфа. «Сфинкс» — длинное и колоритное стихотворение, но заканчивается оно обманом Сфинкс и поражением женской власти: «Я сто имен имею. / Кто вспомнит хоть одно, / Тот властен надо мною / И все тому дано!»* Это желаемое, но не действительное. Ни мужчина, ни поэт, ни даже величайший из архимагов не может стать властителем женской природы. Воображение Эмерсона безнадежно расколото: он облачает в доспехи Блейка вордсвортовского искателя.

Женщина так редка в творчестве Эмерсона, что в тот миг, когда она все же появляется, ее сила невероятна. Он говорит в «Судьбе»: «Мужчины — те, кем сделали их матери... Перед всяким, кто выходит из утробы своей матери, захлопываются врата даров»⁹. Этот невозвратимый долг мужчины перед женщиной — пессимистическая истина. Учение Эмерсона о доверии к себе, провозглашающее независимость Америки от европейской культуры, отвергает и женское прошлое. Поэтическое развитие Эмерсона задерживается. Английский романтизм позволил ему отказаться от рационалистического наследия в восприятии природы. Но отсутствие имаго американской матери не позволило ему привести в действие другой важнейший компо-

* Пер. А. Шараповой цит. по: Поэзия США. М., 1982. С. 123.

нент романтического сознания — сексуальное первоначало, без которого романтическое стихотворение невозможно.

Сфинкс — это все то, что отказалась интериоризовать поэзия Эмерсона. «Вакх», например, упрямо избегает хтонического, казалось бы, внутренне присущего его теме мистического единения. Быстрота и взволнованность стихотворения, возможно, вызваны свойственной ему энергией уклонения. Его короткие, торопливые строки становятся декадентскими *пределами*, самоограничениями, пограничной линией, проведенной поэтом, стоило только чреватой уродливым разрушением женской силе коснуться его. Незавершенное превращение Эмерсона, поэта-романтика, в гермафродита препятствует развитию органической формы эссе и стихотворения, сглаживает настроение и тон и вводит аполлоническое глазное яблоко в оду природе. Я романтической сексуальной личины Эмерсона родилось лишь наполовину.

Американскую поэзию открыл навстречу женщине почитатель Эмерсона Уолт Уитмен, чьи длинные и неряшливые поэтические строки вобрали в себя все то, что исключил Эмерсон. Дионисийство, неверно представляемое Эмерсоном в четких образах, — та стремнина, в которую немедленно бросается Уитмен.

Уитмен изобретает американскую природу-мать, вздымающийся и опадающий цикл рождения и смерти, поглощающий вещи и людей. Это — «волны жизни», это — «неистовая старуха». Сладострастная темнота, архаическая ночь: «Ближе прижмись ко мне, гологрудая ночь, крепче прижмись ко мне, магнетическая, сильная ночь». Уитмен исправляет милосердный материализм Вордсворта, не впадая в чудовищный вампиризм Кольриджа. Инстинктом барда, а не ученостью он возрождает космологию древних материнских культов. Он представляет себе бурную беременность мира: «Еще, и еще, и еще, / Это вечное стремление вселенной рождать и рождать, / Вечно плодородное движение мира... / Вечно материя, вечно рост, вечно пол». Он слышит «голоса... нитей, связующих звезды, и женских чресел, и влаги мужской»¹⁰. Все-мать, обнимающая всю эту размножающуюся вселенную, сексуально двойственна. Уитмен — сын-любовник и жрец богини-гермафродита, с которой он соединяется в ходе перевоплощения. Вообразив себя бездонным мешком, он хочет вобрать в себя все бытие. Эпический перечень «Листьев травы» — ненасытное самооплодотворение

поэта, портрет художника как Великой матери, Универсального Мужчины-Женщины.

Уитмен провоцирует сексуальные вторжения в свою душу. Его техника — отождествление, дионисийская эмфаза: «Я всех цветов и всех каст, все веры и все ранги — мои, / Я фермер, джентльмен, мастеровой, матрос, механик, квакер, / Я арестант, сутенер, буян, адвокат, священник, врач». Эти многочисленные личины от сводника до священника останавливают колебания великой цепи бытия. «Я и мать, и отец равно», — производит транссексуальные проекции Уитмен: «Я актер, актриса», или «бессонная вдова», или девушка, зазывающая джентльмена-визитера. Поэзия вбирает все земные создания. Один список перечисляет три дюжины животных, насекомых, рыб и растений от пантеры до краба и хурмы. «Мои возлюбленные душат меня», — говорит Уитмен; и они кличут его по имени «из цветников, виноградников, из чащи густых кустов». Как Китс, он дионисийски расширяет себя зрелыми «многими» мира. Он преодолевает все препятствия: «Прочь затворы дверей! / И самые двери долой с косяков!» Не может быть и речи об аполлонической изоляции: уединение или чистота — отколовшиеся от целого бесплодные куски. «Листьям травы» свойственна беспорядочность всеприятия. Демократичный Дионис распространяет значительность на все отвергаемое, нестоящее, бесполезное: «Дураков, калек, бездарных, презренных, пошлых»; «Солому, щепки, сорняки и водоросли, / Пену, осколки блестящих камешков, / Листья морской травы, оставленные / Отливом отбросы». Иудео-христианский человек правит в этом мире, а дионисийский человек подчиняется этому миру. Уитмен синтезирует противоречия: «По-твоему, я противоречу себе?.. / (Я широк, я вмещаю в себе множество различных людей)»¹¹. Полиморфная извращенность Диониса разрушает классификацию и иерархию Аполлона.

Пророчество Эмерсона о поэте-освободителе исполнил Уитмен, революционный верлибр которого, подобно Антонию в Египте, «превышает меру». Он приводит все к движению в едином потоке природы. Свободно меняющаяся структура и постоянные преобразования превращают «Листья травы» в совершеннейшую дионисийскую поэзию. Она восходит к древним песнопениям, тоже перечисляющим свойства, плоды, урожаи и животных матери-земли, чтобы пробудить и увеличить ее плодородие. Слабости Уитмена тоже вызваны дионисийством, грешащим против аполлонической формы и приличия. В наи-

высшем своем проявлении возвышенный, как Пиндар, — спускаясь ниже, он становится визгливым и пошлым, как ярмарочный зазывала. Но вспомним о неудаче Эмерсона, так и не ставшего Дионисом Лиэем («освободителем») в силу своей интеллектуальной утонченности.

Как Бодлер, Уитмен стремится шокировать христиан и буржуа. Он проводник «голосов запретных, / Голосов половых вожделений и похотей... / Голосов разврата, очищенных и преображенных». Он делает еще одно отступление от протестантского прошлого. Пуританизм, строгий культ внутренней жизни, чтит дела, но не объекты. Сгребая в кучу возрожденные объекты, языческие «Листья травы» устраняют этическое измерение поступков, превращающихся отныне в простые *переживания*. Пуританское желание, уснувшее в турецкой бане женского расслабления, отбрасывает прочь стремление к противостоянию. Уитмен пишет о «ветрах, что сладострастно щекочат мое тело». Или он видит, как «молодые мужчины плывут на спине, и их животы / Обращаются к солнцу»¹². В этом мире не бывает эрекций. Пенисы — опыленный плод, который лениво шевелит ветер, или лоснящиеся клубни, жадно пьющие воду. Нет ни напряжения, ни порядка, поскольку «Листья травы» отдают верховенство расслабляющей женской сущности.

Дионисийские множества Уитмена — языческий синкретизм, особенно очевидный, например, во вдохновленных Эмерсоном обращениях к «Озирису, Изиде, Ваалу, Бrame и Будде»¹³. Д. Г. Лоуренс сетует, что гастрономическая «Песня о себе» Уитмена превращает «я» в «кашу», в «мешанину», в «жуткий пудинг из Одного Индивида»¹⁴. Как и индуизм «Поездки в Индию» (название последнего стихотворения Уитмена) Форстера, стремление всему поклоняться и все принимать приводит к безразличию. Но запечатлев себя в образе *Madonna della Misericordia*^{*}, укрывающей сотни фигур своим милосердным покрывалом, Уитмен так и не преуспел вполне в дионисийском порыве к одной всеобъемлющей идентичности. Уитмен, как Эмерсон с его тяжелым глазным яблоком, обнаруживает под плотью непреодолимое препятствие для воли-к-слиянию — свое собственное тревожное Я. «Листья травы» утверждают единство, но доказывают разъединение. Гениальная песня «Кто бы ты ни был, держащий меня в руках» заполняет реальностью зияющую пустоту. Эта явно высокая поэзия испорчена нравственными

* Богоматери всех скорбящих (*ит.*). — Ред.

двусмысленностями, самая жуткая из которых — декадентский вуайеризм. Как «Моби Дик», «Листья травы» — произведение высокого романтизма, испытавшее влечения позднего романтизма.

Уитмену в своем воображении нравится задерживаться у постели спящих и больных, и это свое пристрастие он вполне реализует позже, в госпиталях гражданской войны. На эту тему написана рапсодия «Спящие», которую я сравнила с «Дитя-радостью» Блейка: «Я мысленно брожу всю ночь / Поступью легкой, бесшумно и быстро ступая и останавливаясь, / Зорко склоняясь над смеженными веками спящих». Он стоит в темноте, вода «успокаивающе руками в нескольких дюймах от них». Он идет «от постели к постели», навещая детей, трупы, пьяниц, онанистов, идиотов, супругов, сестер, — словом, всех спящих или мертвых.

Мильтон Кесслер говорил о «вампиризме» и «похотливости» «Спящих». «Волшебника божественный жест» делает поэт над спящими, в этот момент «похожими на эмбрионы»: «Он их создает. Без него они беспомощны». Сочувствие и отождествление Уитмена основаны на агрессии и вторжении. Стихотворению присуще вуайеристское подавление: всемогущий глаз принуждает объекты к пассивности, лишая их личного сознания. Уитмен, обычно дионисийски враждебно относящийся к иерархии, размещает перед собой от края до края горизонта все человечество в унижительных позах подчинения. Спящие — материя в ожидании быть отмеченной его разумом. Его преступное злоупотребление — осквернение снов спящих и их спален — скрывает в себе эротическое возбуждение. Стихотворение — психосексуальный натиск и вторжение, а Уитмен — вампир, прогуливающийся по ночам.

Как Блейк, Уитмен призывает сокрушить ложные законы, пренебрегая сексуальной тайной и стыдом. Но его веселый эксгибиционизм — маска. «Спящие» показывают глубину его собственной скрытности. Взгляды толпы, как в «Кубла Хане», замыкаются на поэте, но теперь сам поэт смыкает их глаза. «Спящие» — ночной дозор в городе мертвых. Отношение Уитмена к людям отличается натянутостью. Он воспекает их непохожесть, их многочисленные идентичности не искренне, ибо этим они приговаривают его к одиночеству. Поэтому он «окутывает» их архаической ночью, топит их в демократическом растворении. Его вынужденные самообуздания — декадентская замкнутость. В позднеромантической американской литературе

у Уитмена есть сестра по духу. Его декадентский вуайеризм предвещает сладострастное упоение смертью в поэзии Эмили Дикинсон. Как ни странно, но бродяга и сексуальный бунтарь разделяет тягу к извращениям старой девы и затворницы.

Сексуальное мастерство Уитмена — тоже не то, чем кажется. Не в силах доверить своей поэзии гермафродическое откровение, он тратил много времени на рекламу своей мужественности, оказавшуюся явной ложью. Он замечательно описывает себя: «Пылкий, бесстыдный, непостижимый, голый», «буйный, дородный, чувственный, пьющий, едящий и рождающий». Он отвергает «бесполох и кастратов» во имя «полноценных мужчин и женщин»¹⁵. Это не биография, а психография. Иными словами, такие ложные утверждения и обосновывают мужские личины бисексуальных «Листьев травы». На самом деле, обоеполоая все-мать настолько могущественна, что необходимости в индивиде мужского пола нет. Подобно мстителю из повести Бальзака, собирающему вооруженную свиту, чтобы ворваться в женское царство восточного будуара, Уитмен вынужден нарочито подчеркивать свою мужественность, чтобы сохранить пол в пульсирующей женской природе своей поэзии.

Поскольку Уитмен отождествляет себя с Великой матерью, мужественность — самая невыразительная его личина. Его псевдомужчина мог бы лопнуть, как воздушный шарик в день рождения. На создание образа чувственного материнского океана Суинберна вдохновил Уитмен, но Суинберн не испытывал сексуальной тревоги в этой ситуации. Он приветствует подчинение мужчины женщине, вероятно чувствуя поддержку авторитета де Сада и Бодлера. Великосветский Суинберн пришел в поэзию из салонного мира хороших манер, но Уитмену некуда бежать от пролетарского прошлого, видевшего мужчину здоровым работягой. Именно поэтому «Листья травы» вынуждают нас прислушиваться к утомительному бряцанию воображаемого оружия.

Хотя страсть к женщинам только имитируется, Уитмен — вовсе не женоненавистник: «И я говорю, что быть женщиной — такая же великая участь, как быть мужчиной, / И я говорю, что нет более великого в мире, чем быть матерью мужчин». Он прославляет даже механику размножения и анатомирует ее, в отличие от Мелвилла, с энтузиазмом: «Чрево, грудные сосцы, молоко, слезы, смех, плач». Как Китс, Уитмен говорит о «клапанах сердца», питающих поэзию. Иное дело — гетеросексуальное желание. Настоящий эротизм «Листьев травы» направлен

на мужчин-атлетов, участвующих в достойных «Илиады» представлениях боли-наслаждения: «Я вижу прекрасного в мощи своей пловца нагим, плывущим через буруны, / Я вижу белое его тело, его безбоязненные глаза». Его бьет о скалы, «его теснит, швыряет, толчет». Вода вокруг него окрашивается в цвет крови: «Волны относят его, качают, вертят, / Переворачивают, / Его прекрасное тело крутится... / Быстро и далеко относит мужественный труп»¹⁶. Парящий как чайка, вуайерист Уитмен наслаждается красными царапинами, полосующими белую мужскую красоту. Эта сцена соединяет в себе сражение Ахилла с рекой Скамандром и крушение корабля Одиссея на морской скале. Но герои Гомера выживают. Уитмен же предпочитает позднеромантический сексуальный сценарий: чувственный садомазохизм и мученическую смерть от рук природы.

Удовлетворение от гомосексуального акта так же непостижимо для Уитмена, как и любое другое. Его эротизм остается вуайеристским, декадентским, неопределенным. Стоит ему выйти на сексуальную сцену, как, не желая витать в призрачной отчужденности, он пассивно отдается замещенным половым актам. Он вспоминает: «Ты положила голову мне на бедро, и нежно повернулась ко мне, / И распахнула рубаху у меня на груди, и вонзила язык в мое голое сердце, / И дотянулась до бороды, и дотянулась до моих ног». В отличие от Кристabelle, которую гомосексуальное изнасилование лишило речи, Уитмен приобретает новый язык, змеящийся в нем и побуждающий его к получению новых радостей. В дополнение к этому месту стоит привести отрывок, уже цитированный мною при толковании Суинберна, — фантазию мужской героини: «Я раздавленный пожарный, у меня сломаны ребра, / Я был погребен под обломками рухнувших стен»¹⁷. Вот она, грудина, сломанная мужским языком, гомосексуальная дефлорация. Пожарника давит, подобно сдвигающимся «огненным стенам» Э. По, прорвавшаяся утроба. «Мои товарищи... бережно поднимают меня»: как Квикер высвобождает Тэштиго из головы кита, поэта вытаскивают из тупика материнского тела. Эта сцена — пьета позднего романтизма, в которой Уитмен — ритуально убитый сын все-матери.

Гомосексуальный характер желанию в «Листьях травы» придает та же причина, которая делает вялым пенис: невозможность соития с огромной, как великанша Бодлера, Великой матерью. Чудовищная природа поглощает мужское тело. Таким образом, бесполезность сильного мужчины Уитмена симулируется: та мужская личина, которой он жаждет, уменьшается вплоть до

абсолютной незначительности в его гермафродитическом космосе, изобильном и беспредельном. Как в поэзии Суинберна, здесь заключается оральный, а не генитальный союз. Уитмен поглощает свой предметный мир, тогда как предметный мир заглатывает его. Поэтический стиль Уитмена — сексуальная литания, длительные вибрации обращений, готовые Я к вторжению мира-матери, иными словами, мира-материи. Форме и содержанию «Листьев травы» присуща влажность женственного Диониса. «Море! — восклицает поэт. — Облей меня любовною влагою». Или в видении, достойном «Вакханок»: «Моря ослепительно яркого сока разливаются по небу»¹⁸. Но Уитмен не может включиться в сообщество менад. Его поэзия в сравнении с поэзией Вордсворта перенаселена, и все же он страдает от той же самой болезненной отделенности. Подобно меланхоличному Гермафродиту Суинберна, он попал в ловушку сексуального одиночества. Его собственная андрогинность, привилегия и проклятие, удерживает его от единения с любовниками, мужчинами или женщинами. В мире Уитмена нет настоящей близости. Его поэзия — замещение близости и описание уклонения *от* нее.

Как сексуальная личина, одинокий, создающий космос Уитмен — андрогин, которого я называю Хепри — по имени египетского мастурбирующего Перводвигателя, символизирующего также монашеские, сексуально двусмысленные миры Обри Бердсли и Жана Жене. Сартр вполне мог бы сказать нижеследующее и об Уитмене: «Ж. Жене *присутствует* во всех своих героях, а они оборачиваются то розой, то собакой, то кошкой, то ломоносом. Он превращается во всех людей и всю природу»¹⁹. Эти три художника — извращенный парадокс плодородия и отрицания. В каждом из них аутоэротическое воображение расцветает в тюрьме современного Я.

Генри Джеймса обычно считают социальным романистом, но на деле он — декадент и поздний романтик, что и делает его стиль единственным в своем роде и чрезмерно тяжелым. Литературная критика Джеймсу слишком много льстит. В результате, как и в случае Спенсера и Гете, цензуруется фантастически извращенное воображение. Последние романы Джеймса, опубликованные в начале XX века, относятся, как и «Смерть в Венеции», к *fin de siècle*. Никакая другая англоязычная проза не перенасыщена так александрийскими украшениями, признаком «позднего» стиля. В английском социальном романе, как я уже

отмечала, андрогины встречаются редко. Сексуальные обращения Джеймса — симптом скрытого романтизма.

Самый пассивный герой Джеймса проявляется в «Послах» (1903). Ламбер Стрезер, наделенный напряженным и трепещущим именем, — робкий мужчина, запуганный властными женщинами. Рассказывая о своей невесте миссис Ньюсем, он вспоминает время, «когда он, томясь жаждой, протягивал свою кружечку к носику ведерца». Она полна, он пуст. Великосветская дама из Новой Англии миссис Ньюсем — то ли болтливая муза, то ли надменный заварочный чайник, с огромной силой фаллической личности изливающаяся в его ничтожество. Стрезер называет сознание «беспомощной студенистой массой», вливающейся в «изложницу» жизни²⁰. В творчестве Джеймса такие уничижительные мысли приходят только к мужчинам.

Фигуры речи Джеймса бывают странно зловещими. Беседуя с друзьями, Стрезер чувствует себя, как «прачка, доставившая клиенту успехи своей скалки». Женщина-пресс: даже прачечная — арена женского триумфа воли. В «Смерти льва» с ее двумя романистами, скрывающимися под транссексуальными псевдонимами, отношения между миссис Уимбэш и Нилом Парадеем развиваются параллельно отношениям миссис Ньюсем и Стрезера. Она «слепая, стихийная сила», которая «была создана из стали и бычьей шкуры». Он же, наоборот, «гуттаперчевый». Миссис Уимбэш — бронзовый тотем, локомотив, давящий куклу. Она напоминает миссис Лаудер из «Крыльев голубки» (1902), «снаряд, огромный, заряженный и готовый к выстрелу». Даже мебель миссис Лаудер «так неестественно утвердительно, так агрессивно пряма». Она «колесница Джаггернаута», изобилующая «странными идолами, мистическими наростами» массивной мебели. Вдова в творчестве Джеймса — медленный, всесокрушающий тепловоз, предшествоваемый грудастым бампером и лебедкой. Миссис Лаудер направляет застольную беседу так, словно правит кораблем, всякий раз возобновляя «взмахами своего винта круиз среди островов»²¹. Раскручивая фаллический пропеллер, хозяйка отправляется в путь на плавучей дыбе: не обеденный стол, а «Плот Медузы».

Женщины Джеймса от рождения обладают властью, в то время как мужчины спасаются бегством. Мертон Деншер, стыдливая мимоза из «Крыльев голубки», размышляет: «Вне всякого сомнения, со дня своего рождения он чаще размышлял, реже действовал». Слишком частые размышления затуманили мужскую определенность Я. Деншер подчиняется и миссис

Лаудер, и ее дерзкой племяннице Кейт Крой, предлагая ей «свою нетронутую пассивность». В то время как он наслаждается «только созерцанием», Кейт ведет себя как «безупречный солдат на параде». Он со вкусом говорит о ней: «Ах, она необычайно властная». Слабохарактерный герой Джеймса подобострастно преклоняет колена перед своим хозяином-хозяйкой. Деншер говорит с Кейт: «„Ты восхитительна!“ — „Конечно я восхитительна!“»²². Неприкрытое стремление воздействовать на чувства, едва скрытое под покрывалом иронии, приводит в такие моменты на грань безвкусицы. Все это напоминает спрятанного под салфеткой ежика. Позволяя леди Брэкнелл и Гвендолен господствовать над горячими противниками-мужчинами, Уайльд ведет себя не в пример честнее. Ловко ставя своих пресных героев в почтительную позу, Джеймс превращается в придворного гермафродита, вкрадчивого льстеца при дворе королевы. Его раболепие — еще один вариант культового преклонения Э. По, Бодлера и Суинберна перед романтическими вампирами.

Сексуальная личина крайне пассивного мужчины предвещает последнюю, декадентскую стадию Джеймса. Болезненный Ральф Тачит из «Женского портрета» (1881) уже генетически полуженщина: его отец «питал к нему скорее материнские», а мать, — напротив, — «отеческие» чувства или даже «начальнические». Он словно составлен «как попало из одних углов»: «Он спотыкался, шаркал, волочил ноги, как бывает с людьми при полном бессилии». Эта неуклюжая марионетка говорит о своем подобострастном преклонении перед отважной героиней: «Изабелла Арчер повлияла на меня, как она на всех здесь влияет. Но я — я был совершенно пассивен»²³. Мужчина у Джеймса всегда сам подпадает *под влияние* женской власти, как подчиняющийся гипнотизеру пациент. Он светит только отраженным светом: мужская луна отражает женское солнце. В своих поздних произведениях Джеймс изобретает извиняющее оправдание для вялого героя — его инвалидность. Главный герой рассказа «Зверь в чаше» (1903) не женится потому, что просто предпочел бы, как Бартлеби у Мелвилла, не делать этого. Его девичья скромность — современная абулия. Мужчина Джеймса, отмеченный городской бледностью, — Бартлеби с банковским счетом. Противник брака, он противостоит андрогинам английского Возрождения, дружно бросавшимся к алтарю. Как мадемуазель де Мопен, он остается один, чтобы защитить свою андрогинность, но, в отличие от Мопен, он выбирает пассивность и покой, женское ожидание.

Садомазохистская схема Джеймса приводит и к жертвам среди женщин. Три романа объединяет тема лесбийского тяготения к унижению молодых и неискушенных женщин. Джеймс заимствовал тему из романа «Счастливый дол» Готорна, предшественником которого была «Кристабель» Кольриджа. Таким образом, романтизм напрямую входит в сюжет его важнейших романов. Властная Изабелла Арчер сама попадает под власть умной и обворожительной мадам Мерль, с которой у нее завязываются отношения с легким налетом эротики. Мадам Мерль наставляет Изабеллу, говоря, что надо «свыкнуться» с мужчинами для того, «чтобы научиться их презирать». В «Женском портрете» есть два театральные момента господства и подчинения, обоснованных романтическими явлениями вампиров. Сперва Изабелла входит в мастерскую и обнаруживает, что Мерль стоит, а изысканный Гилберт Озмонд сидит и смотрит на нее снизу вверх. Нарушение этикета: джентльмен не должен сидеть, если дама стоит. Самовластье мадам Мерль выходит за пределы социальных норм. Второй момент — кульминационное открытие романа, когда Изабелла повторяет подчиненную позу.

— Что вы?.. Кто вы?.. — прошептала Изабелла. — Что общего у вас с моим мужем?.. Что общего у вас со мной?..

Мадам Мерль неторопливо поднялась, поглаживая муфту и по-прежнему не спуская глаз с Изабеллы.

— Все! — ответила она.

Изабелла замерла, она смотрела на мадам Мерль, и в лице ее была чуть ли не мольба о том, чтобы пролился свет. Но из глаз этой женщины лился не свет, а мрак. «Боже!» — прошептала она наконец и, откинувшись назад, закрыла лицо руками. Морским валом обрушилась на нее мысль, что миссис Тачит была права. Ее выдала замуж мадам Мерль²⁴.

Мерль при посредстве Готорна оказывается вампиром Джеральдиной, затмевая взор и подавляя волю коленопреклоненной Кристабель. Даже наводящая на размышления похвала вызывает в памяти сцену свращения в поэме Кольриджа. «Ее выдала замуж мадам Мерль»: на языке эпохи это означает, что Мерль тайно организовала замужество Изабеллы, отдала ее замуж. Но извращенная двусмысленность этого высказывания предполагает, что Мерль сделала Изабеллу своей лесбийской невестой. Их союз существует там, на заговорщическом уровне

демонической одухотворенности, где всегда побеждает вампир. Обращенные к Мерль (к «черному дрозду» в переводе с французского) реплики: «Что вы?.. Кто вы?..» — эманация животной ночи, вторжение романтизма в социальный роман.

Сходная туманная форма направляет развитие «Крыльев голубки». Бесхитростную Милли Тийл околдовывает «дивная» мучительница Кейт Крой, выглядящая как «беззаботный мальчик». Внимание Милли поглощено харизматической красотой Кейт. Отвергая предложение лорда Марка, она предлагает ему жениться не на себе, а на Кейт: «Потому что она самая красивая, самая умная и очаровательная женщина среди моих знакомых и потому что, будь я мужчиной, я просто обожала бы ее. Я и так ее некоторым образом обожаю»²⁵. Итак, овладевая Кейт, Марк должен действовать как доверенное лицо Милли. Или Кейт должна узурпировать идентичность Милли, становясь дублершей ее взрослых ролей? — в точности как вампир Кольриджа наутро после совращения.

Самый вопиющий из сюжетов Джеймса о лесбийской связи и ловушке — роман «Бостонцы» (1886), влияние на который романа Готорна «Счастливый дол» признано всеми. Властная Зенобия Готорна стала господствующей феминисткой и старой девой Оливией Ченселлор. Ее протеже Верена Таррант — дочь месмериста — еще одна деталь из Готорна. Как и Мерль, Оливия враждебна по отношению к мужчинам, ко всему их «жестокости, запятнанному кровью, хищному племени». А Верене по природе свойственно «легко покоряться, любить подчинение». Она психологически незащищенная, чисто женственная женщина, знакомая нам по Спенсеру, де Саду, Блейку, Кольриджу и Бальзаку. Ее сексуальная простота — пустота, притягивающая хищников, мужчин и женщин. Подозреваю, что борьба сил богатой лесбиянки и дамского угодника за женственную девушку, представленная в «Бостонцах», восходит к «Златоооокой девушке» Бальзака. Как в повести Бальзака, лесбиянка — свирепый андрогин, пол которого вызывает сомнения: «Великий Боже, какого пола она была?»²⁶

Готорн сделал для Джеймса то же, что Э. По для Бодлера, — передал ему демоническую психологию секса и власти, созданную Кольриджем. Никаким другим путем социальный романист Джеймс не мог бы войти в глубинный контакт с воображением Кольриджа. Я уже говорила, что социальный роман основывается на управлении сексуальными архетипами или даже на исключении социальных архетипов — источника общественного

и личного беспорядка. Линия распространения лесбийской эротики Кольриджа, Готорна, Джеймса соответствует линии Бальзака, Бодлера, Суинберна. Одна лесбийская пара преломляется тремя лучами идентичности. Сексуально амбивалентный художник проецирует себя на пассивную девушку, совращенную своей госпожой. Эдмунд Уилсон усматривает транссексуальную идентификацию во всех героинях Джеймса: интерес Джеймса к «незрелым девушкам, объектам желания или совращения» вызван расколом с братом Уильямом, превратившимся в «противопоставление женского и мужского»: «В Генри Джеймсе всегда жила невинная девушка, которую он лелеял, любил, защищал и все же пытался изнасиловать, и даже пытался убить»²⁷. Джеймс на редкость извращен в навязчивом *повторении* этой психодрамы. Как Э. По, он вновь и вновь переписывает одну и ту же историю. Повторение, несовершенная индивидуация: как и в «Грозовом перевале», такая туманная характеристика сигнализирует о присутствии романтизма.

Как «Маска Красной Смерти» в творчестве Э. По, «Бостонцы» в творчестве Джеймса обличаются присутствием мужественного героя. Предприимчивый Бэзил Ренсом не похож на робких мужчин Джеймса. Но и лесбийская любовь тоже показана здесь более открыто, чем в любом другом романе. И это — взаимосвязанные явления. В «Бостонцах» из-за полного слияния Джеймса с пассивной Вереной появляется нетронутая мужественность. Неприкрытая лесбийская страсть Оливии удерживает его в транссексуальном состоянии без риска заразиться мужественностью. Значит, и предоставленный самому себе Бэзил может развернуться в рамках своего пола. Мой архетипический анализ «Алой буквы» и «Черной вуали священника» дает право предположить, что в «Счастливом доле» Готорн подобным же образом проецирует себя посредством сексуальной метатезы на смиренную девушку, подчиняющуюся власти лесбиянки. Так он все же проникает в женский магический круг, отвергнувший его в «Алой букве». Заимствуя мотив Готорна для социального романа, Джеймс перерабатывает его. В «Счастливом доле» попытка создать новое общество неудачна и самоубийца Зенобия возвращается в природу, сузившуюся до «черной реки смерти» со «скользким, увитым водорослями» сердцем²⁸. Но Оливия Ченселлор — лишь раздражительный политический идеолог, и ее летний Кейп-Код не имеет ничего общего с опасной хтонической природой. Перенесение Джеймсом лесбийской пары в социальный роман в точности похоже

на ритуальное очищение «Саломеи» Уайльдом, превращающим вампира в манерных близнецов-андрогинов, Гвендолен и Сесили. Позволю себе вновь повторить свою теорию: высокая комедия — всегда поражение хтонического. «Бостонцы» — «Счастливый дол» без демонов. Они показывают, что комедия манер Джеймса — стратегия сопротивления извращенному романтическому подводному течению в американской литературе.

«Поворот винта» (1898) лучше любого другого рассказа Джеймса представляет то, *от чего следовало бы воздержаться*. Литературная игра: гувернантка Шарлотты Бронте вторгается в Аркадию загородного дома Джейн Остин и разрушает его навязчивым эротизмом Э. По. Как мы увидим, непосредственная мишень Джеймса — поставленная тремя годами ранее пьеса «Как важно быть серьезным». Присматривая за мальчиком и девочкой «ангельской красоты», гувернантка попадает под влияние двух демонов блейковской непрозрачности, угрожающих аполлонической проясненности детей. Питер Квинт и мисс Джессел — восставшие из мертвых гомосексуальные «демоны», слуги, ставшие хозяевами, — как во время сатурнальных, или даже сатурновых, превращений. Они тяжко, как свинец, давят на рассказ, препятствуя его развитию²⁹.

«Поворот винта» превосходно удерживается на грани реальности и нереальности призраков. Кеннет Берк пишет: «Борьба гувернантки с духами ее предшественников за власть над детьми — не сексуальна, судя по литературным тестам сексуального аппетита. Но она двусмысленно сексуальна той сексуальностью, что во всех своих проявлениях окружена *мистификациями*». Мы видим, как «один класс борется за обладание душой другого» — взрослые против детей, — а «классификация „первична“ по отношению к сексу и вводит в тайны культа предков»³⁰. Культ предков позволяет удержать их духов от посягательства на живых. Квинт и Джессел — гарпии, «похитительницы». Зло, в которое они угрожают ввергнуть детей тем страшнее, чем неопределеннее. Они вожделеют гомосексуального пленения, не гомосексуального контакта. Они завлекают жертв в мир сексуальной антиматерии. Джеффри Хартман говорит о том, что Джеймс «суеверно отвечает духу места»³¹. Квинт и Джессел — злобные *genii loci*, охраняющие территорию, на которую можно войти, но которую нельзя покинуть. Совместной жизнью, а не кровью

* Духи места (лат.). — Ред.

они создают святотатственное семейство, дом вне закона. Низменная версия неприятного брака вчетвером, в который очень похожая на Джессел мадам Мерль втягивает Изабеллу Арчер.

Гувернантка, регент королевства, владелец которого с божественным безразличием устранился, — позднеромантический имажинист, разыгрывающий психодраму порабощения. Власть, как обычно в декадансе, выражается через визуальность. При первом появлении Квинт стоит на зубчатой башне, устремив на гувернантку «прямой и пристальный взгляд», слишком вольный для джентльмена. Во второй раз он стоит за окном и, заглядывая в комнату, смотрит ей в лицо «пристальным и жестким» взглядом. В третий раз «женщина в черном, бледная и страшная» стоит на другом берегу озера, внимательно наблюдая за малышкой Флорой (имя, напоминающее о Боттичелли). Она «пристально» смотрела на ребенка «страшными глазами... с каким-то злобным умыслом»³². Фиксация взгляда Джессел заимствована у вампира Кольриджа. Ее взгляд — парализующее вторжение в природу, фиксирующее Флору в ее мрачном, бесконечно длящемся детстве, сексуально развивающее ум, но задерживающее взросление тела. Внезапно утверждая иерархию, вампир проецирует беловатые пятна проказы на поток времени.

Великие плоскости зрительного контакта в «Повороте винта» — один из самых блестящих примеров тирании визуального в позднем романтизме Франции, Англии и Америки. Квинт и Джессел существуют не как герои романа, но как *точки пересечения видимости*. Они иератические личины культа западного взгляда. Чрева-могилы готического романа ужаса вываливают свое содержимое в открытые пространства рассказа — с их насильственно пробитыми линиями взгляда. Джеймс показывает агрессию западного зрения, железную цепь, связывающую личность с личностью евклидовыми треугольниками. Квинт и Джессел напряженно смотрят и отчетливо видны, что и придает им непрозрачность, от которой они гибнут, как отшельники Вордсворта или распятый поэт Бодлера. Они — точки негативной нагрузки, обращенные образы пленительных иерархов-шедевров из «Сарразина» и «Дориана Грея». Именно визуальная сосредоточенность и неподвижность, чудовищное спокойствие Квинта и Джессел делает их декадентскими персонажами. Они диверсанты Кольриджа, заброшенные в природу Вордсворта. Тяжесть глазного яблока Эмерсона и плотность черного бриллианта Бальзака. Нравственный антрацит, вкрапленный, как драгоценные камни на полотнах Моро, в холсты Джеймса.

Эротизм «Поворота винта» принимает бесстрастную форму вуайеризма. Квинт и Джессел практикуют шаманское перемещение сознания, *нависание* на грани мысли. Современная магия, производная от сотворенного Руссо неустойчивого смещения сексуальности и идентичности. То же самое нависание мы видели на садомазохистской картине Блейка «Бог, создающий Адама» и в стихотворении Блейка «Дитя-радость». Мы видели и нависание вампира над замком Кристабель, и нависание Уитмена над кроватями спящих. Мы вновь встретимся с ним, когда обратимся к тяжеловесному нависанию позднего стиля Джеймса.

Вуайеристское напряжение «Поворота винта» *ментализирует* секс на западный фанатический лад. В психическое пространство гувернантки вторглись призраки с мощным взглядом, и она из угнетаемого становится угнетателем, готическим облаком нависающим над своими питомцами. Она приписывает детям манихейскую двойственность, и дети разрываются между небесами и преисподней. Гувернантка — еще один Хепри, космогонический гермафродит, побуждающий себя к аутоэротическому действию. Быть может, призраки — эманации ее собственного обоеполого, шизофренически отчужденного воображения: отвергая брак, мужчина и женщина расходятся ради торжества гомосексуальности. Сопоставляя эти тяжкие, мрачные звезды с детьми «неземной красоты... совершенно неестественной кротости», гувернантка выступает в роли декадентского художника, соединяющего нравственные и эстетические крайности, зло и красоту, черное и белое Бердсли. Единственная тема — *fleur du mal* — ее «неотступного наваждения»³³. Как педели Блейка с их замороженными жезлами, она убивает, чтобы спасти, окутывая детей покрывалом мертвящего вымысла. Упрямый гермафродит самодовольно фантазирует в загородном доме отсутствующего дяди-опекуна: мы уже встречались с гувернанткой Джеймса в образе Сесили Кардью Уайльда, да и с экономкой миссис Гроуз в образе учительницы мисс Призм. Сесили — очищенная от хтонического Саломея. «Поворот винта» вновь превращает ее в демона³⁴.

А где же винт из заглавия рассказа? Незакрученный, он принадлежит старой деве с сорванной резьбой. Стоит его закрутить, как он превращается в гвоздь чрезмерного контроля над сознанием, раскалывающий иерархические устои общества,

* Цветок зла (фр.). — Ред.

и гувернантка пытается жестко армировать их своими садомазохистскими грезами. От агрессивной миссис Лаудер мы знаем, что винт Джеймса — фаллическое орудие пытки. Запуская свой винт в вихрь или водоворот боли-наслаждения, гувернантка, словно душевнобольной Хепри, ласкает и оплодотворяет себя. Как в «Странствии» Блейка, госпожа истязает своих детей на дыбе собственного тела. Допрашивая Флору, гувернантка ведет себя крайне нервно; она «судорожно сжала... девочку в объятиях, и удивительно, что» та «перенесла это без крика, без признаков испуга». Но наивысшее достижение гувернантки — убийство воображением запуганного мальчика Майлса, испускающего последний вздох в тюрьме ее объятий³⁵. Как королева-ведьма из «Белоснежки», она — мачеха, обнимающая до смерти. Любовь-смерть Майлса в духе позднего романтизма досталась ему от Э. По: сердце Ашера останавливается, когда к нему в объятия падает его умирающая сестра. Но в рассказе Джеймса женщина торжествует, качая на руках мертвого мальчика — индивидуальная пьета.

«Поворот винта» богат романтическими архетипами. Квинт за окном напоминает о скребущемся в окно призраке Кэтрин из «Грозового перевала». Неспособный проникнуть вовнутрь призрака Бронте и Джеймса в конце концов радостно вбегает в комнату в «Открытом окне» Саки*, а злобный фантазер «Открытого окна» — Флора Джеймса, повзрослевшая и занимающаяся тем, чему научилась у гувернантки. Квинт на башне — черная ладья (шахматная тура), переходящая с дорожки на дорожку. Джессел — черная королева, издали осматривающая доску. Влияние Льюиса Кэрролла? Черная ладья и черная королева, преследуя белые пешки, оскверняют романтическое детство. Джессел всегда парит над озером безмятежных женских вод. Оба злых духа покоряют и природу, и культуру.

Ледяное спокойствие Квинта и Джессел восходит к Джеральдине Кольриджа. «Она хочет разделить... муки... с Флорой», — говорит гувернантка о Джессел. Ее предшественница-лесбиянка «поразительно красива», но «коварна». «Темная, как полночь, в черном платье, с горестным, страдальческим выражением прекрасного лица». Как Джеральдину, ее измучило *наблюдение*. В самый жуткий момент она, «этот бледный алчный демон»,

* Саки (Гектор Хью Монро) (1870—1916) — шотландский журналист и писатель, автор исторических исследований, статей, романов, юмористических зарисовок и рассказов ужасов.

«стояла на берегу по ту сторону озера». Джессел — Лигейя, сама собой восставшая из гроба и возвращающаяся в саване своих волос «чернее, чем вороново крыло полуночи». Джеймс оживляет и других двойников Джеральдины. Гувернантка говорит о Квинте: «Это ужас», — и о Джессел: «Ведь эта женщина ужас из ужасов»³⁶. В «Счастливом доле» труп Зенобии Готорна с волосами цвета вороного крыла вытаскивают из реки под иронический панегирик: «Шесть часов назад — так прекрасна! А теперь, в полночь, — воплощенный ужас!»³⁷ Джессел стоит над озером, потому что она — воскресшая Зенобия, властью Лигейи восставшая из вод, обреченных отныне на спокойствие.

«Бостонцы» изгоняют демонов «Счастливого дола». Но «Поворот винта» — великое возрождение архаического, вторжением харизматического зла позднего романтизма возвращающее Готорна к его истокам в творчестве Кольриджа. Опубликованный в 1898 году рассказ предвосхитил стиль поздних произведений Джеймса, представленный тремя большими романами 1902—1904 годов. Моя теория: стилевая сложность и непроницаемость поздних романов Джеймса — защита от опасных прорывов демонического в «Повороте винта». В этом рассказе загородный дом среднего класса, сферу начатого Джейн Остин опыта, затопляют романтическое и иррациональное. Призвание Джеймса как автора социальных романов было втайне разрушено силами извращения. Он пытался отказаться от «Поворота винта», назвав его «халтурой» (*pot-boiler*), и эта метафора выдает тревожное чувство незащитности перед грозным психическим наводнением.

Теперь перейдем к поздним романам. Я считаю, что первые комментарии Джеймса превосходят большую часть современных почтенных академических рассмотрений верностью тона. Например, в 1916 году Ребекка Уэст пишет: «Своими громадными, как гранитные блоки пирамид, предложениями и сценой, достойной столицы, он излагает историю курятника». Она говорит об «огромных предложениях, расползающихся по страницам „Золотой чаши“ и производящих настолько сильное впечатление буйной растительности, что чувствуешь: стоит их вырубить, и можно создать в саду библиотеку»³⁸.

Вот образчик из «Золотой чаши» (1904). Князь Америго думает о Шарлотте Стант: «Ничто в ней не дает о ней представления;

* Букв.: кипящий котел (англ.). — Ред.

она редкий, особый тип. Ее безбрачие, одиночество, отсутствие средств, иными словами, отсутствие потомства и других преимуществ каким-то образом содействовали ее обогащению странным и драгоценным нейтралитетом, созданию ей, такой обособленной и все же такой осведомленной, своего рода маленького общественного капитала»³⁹. Ничего определенного: мы в полной неизвестности. Социальные романы обычно очерчивают социальные отношения. Но Джеймс хочет описать Шарлотту *вне* отношений. Обособленная, нейтральная, лишенная потомства, она не связана с причинами и следствиями. Джеймс сбивает читателя с толку, затуманивая пространственные и психологические предпосылки восприятия. Представленный нам характер не только не проясняется, но становится еще более туманным: мы стремимся увидеть явление в фокусе, но оно ускользает от трехмерного разрешения. Синтаксис такой же извращенный. Проза Джеймса прерывает сама себя придаточными предложениями, бесконечными оговорками, вызванными декадентским стремлением к точности, педантизмом, цепенеющим от чрезмерного абстрагирования.

Стиль Джеймса труден. Иными словами, он превращает свою прозу в препятствие, отделяющее читателя от описываемой вещи. В диалогах невысказанное давит на проговоренное. В поздних романах сам художественный язык давит на читателя, принуждая его к подчинению. Неясность бывает и насмешливой. Например, Стрезер спрашивает: «За кого, вы полагаете, я думаю, она вас принимает?»⁴⁰ Копищающееся нагромождение внутри предположения и неподражаемое чередование точек зрения, похожи на муравейник, который мы осторожно обходим стороной. Как это далеко от живого чувства!

Не стоит считать тех, кому не нравится Джеймс, простаками, нетерпимыми к сложностям. Его призыв к исследованию каждого нюанса душевной жизни ложен. Основания для неприязни к двуличности и хитрости Джеймса действительно есть, поскольку он сам, строка за строкой, уводит нас в сторону от того, что нам хотелось бы знать. Его сеть отговорок — обман. Он, как Пенелопа, сплетает и расплетает нити, чтобы сбить нас с толку. Попытки войти в его мир встречают сопротивление невидимой силы. Напыщенный стиль прозы — жужжащий фоновый шум или дымовая маскировка, скрывающая даже оттиск на странице. Самозатемняющая техника переворачивает приемы «Дитя-радости» Блейка, затягивающего одержимого

демонами читателя в нору или в вакуум. «Поворот винта» — «Дитя-радость» в подробностях: мечта о свободе и ужас психологического вторжения. Поэтому в поздних романах Джеймса систематическое исключение читателя имеет решающее значение для защиты от демонического.

У Джеймса репутация психолога. Да, он описывает события внутренней жизни, но психологические прозрения у него редки. Джеймс монотонен. Внутренняя жизнь его героев бедна. В его произведениях присутствует всего одно сознание — его собственное. Указывая на то, что «список героев» Джеймса «краток», Форстер делает еще одно ценное замечание, достойное ранних комментариев к Джеймсу: «На страницах Джеймса свободно дышать могут только калеки, причем необычные калеки. Они напоминают изящных уродов, населявших египетское искусство времен Эхнатона — огромные головы и тонкие ноги, но, тем не менее, бездна очарования»⁴¹. Мир Джеймса населен небольшими нуклеарными семьями, близкими до клаустрофобии. Даже путешествие в Европу — тупик. Откройте наугад любой роман: о ком речь? Ищешь на ощупь, но тщетно. Имена встречаются редко. Джеймс обожает туманную избыточность местоимений «он», «она», «вы», «я». Здесь, как и в творчестве Эмерсона, личины ограничены. Романы Джеймса — романтический семейный роман. Внутренний мир Джеймса — компромисс между социальной реальностью, с одной стороны, и подсознательной областью воображения и архетипом, к которым прибегает романтизм, с другой.

Джеймс описывает состояния *ожидания*. Он стремится к полноте, к удержанию, к размышлению до полного разжевывания мысли. Невыраженное — вечное пребывание в раю, безысходная мужская беременность. Даже не дожив до последних романов Джеймса, Уайльд имел полное право сказать: «Генри Джеймс пишет прозу так, как будто сочинять для него тяжкое наказание»⁴². Читать же позднего Джеймса — что плыть против течения. Текст сопротивляется нам всем своим весом и туманностью, своим «оглушительным, удушающим сумбуром» (цитата из «Золотой чаши»⁴³). В своем романтическом отказе от мужественности Джеймс окутывает и сковывает каждое замечание и каждое действие словесной избыточностью. Он садистски навязывает читателю чувство разочарования и скованности. Текст — посредник, но не сообщение. Он воспроизводит плотность двусмысленных обстоятельств, в которые попались герои. Огромная, гудящая, нависающая масса.

Не все вразумительно в творчестве Джеймса и с художественной стороны. Автор потока сознания, он совсем не похож ни на Пруста, ни на Вулф, поскольку в его ситуациях мы чувствуем смутную угрозу. Он подхватил позднеромантическую болезнь неловкости (*disease of unease*). Громоздкий гобелен его письма испорчен обрывками и узлами. В то время как отец Кейт Крой взывал к ее «долгу», она «устало улыбаясь, смотрела на это слово, будто оно и впрямь обрело некоторую гротескную видимость»⁴⁴. Я покажу, что гротескная видимость — один из главных технических приемов Джеймса. Плотная, вздымающаяся масса его прозы поднимается до шатких гребней метафоры, становящейся все более и более причудливой и поразительной в поздних романах. Я назвала призраков «Поворота винта» узлами видимости. Метафоры — то же самое, но в новой форме.

Гротескные метафоры Джеймса — декадентские тропы нравственной и сексуальной двусмысленности. Милли Тийл думает о своих отношениях с доктором как об «изделии из легчайшего шелка, заботливо припрятанном под рукой памяти». Память, которой едва ли подобает выступать, обмотав руки шелковыми шарфами, превращается в возлежащую богиню — в декадентский труп, обложенный лавандой. Милли думает о жалости, поднимающей «свое предательское лицо, словно раскачивающуюся за окном голову на пике во времена Французской революции»⁴⁵. Этот образ вызывает в нашем воображении некоего заспанного парижанина-домоседа, отрывающего глаза от книги и внезапно видящего гильотинированную голову, пляшущую за окном. Жалость к подчиненному — враждебное, злое предзнаменование. Оскалившийся «черт в коробочке», страшный, упругий, как фаллос, *fleur du mal*. Мы уже видели эту голову за окном. Садомазохистская греза кроткой Милли Тийл возрождает крадущегося демона — Питера Квинта из «Поворота винта».

Отец Кейт Крой заявляет: «Раз уж я предлагаю тебе стереть меня из памяти, то попрошу, чтобы ты на совесть намочила и к месту приложила последнюю, роковую губку»⁴⁶. Роковые губки сбежали из фильмов ужаса. Крой считает себя самоочищающейся классной доской. Но «приложенная» к нему губка напоминает о липкой припарке или пиявке. Кажется, он призывает к забытому контакту с влажными губами дочери! — дочерний поцелуй смерти. Распятому наблюдатели протягивают пропитанную уксусом ненасыщающую губку. В «последней, роковой губке» также отзывается эхом формула таблоидов: «Последний,

роковой прыжок» — изображающая падение самоубийцы из окна. Комическая метафора Джеймса — целый конгломерат садомазохистских значений.

Обмен репликами между мадам де Вионе и Стрезером: «Золотой гвоздь, который она еще тогда вонзила в него, вошел на добрый дюйм глубже». Светская де Вионе — инквизитор распятой мужской героини и сановный гость, отмечающий завершение железной дороги последним золотым костылем. Беседовать с госпожой — все равно что тряпичной кукле играть с бритвой. Дочь миссис Ньюсем резюмирует отношение к ней брата: «Но принять ее по высшему разряду было еще не все — лишь басня, которой не насытит соловья, и, прямо скажем, случались минуты, когда она чувствовала, как пронзительные глаза их отсутствующей матери буквально вонзаются ей в спину»⁴⁷. Соловьи превращают язык в ненужный отросток, усиливая конкретность второй метафоры: матриарх опять приводит в действие свой винт гермафродита — здесь он становится похожим на стрелу проникающим взглядом страшных, «пронзительных глаз» богини-телепата.

«Золотая чаша» предпочитает птичьи метафоры. Птицы разбиваются о стекла или трепещут в силках, неправдоподобно часто расставленных вдоль дорог. Есть здесь и визуальная игра слов: «Угрызения совести Мэгги подняли свой гребень». Угрызения совести — и гребень шлема, и петушиный гребешок. В напряженные моменты эмоции Мэгги испытывают внутреннюю эрекцию. Оправдывая свое название, «Золотая чаша» использует метафоры вместимости. О Фанни Ассингем и князе говорится: «Она посчитала его красноречие драгоценным; все до капли она так или иначе сохранила, с тем чтобы немедленно залить во флакон и сохранить для будущего. Хрустальный флакон внутреннего внимания действительно получал все сразу же, и она уже представляла, как будет делать химический анализ в уютной лаборатории своих запоздалых мыслей»⁴⁸. Здесь мы видим, как Джеймс очищает романтические архетипы, рационализируя их или воспринимая их чересчур буквально. Этот отрывок изгоняет демонов «Странствия» Блейка. Хрустальный флакон Фанни — золотой кубок, при помощи которого вампир улавливает вопли ставшего ее жертвой мужчины. (Библейское название романа встречается в «Книге Тэль» Блейка.) Роковая женщина становится ученым и творцом минеральных вод. Но в лаборатории своего сознания, как на природной наковальне Блейка, она превращается в сексуального патологоанатома,

рассекающего мужскую материю. К тому же перед нами — поклонник декадентского культа, поскольку ее флакон похож на освященный фиал с *lacrimae Christi** — с оброненными князем «драгоценными» словами.

Женские укромные вместилища флакона и лаборатории вновь возникают в том неловком чувстве, которое вызывает у Мэгги отношение к ней мужа и мачехи: «Они построили ее для своих целей, — вот почему казалось, что над ней возведен мощный свод, так что она сидела здесь, в замкнутой камере своей беспомощности, как в крестильной купели, приготовленной специально для нее, и заглянуть за край могла, только вытянув шею»⁴⁹. Римские достопримечательности играют роковую роль в жизни героинь Джеймса: в «Дэзи Миллер» — Колизей, здесь — термы Каракаллы. Погруженная в ванну-саркофаг Мэгги — заключенная тюрьмы Пиранезе. Отчасти — Аида, отчасти — заложенный кирпичом Фортунато у Э. По. Метафоры Джеймса — миниатюра пыток позднего романтизма. Купель, как флакон Фанни, — духовный сосуд, переполненный водами сознания. В творчестве Джеймса внутренняя жизнь женственна, потому что изменчива и податлива. Это и порождает ощущение, что его загнанные в угол мыслью герои андрогинны. Студенистая ткань сознания обычно неподвластна мужчинам. Миссис Лаудер — шеф-повар: «„Почему“ было обычным сезонным продуктом, ванилью или мускатным орехом, которые можно и не класть в питательный пудинг, ничуть его этим не испортив»⁵⁰. Как химик или повар, женщина занята взбиванием.

Гротескные метафоры Джеймса — диковины или редкости его декадентского эстетизма. Как Уайльд, он соединяет сексуальную извращенность позднего романтизма с высокой английской комедией, наполненной абсурдом Кэрролла. Связь его метафор и французского декаданса, одержимого искусством, проявляется в сравнении беспокойной замужней жизни Мэгги Вервер с «маленькой, красивой, но чужестранной пагодой». Ее «прекрасная декорированная поверхность» покрыта причудливым фарфором и увешана серебряными колокольчиками⁵¹. Метафора пагоды, занимающая целую страницу, настолько длинна и запутанна, что, как едко замечает Уэст, «остается ложное впечатление, будто пагода — часть обстановки Портленд-Плейс, а Мэгги приняла странное решение держать в ней мужа»⁵². Упражнение Джеймса в ориентализме выдает в нем декадентского

* Слезами Христа (лат.). — Ред.

знатока искусства. Пагода — эпическое сравнение, из которого выдворена природа. Истоки подобного *objet d'art* следует искать не в социальном романе, а в творчестве Моро и Гюисманса.

Метафоры — точки гротескной видимости в многословной массе позднего стиля Джеймса. Коль скоро в его творчестве так много невидимого и невысказанного, его колющим метафорам присуще крайнее насилие. Бесстрастный Джеймс, путаясь с баснями для соловья, павлиньим оперением и роковыми губками, качается на волнах радикальных риторических перестановок. Метафоры — крошечные психодрамы *сексуального падения*. Холостяк Джеймс играет с ощущениями обольщения и податливости. Метафоры символизируют его собственное уничтожение перед женской властью. Головокружительные, как передвижения проворного лифтера, падения с одного уровня красоты на другой похожи на бредовое самовозбуждение гувернантки из «Поворота винта».

Декадентский аутоэротизм Джеймса проявляется в его страсти намекать на секс, выбирая для своих героев имена, неприемлемые в нейтральном контексте: Фанни Ассингам (Fanny Assingham), Ральф Тачит (Ralph Touchett), миссис Кондрип (Mrs. Condrip). Как метафоры, эти имена запутаны и обособлены от текста. В поздних романах Джеймс тончайшими намеками пытается вызвать ошибочное сексуальное прочтение текста. Например, на протяжении всего невинного обмена мнениями в «Послах» он говорит о «смазке их сношений легкомыслием». Милли Тийл, узнав о своей роковой болезни, говорит: «Словно она должна была оторвать свою грудь, отбросить ее, привычное украшение, знакомый цветок, маленькую старинную драгоценность, часть ежедневной одежды; а затем взять и взгромоздить на плечо вместо нее какое-то странное оборонительное вооружение, мушкет, копье, боевой топор, — возможно, весьма подходящие для боевого облачения, но требующие всех усилий военного состояния»⁵³. Солдатская речь только способствует появлению в нашем воображении образа Милли, вознамерившейся стать амазонкой и отрывающей себе грудь! — как откалывают брошь или расстегивают корсаж. Стиль позднего творчества Джеймса действует на читателя по-декадентски обольщающе и развращающе. Извращенный эротизированный язык исчезает внезапно, как по мановению волшебной палочки, оставляя нас наедине с возбуждением и чувством вины.

Гротескные метафоры — капканы, ловушки для глаза читателя. Наихудшая черта Джеймса — подавление аффекта или

сдерживание отклика. Он остерегается освобождения через катарсис, поскольку пишет мелодраму, а не трагедию. Его героиням не дано узнать истинную *развязку*, потому что нравственная вина лежит не на них, а на злоумышлявших против них заговорщиках. Кульминационные открытия ничуть не ослабляют накопившееся напряжение, поскольку они, как метафоры, производят сокрытие. Страница за страницей метафоры, точки острого зрения, подобно плащу матадора, заставляют читателя проходить мимо защищенного центра. Их функция — создать впечатление, будто что-то открылось, хотя на самом деле это не так. Метафоры — такие же *обереги*, как жуткий горгонейон, повешенный на дверцу печи, чтобы отвлечь злых духов. Читатель, званный гость и осквернитель, завлечен и обманут. Нас втягивают в лабиринт, в путаницу переходов и бросают в темноте. Джеймс разлагает сексуальное тело и перемещает его материальность в метафоры, приобретающие безумную, чудовищную точность. Это сексуальные замещения, эротические доверенные лица. Если Джеймс, как считает Уилсон, проецирует себя на своих героинь, тогда понятно все, что отвлекает нас от тела: текст скрывает трансвестизм Джеймса.

Туманный стиль позднего творчества Джеймса, по моему мнению, сам представляет собой сексуальную проекцию, поскольку всякий раз, работая под влиянием его необычных ограничений, я думаю: «*Здесь кто-то есть*». Кто обитает на периферии повествования — подобно демонам в «Повороте винта»? Джеймс говорит об Изабелле Арчер, что «слава „читающей девицы“ сопровождала ее, как облако Гомеровой богине». Властную миссис Лаудер тоже окружает харизматическая аура: ее ум собеседницы насыщен «облаком вопросов, в котором неясно вырисовывалось большое сидящее Я Мод Мэннингем», похожее на «оракула»⁵⁴. Миссис Лаудер, учитывая, что в девичестве ее звали подобающим амазонке именем Мэннингем (сравните с именем матери Готорна в девичестве), — это пифия, восседающая на троне, как Юпитер Энгра. Окутывающее и ее и Изабеллу облако — эманация женской власти. Оно тождественно туманности стиля позднего Джеймса.

Этот стиль — *миазмы*, новая версия женской влажной среды порождения. Социальные романы протекают в цивилизованном пространстве, резко отличающемся от природы. Когда же на сцену выходит природа, она обычно принимает социализированные формы. Например, Изабелла как-то «сидела одна, затерявшись в дебрях желтой обивки» в римской гостинице.

Враждебная окружающая среда похожа на рощу живых деревьев Спенсера, сквозь которую должна пройти героиня. Как Уайльд, Джеймс перестраивает природу, словно предметы интерьера. С самого первого появления в «Дэзи Миллер» его миазмы обнаруживают явно хтонический характер: таково роковое заболевание, которое Дэзи подхватывает, наслаждаясь живописной ночью на Колизее. Как радостно я удивилась, когда обнаружила, что рассказ и в самом деле называет «исторической атмосферой» Колизея «ядовитые миазмы»⁵⁵. «Дэзи Миллер» — одна из ранних стилистически прозрачных работ Джеймса. Нездоровое болотное место прогулок героини, как я полагаю, и есть его поздний стиль *in utero**

Поздний стиль Джеймса — византийская ткань, отличающаяся грандиозным великолепием. Обремененные этой тяжелой ношей, читатель и повествование вынуждены замедлить шаг погребального шествия и пойти семенящей походкой азиатских жриц — или матрон XIX века, отягощенных общественным положением и роскошными юбками. Размышляя об одном из своих поклонников, Изабелла Арчер считает, что на нем лежит «печать особой незащищенности и неприкаянности», поскольку для него «не существовало светских покровов, смягчающих... остроту человеческих столкновений»⁵⁶. Смягчающие светские покровы Джеймса — женская ткань, развешанная между людьми, для того чтобы *предотвратить* человеческий контакт. Материнские одежды материализуются в массивный, тяжеловесный стиль Джеймса.

Как мы видели, миром Джеймса правят женщины. За исключением нескольких второстепенных персонажей, его мужчины ограничены, подчинены или смешны. Сама мать, парализующая биографическая сила, которой Джеймс сопротивлялся и которой он восхищался, давит на поздние романы, вызывая их многословие. Его пышный стиль дает нам почувствовать, как она *нависает* над нами. Облачая прозу в женские одеяния, он соединяется с матерью в ритуальном перевоплощении. Сын-любовник богини совершает кровосмешение через свой священный гермафродитизированный язык. Но этот священный брак чрезвычайно опасен. О князе Америке и его любовнице Джеймс говорит: «Напряженность и самого их союза, и окружающих его предосторожностей стала достойной заменой контакта»⁵⁷. Вызванные тревогой предосторожности встречаются в творчестве

* Внутриутробный (лат.). — Ред.

Джеймса повсеместно. Писатель поздних романов похож на Кондорсе, переодетого матерью в девичье платье, для того чтобы, согласно Фрэзеру, обмануть дурной глаз. В творчестве Джеймса мать и есть дурной глаз. Она защищает его от демонического, отдавая свою одежду, как эгиду позднего стиля, как защиту от призраков «Поворота винта». Но она и канал демонического, по которому приходит сокрушающая и унижающая мужчину природа. Союз Джеймса с матерью — тюремное заключение, в котором мы, подавленные его стилем, оказываемся с ним вместе. Мать не дает ему окончательно войти в мир личин. Она *удерживает* его в промежуточном положении, на полпути между романтизмом и социальным романом, его художественной целью. Поэтому мы ждем — и ждем, и ждем. И ничего не происходит в произведениях Джеймса, потому что и он и мы — заложники, попавшие под перекрестный огонь.

Вытеснения и уклонения Джеймса многочисленны, разнообразны и утомительны. Даже удивительно, почему люди не выбегают из библиотек, крича и раздирая в клочья романы Джеймса. Я задавалась вопросом: может быть, идентификация вызывает восторг от чтения Джеймса, ведь его пассивные, неуверенные герои напоминают многих преподавателей. Вероятно, самое невыносимое — трепетное отношение к нему критики. Чтобы увенчать его лавровым венком, слишком на многое приходится закрыть глаза. Но если считать Джеймса поздним романтиком, декадентом в том расширительном смысле, который я придаю этому слову, в этом случае его садомазохистские извращения приобретают логически последовательную форму, согласованную с остроумным эстетизмом и двусмысленностью сексуальных личин. Его вычурный поздний стиль — декадентский стиль, потому что он изощрен и избыточен. Джордж Мур заявил, что Джеймс сам себя превратил в «евнуха» — имея в виду его ханжество и изнеженность⁵⁸. Но это слишком просто. Секс не может быть понят в отрыве от природы. Риторические препятствия и неудачи Джеймса вызваны подавлением демонического, которое включает в себя и секс, но включает его, подчиняя себе.

1 Selections from Emerson. P. 236, 235. [Пер. А. Зверева цит. по: Эмерсон Р. У. Поэт // Эмерсон Р. У. Эссе. Торо Г. Д. Уолден. М., 1986. С. 265, 264.]

- 2 Ibid. P. 168. [Пер. Ю. Менуса цит. по: Эмерсон Р. У. Круги // Там же. С. 221.]
- 3 Ibid. P. 24. [Пер. А. Зверева цит. по: Эмерсон Р. У. Природа // Там же. С. 26.]
- 4 Packer B. Uriel's Cloud: Emerson's Rhetoric // The Georgia Review. 1977. 31. № 4. P. 327.
- 5 Ibid.
- 6 Emerson R. W. Journals / Ed.: Sealts M. M., Jr. Cambridge, Mass., 1965. Vol. 5. P. 329.
- 7 Selections from Emerson. P. 276, 257, 255, 237. [Пер. А. Зверева цит. по: Эмерсон Р. У. Опыт // Эмерсон Р. У. Эссе; Торо Г. Д. Уолден. С. 275, 272; Эмерсон Р. У. Поэт. С. 266.]
- 8 Ibid. P. 219, 350, 32. [Эмерсон Р. У. Природа. С. 36.]
- 9 Ibid. P. 334.
- 10 Whitman W. As I Ebb'd with the Ocean of Life, Song of Myself. 21, 3, 24. [Пер. Б. Слуцкого цит. по: Уитмен У. Когда жизнь моя убывала вместе с океанским отливом // Уитмен У. Листья травы. С. 225; Уитмен У. Песня о себе С. 66, 50, 69.]
- 11 Ibid. 16; Whitman W. The Sleepers; Song, 33, 45, 24; «As I Ebb'd»; Song, 51. [Там же. С. 63, 62; Уитмен У. Спящие. С. 362, 366, 362; Уитмен У. Песня о себе. С. 76—78, 93, 68, 69; Уитмен У. Когда жизнь моя... С. 225; Уитмен У. Песня о себе. С. 100.]
- 12 Song, 24, 11. [Уитмен У. Песня о себе. С. 69, 57.]
- 13 Ibid. 41. [Там же. С. 88.]
- 14 Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. P. 165—166.
- 15 Song, 20, 24, 23. [Пер. К. Чуковского цит. по: Уитмен У. Песня о себе. С. 64, 68.]
- 16 Ibid. 21; «I Sing the Body Electric»; Song, 28; The Sleepers. [Там же. С. 66; Пер. М. Зенкевича цит. по: Уитмен У. О теле электрическом я пою // Уитмен У. Листья травы. С. 108; Уитмен У. Песня о себе. С. 72—73; Уитмен У. Спящие. С. 363.]
- 17 Song 5, 33. [Уитмен У. Песня о себе. С. 52, 81.]
- 18 Ibid. 22, 24. [Там же. С. 66, 70.]
- 19 Sartre J.-P. Saint Genet. P. 353.
- 20 James H. The Ambassadors / Ed.: Stallman R. W. N. Y., 1960. P. 208, 134. [Пер. М. А. Шерешевской цит. по: Джеймс Г. Послы. М., 2000. С. 176, 115.]
- 21 James H. The Ambassadors. P. 305; [James H.] The Complete Tales of Henry James / Ed.: Edel L. Philadelphia, 1964. Vol. 9. P. 95; Idem. The Wings of Dove / Ed.: Dupee F. W. N. Y., 1964. P. 124, 61, 71, 118—119. [Джеймс Г. Послы. С. 258; Пер. Т. Литвиновой цит. по: Джеймс Г. Смерть льва // Джеймс Г. Повести и рассказы. М., 1973. С. 202—203.]

- 22 *James H. Wings of the Dove*. P. 420, 359, 242, 241, 278, 257.
- 23 *James H. The Portrait of a Lady* / Ed.: Cargill O. N. Y., 1963. P. 34—35, 312, 111. [Пер. М. Шерешевской, Л. Поляковой цит. по: Джеймс Г. Женский портрет. М., 1984. С. 29, 274, 97.]
- 24 *Ibid.* P. 227, 376, 477. [Там же. С. 199, 333, 420.]
- 25 *James H. Wings of the Dove*. P. 126, 331—332.
- 26 *James H. The Bostonians* / Ed.: Howe I. N. Y., 1956. P. 37, 337, 339.
- 27 *Wilson E. The Triple Thinkers*. N. Y., 1960. P. 128.
- 28 *Hawthorne N. The Blithedale Romance*. P. 274, 273. [Готорн Н. Счастливый дол. С. 417, 416.]
- 29 [James H.] *Great Short Works of Henry James* / Ed.: Flower D. N. Y., 1966. P. 356, 402. [Пер. Н. Дарузес цит. по: Джеймс Г. Поворот винта // Джеймс Г. Повести и рассказы. С. 286, 340.]
- 30 *Burke K. A Rhetoric of Motives*. P. 117.
- 31 *Hartman G. Beyond Formalism*. P. 53.
- 32 *Great Short Works of Henry James*. P. 368, 370, 381, 383. [Джеймс Г. Поворот винта. С. 298, 302, 316, 317—318.]
- 33 *Ibid.* P. 401, 416. [Там же. С. 339, 356.]
- 34 Хотя Джеймс был в Лондоне в то время, когда там проходили последние представления «Как важно быть серьезным» уже после ареста Уайльда, Леон Эдель утверждает, что Джеймс не видел эту пьесу до 1909 года (*The Complete Notebooks of Henry James* / Ed.: Edel L., Powers L. H. N. Y., 1987. P. 308). Сын Уайльда Вивинан Холланд сообщает о первой публикации сокращенного варианта пьесы в трех актах небольшим тиражом в 1899 году (*Wilde O. Original Four-Act...* P. xii).
- 35 *Great Short Works of Henry James*. P. 394, 445. [Джеймс Г. Поворот винта. С. 331, 390.]
- 36 *Ibid.* P. 414, 383, 413, 426. *Great Short Works of Poe*. P. 193. *Great Short Works of Henry James*. P. 372, 382. [Там же. С. 354, 318, 353, 368; По Э. А. Лигейя. С. 156; Джеймс Г. Поворот винта. С. 305, 317.]
- 37 *Hawthorne N. The Blithedale Romance*. P. 276. [Готорн Н. Счастливый дол. С. 419.]
- 38 *West R. Henry James*. N. Y., 1916. P. 107—110.
- 39 *James H. The Golden Bowl* / Ed.: Blackmur R. P. N. Y., 1963. P. 50.
- 40 *James H. The Ambassadors*. P. 279. [Джеймс Г. Послы. С. 237.]
- 41 *Forster E. M. Aspects of Novel*. N. Y., 1927. P. 160—161.
- 42 *Wilde O. The Decay of Lying* // *Wilde O. Selected Writings*. P. 6. [Уайльд О. Упадок лжи. С. 222.]
- 43 *James H. The Golden Bowl*. P. 299.
- 44 *James H. Wings of the Dove*. P. 20.
- 45 *Ibid.* P. 166, 173.

- 46 Ibid. P. 21.
- 47 James H. The Ambassadors. P. 191, 274. [Джеймс Г. Послы. С. 162, 232.]
- 48 James H. The Golden Bowl. P. 441, 186.
- 49 Ibid. P. 300.
- 50 James H. Wings of the Dove. P. 124.
- 51 James H. The Golden Bowl. P. 273.
- 52 West R. Henry James. P. 112—113.
- 53 James H. The Ambassadors. P. 101; *Idem*. Wings of the Dove. P. 178. Мое внимание к последней цитате привлек Роберт Л. Касерио (Caserio). [В русском переводе «Послов» сексуальные коннотации приводимой Пальей цитаты отсутствуют. См.: Джеймс Г. Послы. С. 86.]
- 54 James H. The Portrait of a Lady. P. 33; *Idem*. Wings of the Dove. P. 298. [Джеймс Г. Женский портрет. С. 27.]
- 55 James H. The Portrait of a Lady. P. 283; Great Short Works of Henry James. P. 50. [Джеймс Г. Женский портрет. С. 249; Пер. Н. Волжиной цит. по: Джеймс Г. Дэзи Миллер // Джеймс Г. Повести и рассказы. С. 74.]
- 56 James H. The Portrait of a Lady. P. 448. [Джеймс Г. Женский портрет. С. 395.]
- 57 James H. The Golden Bowl. P. 230.
- 58 Moore G. Avowals. P. 209.

Мадам де Сад из Амхерста

■ Эмили Дикинсон

Американский романтизм, как я утверждала, на самом деле поздний декадентский романтизм — длившаяся целое столетие литературная эволюция, завершившаяся окончательной победой Кольриджа над Вордсвортом. Э. По и Готорн уже в 1830-х годах отмечены извращенностью позднего романтизма. Вот почему точные даты публикации «Тома Сойера» (1876) и «Гекльберри Финна» (1884) дают отчетливое представление о том, что случилось с Марком Твеном. Его идиллии в духе Вордсворта полностью противоречат внутреннему развитию основного течения американской литературы. Обе книги — буржуазные фантазии о детстве и жизни низших классов. Как и в дни моей юности, преподаватели продолжают навязывать их студентам в качестве по-своему правильного чтения. Мне пришлось лет двадцать разбираться с причинами собственной ненависти к Твену. Ключом к разгадке стала его неприязнь к остроумной Джейн Остин. Отрицая присущее ей понимание иерархического строения общества в духе эпохи Просвещения, он бессознательно отвергает пристрастие к иерархиям позднего романтизма. Твену хотелось бы, чтобы часы романтизма пошли в обратном направлении. Его фольклорные подробности и пасторали — такие же декадентские подделки, как переодевающаяся пастушкой

Мария Антуанетта. Не кажется мне загадочной и мрачная негативность позднего периода жизни Твена. Его благожелательность в духе Вордсворта никогда не была искренней. Иерархический Льюис Кэрролл — истинный поэт детства: тайны, жестокости и вопиющей агрессии. Разве Твен рассказчик? Фабула рассказа — упорядоченный миф, миф, очищенный от хтонических реалий. Удалите рассказчика — и вы обнаружите страх перед женщиной и страх перед природой. Мужчины рассказывают истории, т. е. прядут ткань рассказа, в обществе мужчин. Это ритуал уклонения — отклонение психологической турбулентности существования мужчин с женщинами. Истории Твена для мальчиков — песни неведения, прозвучавшие с опозданием на шестьдесят лет. Романтизм находится в вырождающейся поздней фазе. Подлинным голосом позднего романтизма становятся темные сексуальные песни познания. Что и приводит нас к величайшему поэту-женщине Эмили Дикинсон.

Не такая мелодичная, как Сапфо, Дикинсон концептуально значительнее, поскольку усваивает более чем двухтысячелетний западный опыт. Нет в истории литературы другого автора, которого бы понимали настолько неверно. Современники не заметили Дикинсон, а потомки приписали ей чрезмерную сентиментальность. После тридцати лет исследования единодушно была признана модернистская сложность ее стиля. Но критика до сих пор оставляет без внимания бóльшую часть приторной лирики в ее творчестве. До сих пор неизвестно, как соединить ее высокий стиль с низким стилем. Постепенно получают признание психоаналитические прочтения, но университетские исследования ее творчества все еще остаются слишком любезными. Ужасы и жестокости смягчаются или подавляются. Эмили Дикинсон — женское воплощение де Сада, а ее стихи — тюремные фантазии запершего себя садомазохиста с богатым воображением. Когда ее творчество рассматривается за пределами факультетов американской литературы и прямо сопоставляется с творчеством Данте и Бодлера, варварство и дьявольские деяния воли становятся вполне очевидными. Дикинсон посредством Блейка перенимает цикл изнасилования «Королевы фей». Опираясь на Блейка и Спенсера, она помогает язычнику Кольриджу одолеть протестанта Вордсворта.

Изначальные качества стиля Дикинсон — высокая концентрация и загадочный эллипсис*. Ошеломляющая энергия

* Эллипсис — пропуск грамматически необходимого, но семантически избыточного элемента высказывания. — *Ред.*

искривляет и искажает протестантский гимновый размер. Слова вбиваются в строки с такой силой, что синтаксис раскалывается и обрушивается на самое себя. Отношение формы к содержанию — агрессивное и суровое. Структура подчиняет слова и сжимает их, как в тисках. Стихотворения содрогаются от невероятной плотности сжатия. Поэзия Дикинсон похожа на сжимающуюся комнату «Колодца и маятника» Э. По — камера пыток и арена крайностей. Мы в чреве-могиле декадентской замкнутости.

Дикинсон применяет два способа репрезентации, я называю их способом де Сада и способом Вордсворта. Грубость этой красавицы из Амхерста способна остановить грузовик. Она виртуоз садомазохистского сюрреализма: «Мозг в своей колее / Катит ровно и точно — / Но пусть щепка отклонит»¹. Как метафизические поэты, она находит метафоры в ремесленном труде и в домоводстве: кузнечное дело, плотницкие работы, кулинария, шитье. В этом примере мозг, обособленный, как глазное яблоко Эмерсона, весело катит по своим повседневным делам в метро, как вдруг щепка, выскочившая из деревянной обивки вагона, втыкается в него. Аналитики эмоций обычно не считают мозг мягкой массой, пронзенной злобными колючками. Как в творчестве Джеймса, эта метафора явилась из фильмов ужасов — или из раздела кулинарной книги о жарении на вертеле. Она всегда напоминает мне фильм о правилах вождения, показанный в высшей школе во время перерыва на завтрак и продемонстрировавший нам раздавленную скатившимися бревнами голову мертвого водителя грузовика. Художественные аналоги пронзенному деревянной щепкой мозгу Дикинсон можно найти либо в языческом, либо в католическом искусстве: ужасные смерти на поле боя в «Илиаде» или «Святой Себастьян» Мантеньи со стрелой, вошедшей под подбородком и вышедшей через макушку. Своей полнейшей беспричинностью метафора напоминает истязания «120 дней Содома» и де Сада, втыкающего во все отверстия тела смертоносные бритвы, прутья и гвозди.

Слову «разум» Дикинсон предпочитает слово «мозг»: один из приземленных англосаксонских тропов. Обращение с мозгом как с вещью превращается в остроумную комедию, достойную де Сада: «Равновесомы мозг и Бог: / Взвесь — фунт за фунтом — строго, / Не больше разнятся они, / Чем звук со слогом» (632). Поэт взвешивает мозг, словно перебирающий капусту

* Пер. Э. Линецкой цит. по: Дикинсон Э. Стихотворения. СПб., 2000. С. 263.

покупатель. Бог съезживается, как набальзамированная голова тотема Квикега. Поэт помещает ее на самодельные весы человеческого суждения. Пора поужинать: причастие или каннибализм? Осиротевшая Дикинсон заявляет: «Я потеряла мозг» (1046). Мысль парализована, а мозг потерян, как носовой платок. Но такой предмет вряд ли стечет на пол. Мы слышим приглушенный удар: почтальон что ли бросил вечернюю газету на крыльцо.

Мозг Дикинсон проявляет самостоятельную волю: «Если крышка сползет с моей головы / И выпустит наружу мозг, / То он и пойдет, куда нужно — / Без всякой подсказки с моей стороны» (1727). Череп вскрыли, как банку печени. Мозг, мужской интеллект, высвобождается, как канарейка из клетки или светлячок из бутылки. Восстание части против целого в духе позднего романтизма: мозг дерзко бросает свою хозяйку, как нос в повести Гоголя или ножка мумии в рассказе Готье. Мозг может стать и пустым, наполненным отзвуками пространством: «В своем мозгу я чувствовала похороны, / И плакальщицы суетились / Толкались — и толкались — пока не показалось, / Что прорывается смысл» (280). Это шествие людей, тяжело топающих вверх-вниз, как шумные соседи сверху, — на самом деле процессия холодных, разочарованных мыслей. Но это и биение романтического, истомившего самое себя сердца. Я вижу здесь два заимствования из Э. По: похожий на череп особняк-склеп из «Падения дома Ашероу» и виновато пульсирующая комната «Сердца-обличителя»².

В стихотворении «Он возится с вашей душой», вероятно перелагающем огненную проповедь, исцеляемому мозгу слушателя предписано «пузыриться спокойно» (315). Теперь мозг бурлит, как горшок на печке. Кипящий подобно магме в кратере, разжиженный мозг может оказаться мозгом дурака:

Исцели болезнь «Жена»!
 Коль скоро они расстраивают мой Мозг!
 Ампутируй мою Грудь в веснушках!
 Преврати меня в бородатого мужа!

(1737)

У мозга есть суставы, дающие ему возможность хулигански рукоприкладствовать. Эта строфа из свадебных стихотворений Дикинсон, где она играет с божественными и земными невестами, — жестокая фантазия на тему лишенной пола амазонки.

Кто такие «они»? Любое прочтение приведет нас к зрелищу пыток в стиле де Сада. Мы слышим голос святой мученицы, святой Екатерины, под пытками государственных чиновников.

Но довольно о мозгах. Пора перейти к легким. «Пиявка на жизненных центрах — / Осколок в легком — / Вынь затычку из артерии — / И нанесешь редкостный вред» (565). Пиявка — не медицинский кровосос, а гниlostное поражение, кишечный паразит. Садистская стенография Дикинсон о донимающей тревоге, о невидимой кровоточащей ране, подобной прободению язвы. Прообраз таких легких — исклеванная печень Прометея. Но сцена страдания не возвышенна, а обыденна. Пиявка — небесный червь, сородич змея Эдемского. Недомогание, на которое жалуется или, точнее, собирается пожаловаться говорящая, скорее хроническое, чем острое, — ноющая боль, лишенная возвышенного романтического очарования.

Затычку вытащили из артерии, и Дикинсон видит, как тело, словно проломленная бочка, лопається, извергая кровавую струю апоплексического удара. Осколок в легком — еще одна из ее пронзающих тело стрел. Не похоже, чтобы осколок попал в легкое при вдохе, — хотя при чтении Дикинсон никакую галлюцинацию нельзя исключать! Вероятно, осколок — копье, пробившее грудную клетку: не попавшая в цель стрела Купидона, пронзившее Христа копье, низведенное до несчастного случая на кухне. В другом месте Дикинсон говорит об отсутствующем друге: «Я поняла, и смогла сдвинуть коробку, / Копившую его письма, / Без напряжения, останавливавшего дыхание, — / Поскольку скобы спали с груди» (496). Забитые в грудную клетку скобы — нежный способ описать, как перехватывает дыхание, — это позволяет понять происхождение осколка в легком. Возвращаясь к этой строфе, мы видим, как много она содержит иррационального визуального материала. Говорящая стоит как человек-дикобраз: затычки вынуты, и по всему телу — пиявки и осколки. Здесь используется азиатский стиль репрезентации. Как в сцене на помосте из «Алой буквы», мы видим Артемиду Эфесскую — отягощенного гротескными жертвенными символами идола.

Садомазохистские метафоры Дикинсон обычно сверхдетерминированы во фрейдистском смысле этого слова; т. е. представляют собой соединение множества значений. Например, эта неудобная скоба присутствует еще в одном месте, показывая свои наследственные ассоциации. «Они» снова объединяются, для того чтобы причинять беспокойство. «Они разделяют нас

на части... Они вытаскивают наши глаза... Они призывают Нас умереть — / Мы с явным удовольствием / Стоим на своих пробитых скобой ногах / Обречены на одно лишь зрение» (474). Пробитые скобой ноги обрученных символизируют разделение в пространстве. Ноги прибиты к земле, и говорящая становится привязанным к мачте Одиссеем, пупсиком, раскачивающимся над панелью управления и подчиняющимся всем перемещениям нагрузки. Инквизиторская сцена: двух узников убивают за веру. Говорящая — Эдип: лодыжки проколоты ревнивым царем; говорящая — Христос: ладони прибиты гвоздями к кресту, водруженному между распятых разбойников. Выражение «пробитые скобой ноги» намеренно делает сына плотника жертвой сатирического плотничания. Иисус-плотник часто появляется в стихотворениях Дикинсон: он — мастер «Искусства досок», в другом месте Бог заставляет его и все человечество идти навстречу гибели по шатким доскам³.

В своей поэзии Дикинсон свободно наносит колотые раны. Об одном из своих героев она говорит: «Судьба... Насквозь пронзала Его невыносимыми Вертелами» (1031). Невыносимые — значит, возможно, слишком острые, но, может быть, и слишком тупые: от таких боль сильнее. В другом месте Дикинсон заявляет: «Никакая Дыба не сломит меня», — а душа такова, что «Ты не сможешь уколоть пилой, / Ни Ятаганом пронзить» (384). Эти отрицания суть умолчание: что не сделаешь с душой, можно сделать с телом. Вообразить протыкание ятаганом, которым поигрывают как мечом, можно (хотя было бы вернее говорить о рассечении), но как представить себе укол пилы? Перед глазами пробегают странные сценки: фокусники щекочут пилами половинки женщин; швеи прокалывают себя пилами, как булавками; бандиты с пилами нападают на путников, энергично прокалывая им предплечья. И вновь вспоминается энциклопедия де Сада «120 дней Содома»: свойственная Дикинсон изобретательность янки вынудила ее внести изменения в накопленный арсенал мыслимых человеческих пыток.

Прокалывание становится метафорой смертности в творчестве Дикинсон: «Один лишь Завиток Плоти, / Все, что пронзает Душу» (263). Заживление — мука. Крылатая, как греческая *psyche*, душа — проколотая булавкой бабочка. Жестокий исследователь чешуекрылых, предположительно, не кто иной, как Бог. Метафора напоминает о пронзенном мечом семи скорбей сердце Девы Марии или о пронзенном стрелой ангела сердце святой Терезы. Нарисованная Бердсли

валентинка, — и символика праздника пробуждена Дикинсон, говорящей о друге: «Огромное Женское Сердце / Могло бы отразить Стрелу» (309).

Прокалывания Дикинсон даже более жестоки: «Просто чувствовать боль в Кости или в Коже — / Но Буравчики в нерве / Кромсают утонченнее — ужаснее» (244). Буравчики в нерве — приступы боли, духовная невралгия. Метафора заставляет нас увидеть сверла, похожие на штопор, неистовствующие внутри нас и рвущие нервные волокна. То ли скальпель кровавого хирурга, то ли сверло пьяного скульптора. А что значит «утонченно кромсать»? Декадентское совмещение прекрасного и ужасного напоминает «отвратительные утонченности» Бодлера. На такое сексуальное подсознательное воздействие в духе Спенсера рискнули лишь немногие английские поэты. Противопоставленная кости «кожура» — человеческая кожа. Обычно о коже говорят применительно к фруктам, сыру или бекону. Этим словом Дикинсон дает телу способность *стать очищенным*. Аполлон с ножом для чистки картофеля чистит человечество, как Марсия, обнажая нервы. Человек — краснополосый экспонат *écorché* в лаборатории Дикинсон.

Зрелище бедствий может быть бессвязным: «Груз с Иголками на весах — / Нажать и проколоть, а кроме того — / Если Плоть противится Весу — / То спокойно переносит укол» (264). Как туристы в комнатах ужаса мадам Тюссо, мы в изумлении останавливаемся перед новым орудием пытки в духовной темнице Дикинсон. Груз с иглами — это, должно быть, депрессия в сочетании с тревогой. Горе оглушает, но мысли возвышают. Метафора вынуждает нас видеть молоток для отбивания мяса или молотильный жернов с зубринами. Возможно, она пришла из «Колодца и маятника» Э. По: дробление соединяется с разрезанием, движущиеся стены с раскачивающимся лезвием. Или же это — версия средневековой «Железной Девы», вгонявшей шипы в глаза и туловище жертвы. Присутствует в образе Дикинсон и туманный сексуальный элемент, намек на изнасилование, поскольку груз с иглами — сила, которая и давит, и пронзает.

Если Дикинсон считает тело подушкой для иголок, то и подушку для иголок она считает телом. Она говорит о горе, что оно «примостилось близко, / Как те иголки, что леди мягко втыкают / В Щеки Подушек — / На место» (584). Штопая или

* Без кожи, с обнаженными мышцами (фр.). — Ред.

вышивая, женщины втыкают иголки в подушки, лежащие под их руками. Если шитье сравнить с чтением книги, иголка станет закладкой. Дьявольски жестокий антропоморфизм Дикинсон превращает подушки в чувствительные толстошекие существа, похожие на тот пузатый пудинг, который пытается разрезать Алиса. Строфа ясно показывает, как садомазохизм Дикинсон становится извращенным самоудовлетворением. Она превращает леди в садистов, безжалостно втыкающих иголки в щеки. Слову «мягко» присуща патологическая утонченность Спенсера, вводящего в уединенную сцену нарочитое спокойствие и эротичность. Мы всматриваемся еще раз в круглую оболочку женского солипсизма, знакомую нам по «Больной розе» Блейка или по «Турецкой бане» Энгра. Иголки — тернии замкнутого сада земных наслаждений.

Похожее стихотворение описывает взлет и падение раскрашенного воздушного шара:

Позолота растягивается — и вращается —
 Вцепляется, неистовая, в дерево —
 Рвет она пополам свои имперские вены —
 И в море опрокидывается...

(700)

Дикинсон пишет о воздушном шаре в женском роде, чтобы усилить мазохизм его гибели. Его метания становятся изысканными и эротическими. Чувственность смешивает красоту и боль, как в эпизоде белоснежной груди Аморет из поэмы Спенсера. Слово «позолота» придает шару ауру, использованную Бальзаком в «Златоокой девушке», чтобы придать чувственность деструктивному человеческому *objet d'art*. Шар «растягивается», «вращается», «вцепляется, неистовая»: мы наблюдаем безнадежный бег жертвы убийцы-насилъника. Ее вены разорваны, как шелк — вандалом. Вены — имперские, потому что она, как римлянин, вскрывает вены в ванне небесно-голубого моря. Не собирается ли Дикинсон заново воссоздать шекспировское «Похищение Лукреции», выдержав его в духе Спенсера? Взрыв воздушного шара — оргазмический выдох капитулирования.

Вытесненный эротизм Дикинсон очевиден даже в стихотворениях без откровенно сексуальных личин: «Усиль же Пламя, / И со Светловолосым напором / Над твоей неспособностью / Клубится Пар» (854). Потрясающе экономные и твердые образы. Она считает, что человек беспомощен перед законами

природы. Идиома «светловолосый напор» так далека от обычной английской речи, что располагается, казалось бы, за пределами слов, словно ее можно видеть и чувствовать, а не читать или слышать. В этом словосочетании сексуальный подтекст, как в оплодотворяющем «белом полоне» из «Леды и лебедя» Йейтса. Светловолосый напор ожидаешь встретить во французской будуарной живописи или в барочной скульптуре — «Аполлон, преследующий Дафну» работы Бернини. Этот отрывок структурирован иерархией силы и слабости, нападения и защиты.

Еще один пример сексуальной жестокости Дикинсон: «Она обращалась со своими прелестными словами, как с Лезвиями — / Как они сверкали, блестящие, — / И Каждое обнажало Нерв / Или играло с Костью» (479). Перед нами страшная женщина — предположим, молодая и привлекательная, — рот ее переполнен стальными ножами длинных зубов болтливой Береники. Она сыплет острыми замечаниями, на мой взгляд симптоматичными для агрессивной западной речи. Застенчивый и жестокий, этот сконструированный гермафродит развлекается исследовательской хирургией, вскрытыми нервами и «играми» с костями — какова эротичность выбора слов! Играть в кости буквально означает бросить их круговым движением — каким перемешивают салат. Поэтому мы видим, как кости несутся по воздуху порывами беседы. Неужто мы попали в обычный цирк? Фокусник, метатель ножей, укротитель львов выступают одновременно, что в три раза усиливает выразительность выступления.

Параллельная, с точки зрения поэта, тема: «Здесь в меня вонзилась стрела. / Любя руку, что послала ее, / Я почитаю стрелу» (1729). Возможно, стрела — оскорбительное письмо, потрясшее дом. Извлекая острие из плоти и изучая его с любовью, поэт уподобляется такому держащему орудие истязания мученику, как опирающийся на свою жаровню святой Лаврентий. Иконография страдания Дикинсон с его сексуальным «удовольствием-болью» придает суровому американскому протестантизму нечто католическое. С точки зрения образности ее поэзия относится к поздней фазе Возрождения. Метафизическая поэзия — противоположный пуританизму, итальянский по страсти и театральности барочный стиль. Зловещие метафоры Дикинсон — удивительные нововведения, многоцветные статуи и окна с витражами, изменяющие белизну церкви в Новой Англии.

Дикинсон предпочитает принимать эмблематичные позы с оружием в руках. Все перемалывающий «Уединенный Восторг

/ Дает Блаженство, как Убийство — / Всемогуший — Резкий». А поэтому: «Мы не выроним Кортик / Поскольку Мы любим Рану / Празднество Кортика» (379). Кортик — это, должно быть, письмо или воспоминание о письме, а уединенный восторг — отмена отложенного посещения. С кинжалом в руке поэт созерцает стигматы культа своей личности. «Любить Рану» в уединении — отчетливо аутоэротическое занятие. Тон французского декаданта; Бодлер тоже говорил: «Я рана красная и нож!» А как вам понравилось «Блаженство» убийства? Дикинсон — кроваво-красная луна сексуального влечения в фазе де Сада.

Сердце поэта подвержено нападению не стрел, но метательных снарядов иного рода. Она называет весеннюю птичью трель печальной и сладчайшей, потому что она напоминает нам о мертвых: «Сердца пронзает вешний звук / Вернее, чем стрела, / И хочется, чтоб этих птиц / Я слышать не могла»* (1764). Бац! Чпок! Быстрее, чем летящее копьё, слух Дикинсон разбивает злополучное сердце, похожее на кусок печени, разрубленной ножом повара. Сделанные центром внимания, ухо и сердце отделены от тела и обращены друг к другу. Обычно пассивное и приемлющее ухо становится деятельным и агрессивным. Как челюсть Самсона, сварливое ухо Дикинсон — одно из самых экзотических орудий в истории человечества. И строятся батальоны, и наступают друг на друга, грозно размахивая ушами вместо копий.

Следующая строфа, написанная по поводу поднесения фруктов, показывает, что Дикинсон действительно воображает сердце извлеченным органом, пульсирующим на ровной поверхности:

Мое сердце на Блюдце
Радует Нёбо, как
Ягода или Булка, должно быть,
А может, и как Абрикос!

(1027)

Носить свое сердце в себе — слишком серьезная условность для нашего поэта, а потому она швыряет его на блюдо для фруктов и выносит на улицу, как заказанную по телефону пиццу. Очевидно, удостоенная багрового дара поэта подруга будет отламывать от него по кусочку, как от шоколадного сердца в День

* Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. М., 2001. С. 276.

святого Валентина. Опять католическая иконография: Дикинсон похожа на держащего в руке пылающее сердце святого Филиппа Нери или на подносящую на серебряном блюде свои глазные яблоки святую Лючию (такая статуя на самом деле стоит в церкви, где меня крестили).

Дикинсон потворствует своему вкусу к священному богоявлению, используя умные аллегории, ускользающие от невнимательного читателя. Например, она презирует жемчуг и драгоценные камни, с тех пор как «Император — / Рубинами забросал меня» (466). Еще одна обманутая невеста христианской поэзии: император — божество, мотивы чьих поступков крайне подозрительны. Рубины, которыми забрасывают говорящую, — не дорогие дары, а камни, ранящие ее *в кровь*. Император — Красная Смерть Э. По. Драгоценные камни — капли крови, и в другом месте она заставит своего друга пересчитывать их, как бусины четок («Но Он должен считать капли — сам»; 663). Она Даная, которую Бог омывает ее собственной кровью, и Мария Магдалина, в которую он первым бросает камень. Дикинсон, *poiveau raviré*, хвастливо выставляет раны напоказ. Она говорит о красном свете заходящего солнца: «Я ощутила волнения войны, / Как тот, кто кокарду носил» (152). Розетка наполеоновского ветерана становится перевязкой с расплывшимся по ней окровавленным пятном (ср.: «Бывают моменты, когда Душа забинтована»; 512). Раны и ужасы Дикинсон — военные медали чести, цена жизненного опыта и награда за него.

Но вернемся к садистскому перечню телесных извращений. Мы видели, как грубо обращается Дикинсон с мозгами и легкими, позволяя составить список проколов и разрывов. На очереди глаза. Я уже цитировала строку: «Они вытаскивают наши Глаза», — подразумевающую насильственное разлучение двух героев, отныне невидимых друг для друга. Но в эксцентричной драматургии Дикинсон власти приходят, чтобы постучаться, схватить глаза и унести их, подобно тому как финансовая компания получает обратно холодильник. Это отчетливо видно в стихотворении о домашних последствиях смерти: «Когда глаза... вывихнуты / Декалогами» (485). Здесь глаза вступают в борьбу, и потому смерть должна вырвать их, как зубы. К смещенному мозгу добавляется еще один сюрреалистический сустав, вывихнутый, как локоть. Поспешность, с какой вырываются глаза, заставляет вспомнить о похищении единственного глаза грай

Персеем. Вор — Бог, автор десяти заповедей, заявляющий о том, что человек обречен на смерть. Но, если верить Дикинсон, декалог прожорлив сам по себе. Скрижали Моисеевы запирают глаза, как мышеловка.

Дикинсон часто повторяет образ «вынутых» глаз, например в следующих строках: «До того, как был вынут мой глаз, / Мне тоже нравилось видеть» (327). Возможно, это указание на ее проблемы со зрением или на самозаточение в спальне на втором этаже. Но здесь явно присутствует и намек на преступное повреждение: глаз был вырван — как у Глостера в «Лире». А может быть, она ослепла от слишком пристального взгляда на злое солнце житейских мистерий. «Я не могу жить с тобой» предлагает остроумную версию тропа: «Не могу и подняться с тобой / Потому что Твое Лицо / Ослепило бы самого Иисуса» (640). Нечестивец завоевывает святую любовь, отменяя надежду на воскрешение. Лицо возлюбленного — сияющая луна, затмевающая солнце и ослепляющая священное око небес. Одно лицо заслоняет другое, и в этом скрыта жестокость. Мы едва ли не слышим сотрясение резиновой печати с клеймом «ПУСТОТА»! Затмение лика Божия — постоянное состояние Дикинсон, что и подтверждает ее замечание о своей семье: «Все они религиозны — в отличие от меня — и каждое утро обращаются к Затмению, которое называют „Отче наш“»⁴.

В стихотворении «Отречение — пронзительная добродетель» «вытаскивание глаз» вновь указывает на расставание двух человек, в данном случае — по решению поэта (745). Отречение пронзительно, поскольку в процессе расставания ослепляешь себя, как Эдип — золотыми застежками. Дикинсон размахивает острыми инструментами перед лицом и телом с такой свободой, что рождается невероятная метафора смерти соседа: «Как Ручей Конькобежца, / Беспокойные глаза замерзли» (519). Потухшие глаза застывают, как пудинг или жирный бекон на сковородке, потому что они в буквальном смысле слова стекленеют (ср.: «Однажды глаза стекленеют — и это Смерть»; «Должно веселье остекленеть / Под застывшим взглядом Смерти»; 241, 338). Конькобежцы — движения жизни, скорость в ренессансном смысле. Мечущиеся мысли, замедляющиеся и останавливающиеся. Мы чувствуем муки созданных самим поэтом расстояния и уединения, как в тот момент знаменитого «Я не спешила к Смерти», когда говорящая видит озорников ребят на школьном дворе (712). Отстраняющая точка зрения: шумная сцена грустно омывается сепией. Каковы бы ни были высшие

уровни метафоры ручья, следует отметить, как дерзко Дикинсон сопоставляет глаза и коньки. Сверкающие лезвия скользят по роговице глаза, оставляя на ней узоры.

Одно из стихотворений описывает ситуацию смерти, «когда твои глаза зашиты пленкой» (414). Здесь Дикинсон наносит повреждения векам, а не глазам. Веки сшиваются вместе и подмetyваются, как край одежды. «Пленку» принес с собой зловещий Песочный Человек, склеивающий ресницы спящих. Смерть, — говорит Дикинсон в другом месте, — «просто закатывает глаза» (561). Веки прибиваются, как ковер, или закатываются, как ставень или крышка гроба, но при этом, вне всякого сомнения, повреждаются глаза. Другой тревожный пример: «Я видела Умиравший Глаз, / Круживший и круживший по Комнате... А после скрывшийся в тумане / А затем припаянный к месту» (547). Как и вынимаемый мозг, глаз своеобразно снимается с места и мечется по комнате, как животное в клетке. Его хватают и закрепляют, как выбившуюся буклю. Дикинсон имеет в виду глаза мертвых, которые никогда не откроются вновь, но метафора заставляет нас увидеть приближающийся к глазу паяльник, напоминая об Одиссее, ослепившем Циклопа раскаленным колом. Возможно, умирающий глаз в комнате безнадежно ищет Бога. Ирония в том, что появляется сострадательный Иисус с паяльником в руке, поскольку лишь он да действующая от его имени смерть могут совершить эту операцию (ср. 1123).

Метафора припайки появляется еще в одном стихотворении о трупe: «Как уставали эти ноги — / Лишь этот рот сказать бы мог — / Попробуйте сорвать заклепки! / Попробуйте сломать замок!»* (187). Здесь сплавляются губы — столь же страшное для поэта видение, как и немота Кристабель. Смерть у Дикинсон увлеченно навешивает один замок на другой, как эстрадный фокусник или закрывающий хранилище менеджер банка. Сначала нужно запаять рот, затем — вогнать заклепки в губы и, как заглушку, навесить стальные засовы. Дикинсон с сарказмом предлагает читателю проверить эти оковы; так и представляешь свои попытки заглянуть в рот трупа, открывая его, как в обед с трудом открывают консервную банку. Если голова снабжена крышкой, то весь череп — продукт промышленного производства, конструктивистская скульптура из металла и гвоздей, чудовищный Франкенштейн.

* Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 62. В оригинале речь идет о запаянном рте.

Дикинсон наслаждается кровью и щедро расточает красную краску: «Пела из Сердца, Сир, / Свой Клюв окунала в него, / Если Мелодия слишком текла, / Избран слишком Красный оттенок / Простите за Кошениль — / Стерпите мой Вермильон» (1059). Поэт — пеликан, калечащий самого себя, вырывающий куски мяса из груди и питающий ими свою песню: ноты и нотные линейки плывут по воздуху красным следом кровавого письма, прочерченного по небу. В другом месте она постукивает по сердцу, как по бочонку бургундского: «Разум живет в Сердце, / Как любой Паразит — / Если сердце мясистое, / То жиреет и Разум» (1355). Разум, поедающий орех сердца, — зануда, буравящий плоть паразит — как собачьи глисты в сердце. Голодный разум становится постельной блохой Донна, а Дикинсон играет и мужские и женские роли.

Мир Дикинсон переполнен смертями, собранными поэтом в свой архив. Несчастные случаи и самоубийства: «Погладил курок рассеянно / Побрел наугад — из жизни вон»* (1062). Казни вымышленных героев: «Горе Безъязыко — пока Он не скажет, / Сожгите Его на Общественной Площади» (793). Даже элегия о попавшихся в ловушку грызунах: «Крыса, закончившая здесь / Краткий путь Веселья, / Обмана и Страха» (1340). Но самую совершенную черную комедию Дикинсон пишет на кладбище: «Как известно, никому не съехать из постояльцев, / Поселившихся под памятником на вечер, / Из коварной подземной Гостиницы, / Заверяющей, что никто не вернется обратно» (1406). Вспоминается рекламный ролик мотеля «Черный флаг тараканам» — маленькой коробочки, покрытой клеем-инсектицидом: «В эту гостиницу можно войти, но выйти из нее — нельзя!» Прокруст, хозяин подземной гостиницы, — вероятно, Христос, по неясным мотивам мстящий за «мест нет» своего детства содержанием открытого для всех дома с односторонним движением через двери.

Многое в сатире Дикинсон вызвано ее сардонической речью, деревенской простотой высказываний о рождении и смерти. Викторианский эвфемизм — буржуазное явление, а Дикинсон антибуржуазна, как Бодлер. Вот целое стихотворение:

Лицо без признаков любви и милости,
Ненавистное, жестокое лицо успеха,

* Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате; Уитмен У. Стихотворения и поэмы; Дикинсон Э. Стихотворения. СПб., 2000. С. 477.

Лицо, встретившись с которым камень
 Тут же себя почувствует вполне свободно,
 Как со старинным другом —
 Ведь в первый раз их бросили вместе.

(1711)

Ни малейшего сострадания. Лицо и камень «брошены» или примирены одним преступным нападением. Успешный властелин — общество-Голиаф, пораженное в бровь таинственным Давидом — личина, которую Дикинсон принимает еще раз (540). Тон сатирического сюрреализма: суровое лицо тоже бросают, пуская навстречу камню, как на лужайке во время игры в шары. Многие образы и настроения Дикинсон совпадают с образами и настроениями Льюиса Кэрролла, еще одного фантазера-холостяка, который провел свои самые творческие годы (1860-е) так же, как она. Это стихотворение похоже на игру в крокет по правилам Кэрролла, предполагающим, что мяч можно выбить головой человекоподобного фламिंगо.

Первой из писательниц Дикинсон отрекается от хороших светских манер. Она культивирует озорную дерзость. Умиравший некогда направлялся в «Десницу Божью», но: «Днесь отнята Десница / И Бог исчез вдаль»* (1551). Прочь Его десницу, настало время Дамы Червей из Амхерста. Шокирующая ампутация десницы Божией символизирует внезапность современного кризиса веры. Бог исчез и оставил свою отсеченную руку, колоссальную, как фрагмент статуи Константина во дворе Капитолия, часто воспроизводившийся на гравюрах XVIII века. Единственное напоминание о Боге — мертвая рука закона, не имеющего ничего общего с нравственностью. Его десница упоминается еще в одном месте: «О райской жизни в Небесах / Заучены азы. / Без Жадных Рук из вышины / Рай был бы и внизу»** (1205). Провозглашающий смерть Бог похож на Сциллу, затаскивающую свои жертвы снизу к себе, на вершину скалы. Он — бандит или грабитель, Бичующий Людей. «Жадные Руки», подвергаясь декадентскому расчленению, превращаются в еще одного свободного субъекта, в паукообразного пятипалого зверя. Возможно, доктор Дикинсон произведет ампутацию пораженного гангреной члена: гниение мертвой конечности достав-

* Пер. А. Величанского цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 249.

** Пер. А. Кудрявицкого цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 219.

ляет Богу боль. Но больше похоже на то, что она судит Его за воровство. Она называет Его «Ночным Взломщиком» или «Великим Купцом»^{*} и обвиняет его в обмане: «„Отец Небесный“... / Прости нас / За твою двуличность» (49, 621, 1461). Итак, кровожадная Эмили Дикинсон волочит Бога в мясной цех и отсекает его руку, создавая один из самых дерзких и негармоничных образов XIX века.

Юмор Дикинсон раздражающе резок. Вот, например, начало стихотворения: «Вскройте Жаворонка! / Там Музыка скрыта» (861). Иными словами, топором по певчей птичке! Она раскалывает жаворонка, как бревно, разрезает, как персик. Несущего золотые яйца гуся режут для садистского пира. Она игриво отрицает свое призвание: «Мне — сделаться Поэтом?.. / Безмерно грозный дар! / Меня бы сжег Мелодий / Молнийный удар»^{**} (505). Теперь можно смеяться. Как запускающий бумажного змея в грозу Бен Франклин, Эмили Дикинсон сидит во дворе и бьет себя в голову ударами молнии. Зевсу нужен был удар молота Гефеста, чтобы родить Афины, но Дикинсон он не нужен. Слово «дар»^{***}, как замечает Р. П. Блекмур, подразумевает, что поэт «сама с собой вступает в брак»⁵. Поэтому и вспышки молнии — аутоэротические движения исполняемого ею супружеского долга. Творческий экстаз — не вдохновение, а удары по наковальне. Если бы музам пришлось изобрести геральдику для этого поэта, они изобразили бы руку и молот, как на коробке пекарского порошка. Насилие — ее любовная песнь и колыбельная.

Грубость речи Дикинсон невыносима. Она говорит о зимних мыслях: «Невесту тропиков сковать / Цепями с глыбой льда»^{****} (1756). Хейди Йон Шмидт сказала мне, что это звучит как уличное оскорбление, как: «Up your nose with a rubber hose!»^{*****} Обращаясь к порнографической брани, она пишет сезонную оду против Китса: зима хватает лето, седой Аид похищает Персефону. «Оковы» (manacle) — слово Блейка, напоминающее о сплетенной из цепей сети, наброшенной Гефестом на прелюбодеев Ареса и Афродиту, но попавшее в мрачное

* Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 429, 459.

** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 472, 456.

*** Английское *dower* (*dowry*) означает и дар, и приданое.

**** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 494.

***** Букв.: Подними свой нос в резиновом чулке! (англ.)

готическое окружение. Глыба льда^{*} — вероятно, тело читателя, похожее на холодный призрачный пенис колдовского обряда. Не вдохновлено ли это сравнение во всем его громоздком величии теми опасными двухэтажными сосульками, что свисали с деревенских крыш до изобретения изоляционной системы? Извращенная метафора Дикинсон многократно намекает на вожделение, силу, зависимость и бессилие. Сосулька могла бы быть фаллическим мечом, висящим на бедре превратившейся в амазонку тропической невесты. Либо лед заморозит ее, либо она растопит сосульку. Метафора заканчивается расслаблением, мочеиспусканием, внезапной теплой струей.

Дикинсон обожает бестактность. Она создает живописные примитивистские эффекты, например изображая закат: «Целые Заливы Красного, Флотилии Красного / И Команды в застывшей Крови» (658). Сделать из неба Запада море свернувшейся крови — необычно по меньшей мере. Закат Дикинсон в духе позднего романтизма — это Тернер, переработанный Делакруа. Вот ее прекрасная хвалебная песнь осеннему дню:

Имя твое — Осень —
Цвет твой — Кровь.
Артерии на склонах гор —
Вены — вдоль дорог.

В аллеях брызги киновари —
Алых капель дрожь —
Ветер уронил ведро —
И вдруг — пурпурный дождь.

Он крапом шляпы запятнал —
Он багровеет в плесах —
Как роза — взвихренный — плывет
На огненных колесах^{**}.

(656)

В Амхерсте, как видно, совершилось массовое убийство. Красные ручьи и лужи напоминают о проклятье фараоновом, когда воды обратятся в кровь. А может быть, Дикинсон показывает, как Иегова изнасиловал и убил языческую мать-природу?

* В стихотворении — *icicle* — «сосулька».

** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 462.

Реальность де Сада торжествует над иллюзиями Вордсворта. Стелющиеся по этому ужасному, забрызганному кровью пейзажу артерии и вены вырваны из расчлененного в оргиастическом *sparagmos* Космического Человека Блейка. Лучшие куски. Кому еще, кроме Дикинсон, придет в голову считать осенние листья кровавыми сгустками и видеть «в аллеях брызги киновари»? Я отвергаю прочтение этого стихотворения с точки зрения менструального цикла. Мы имеем дело с женщиной, проводящей много времени на кухне, так что если за этим стихотворением и стоит некий личный опыт, то это, вероятно, опыт обезглавливания и потрошения кур!

Письма Дикинсон тоже остроумно издеваются над прилициями. Она пишет своим кузинам: «Поэтому никто и не обращался, кроме одной старой леди, пожелавшей осмотреть дом. Я указала ей дорогу на кладбище, чтобы не тратить лишние движения». Тон Винсента Прайса* чистейшей воды: сатира на собственное пристрастие к мертвецам. Такой стиль Дикинсон открыла рано, поскольку уже в возрасте пятнадцати лет она в письме замечает: «Я только что видела проходящую мимо похоронную процессию — хоронили черного ребенка, — поэтому не удивляйтесь, если мысли мои будут черны». Другому другу, редактору газеты, она пишет: «Кто описывает те забавные несчастные случаи, когда железнодорожные составы неожиданно сталкиваются, а джентльмены на фабриках отрезают себе головы вполне непринужденно? Да и автор рассказывает о них так живо, что они становятся весьма привлекательными. Винни вчера вечером была сильно разочарована отсутствием несчастных случаев, — я читала новости вслух, пока Винни вышивала»⁶. Сестры-парки, хихикающие над земными несчастьями. Винни вяжет на гильотине, как мадам Дефарж.

Свое призвание Дикинсон чувствует как мучение и катастрофу. Она говорит своему наставнику Томасу Уэнтворту Хиггинсону: «В моей жизни не было монарха, сама же я не могу управлять собой, и когда я пытаюсь организовывать себя — мои ничтожные силы взрываются и оставляют меня голой и обутленной». Анархия, революция, пороховые погреба, взлетающие в небо. Дикинсон воюет с собственной метрикой. «Голая и обутленная», она похожа на полосу деревьев Вордсворта, сожженную лесным пожаром де Сада. Во время первой встречи с Хиггинсоном она сказала ему: «Если я читаю книгу и все мое тело

* Винсент Леонард Прайс (р. 1911) — артист, звезда фильмов ужасов.

холодеет настолько, что никакой огонь не способен его отогреть, я знаю: *это* — поэзия. Если я физически чувствую, что моя макушка сдвигается, я знаю: *это* — поэзия. Я ее только так и понимаю. Да бывает ли какой-то иной путь?»⁷. Поэзия — штурм и огневая позиция на теле. Видение вынуждает шамана к нанесению физических повреждений. Голова без макушки похожа на взорвавшийся котел или на бутылку бродящего сидра, сорвавшего крышку. Поэзия — своего рода скальпирование, развлечение подлых дикарей (ср. 315). В арктических тропиках искусства голова поэта превращается в кокосовый орех, который расколачивает мачете.

Еще один яркий портрет художника приведен в письме Дикинсон к своим кузинам: «Я заметила, что Роберт Браунинг снова сочинил стихотворение, и удивилась, — пока не вспомнила, что и сама, своим недостойным сочинительством, воспевала шаги погребальной процессии». Прошло три года со дня смерти Элизабет Барретт Браунинг. Выражая удивление по поводу возвращения Браунинга к работе, Дикинсон говорит, что и она пишет перед лицом безысходного горя и непрерывных потерь. Но заметьте, как она изображает себя в этой яркой театральной картине Позднего Возрождения, похожей на надгробие папы римского работы Бернини: так и видишь, как она стоит на ступенях склепа, хранилища трупов, — и поет. Вариация на тему привычки свистеть на кладбище (она говорила Хиггинсону: «Я пою, как мальчишка поет на кладбище, — потому что боюсь»⁸). Но она медлит на ступенях, как диккенсовский беспризорник, протягивающий жестяную кружку. Эта метафора, возможно, навеяна пением могильщика из «Гамлета» или, подозреваю, очаровательными «Памятниками Церкви» Джорджа Герберта: поэт посылает свое тело в школу, расположенную в часовне, меж запыленных надгробий. Итак, маленький школяр Дикинсон бросает свои занятия с мертвецами и разражается песней! Как карикатура из «Нью-Йоркер»: мужчина солидного вида с газетой в руках, выглянув в окно, сообщает жене: «Да это просто Эмили Дикинсон поет на ступеньках своего склепа!»

Основанные на метафизических сравнениях метафоры Дикинсон напоминают метафоры Джеймса своей декадентской чрезмерной буквальностью. Но его метафоры случайны и обманчивы, в то время как ее — приобретают эпический размах и становятся серьезным делом. Я говорила о том, что аллитерации и ритм заговоров в поэзии Суинберна становятся средством опрощения, возвращения поэзии к ее истокам в религиозном

ритуале. В творчестве Дикинсон регрессию производит не ритм, а образ. Она воспринимает метафоры гораздо буквальное любого другого серьезного автора. Зловещая конкретность — ее способ материализации в духе позднего романтизма, то же сокращение от идеи до вещи, которое мы проследили во французском и английском декадансе. В ее поэзии вещи становятся людьми, а люди — вещами, и всё физически давит друг на друга в мире грубого абсолютизма природы.

Итак, мы открыли непризнанный вкус Дикинсон к убийствам и увечьям, смакование ею садомазохистского ужаса. Первоначально посмертная слава Дикинсон основывалась на руладах в духе Вордсворта, на полетах фантазии, концентрирующейся на птичках, бабочках и нищих. Ричард Чейз заявляет: «Ни один великий поэт не написал так много плохих стихов, как Эмили Дикинсон». Он обвиняет «викторианский культ „маленьких женщин“» в том, что «две трети ее работ» серьезно испорчены: «Ее застенчивые и странно инфантильные стихи о природе и женской дружбе — продукты той эпохи, когда одним из немногих открытых для женщин путей было вечное детство»⁹. Смущенные исследователи замалчивают сентиментальные женственные стихотворения Дикинсон. Тем не менее я буду настаивать на том, что ее поэзия — закрытая система, соотношенная с сексуальной сферой, что приторные стихотворения всегда согласованы в едином замысле со стихотворениями о жестокости и страдании.

Очень легко прочесть неверно многочисленные лирические стихотворения, взывающие к благодушной христианской вере. Песенные ритмы и четкие рифмы всегда иллюзорны в поэзии Дикинсон, первого модернистского мастера синкопы и атональности. Метрический порядок рассчитан на наивную доверчивость читателя (ср. 193). Настроение может быть веселым и жизнерадостным, например: «Привяжи к моей Жизни Струны, О Боже, / И вот я готова жить!» (279). Но счастливую невесту, соглашающуюся на небесный брак, поджидает неприятная неожиданность. Не Спаситель, а Смерть стоит на лестнице, ведущей в небо. Дикинсон преследует мысль о *конце*, декадентская версия христианского апокалипсиса. В стихотворении «Продвинувшись вперед» мы видим редкий пример обращения женского ума к космологии; говорящая смотрит на Новый Иерусалим и видит «Бога во всех Вратах». Размножаясь зловеще, подобно индуистским атарам, Бог не обещает человечеству

вечной жизни, но преграждает к ней путь (615). Аллегорический переизбыток, заполнение всего пространства воображения единственной идентичностью в разных формах, — эту технику я обнаружила в творчестве Леонардо, Россетти и Эмили Бронте.

Жизнерадостные новобрачные Дикинсон исчезают из стихотворений при подозрительных обстоятельствах: «Я „Жена“! Остановись!» (199). Чтобы поспеть за Дикинсон, как Алиса поспевала за Черной Королевой, читателю следует знать, где закрыты тела. Говорящая задержана; в небесах — застой, вечная мерзлота. Стихотворения о новобрачной — хитроумные трюки, превращающие принцесс в тыквы, в настоящие грудыхлама. Трупы падают в могилу с глухим звуком. Часто встречающийся у Дикинсон финал — медленное увядание, теряющий власть над словом голос, угасающее сознание.

Софистические каламбуры запутывают такие стихотворения, превращая их прочтение в кропотливую работу детектива. Дикинсон — увлеченный ученик Уэбстера. Ее игра слов — произведение александрийского книжника, проявление декадентской эрудиции. Но не все ее сентиментальные стихотворения скрывают иронию. Мне больше интересны те из них, которые кажутся именно тем, чем они и являются, — свежими веселыми пустячками. Каково значение этих стихов для такого великого и сильного поэта? Она говорила Хиггинсону: «Когда я представляюсь как Посланица Стиха — я имею в виду не себя, а некую предполагаемую персону»¹⁰. Многоголосие Дикинсон — обилие сексуальных личин. Они определяют две ведущие манеры ее поэзии: манеру де Сада и манеру Вордсворта. Сентиментальные стихи — женственные личины, представляющие первичный ответ природе, радостный и доверчивый.

Природа Дикинсон двулична: дикая и спокойная. Молния сжигает молодые побеги; вулканы съедают деревни на завтрак (314, 175). Губы природы — «свистящие Кораллы», они открываются и закрываются, и при этом «испаряются города» (601). Извержения вулканов сопровождается знойное шипение ада Мильтона. Прикосновение природы растворяет цивилизацию. Извергающаяся Этна «показывает Гранатовые Зубы» — красные ядовитые клыки и зловещая кривая ухмылка природы-похитительницы (1146). Природа де Сада наполняет поэзию Дикинсон жестокими метафорами. Сентиментальные и садистские личины создают аллгорию времен года. Женские голоса — фаза весны: они — *прелесть*, лужайки флоры и фауны, солнце

и покой. Садомазохистские стихи — *тектонические*: медленные грубые сотрясения бесстрастного минерального мира. Ботаника против геологии, весна, разрушенная зимой.

Сентиментальные стихи развивают тему Спенсера и Блейка: женственность — вкрапления в природу незащищенного сознания. Такова предложенная Дикинсон версия стихотворений Блейка о трубочистах, воплотивших в себе поэта в простейшем сознании без малейшего намека на сатиру. Как и в творчестве Спенсера, женственность вызывает к жизни свою неутолимо жадную противоположность. Невесты у Дикинсон всегда становятся жертвами насилия, их беспрепятственно дурачит любовник-трикстер Смерть. В начале этой книги я проследила древнюю эволюцию женского начала в женственность, утверждая, что последняя — цивилизованное порождение высокой культуры. Дикинсон потрясающе обращается с этими понятиями. Она принимает женственность, но отрицает женское начало, изгоняя его из своего космоса. Ее цветущему миру неизвестно плодоношение, беременность в духе Китса. Изучая 1775 уцелевших стихотворений, только в одном, в стихотворении «Наступит Лето — наконец» я обнаружила китсовское пышноцветие: «Сирень — в поклоне много лет — / Склонится под лиловым грузом» (342). И нет больше образов набухающей женской плоти. Да и этот единственный — проекция будущего, а не реальность настоящего. У поэта «Грудь Желудя», твердая и узловатая (296). Природные процессы — эротические, но бесплодные. Задержки роста и увечья становятся правилом.

Мы видели, что отсутствие американской природы-матери вынудило писателей эпохи романтизма изобрести ее. Рассматривая великого художника-женщину, приходится пересмотреть нашу терминологию. Одна из причин превосходства Дикинсон над обожаемой Элизабет Барретт Браунинг — обеспокоенность собственной сексуальной идентификацией. Еще при жизни матери она писала Хиггинсону: «У меня никогда не было матери. Я считаю, что мать — та, к кому бежишь, если у тебя беда»¹¹. Мужской романтический гений пересекает границу пола, чтобы творить, но его противоположность, женщина от рождения, вынуждена отделить разум от тела, чтобы заключить союз с музой. Вслед за Блейком Дикинсон спрашивает свою мать: «Так что же мне в тебе, Жена?»

Чейз находит в творчестве Дикинсон стиль рококо¹². Рококо идеально характеризует ее женские личины доверия к природе в духе Вордсворта или Эмерсона. Я обнаружила еще один

стиль репрезентации, использованный в садистских стихотворениях о замерзании, разрушении, буре и в великих куполообразных видениях гор, планет, звезд — *монументальность*. «Ах, Тенерифе! — приветствует она вулкан. — Одетый в Броню льда — / Бедро из Гранита — и мускулы из Стали» (666). Я утверждала, что монументальность египетского и ассирийского искусства придает мужественность и что гигантизм в творчестве художника-женщины (Хитклиф Эмили Бронте и «Лошадиная Ярмарка» Розы Бонер) становится приемом, позволяющим избавиться от половых признаков. Титаническая Дикинсон — ученица Блейка, ученица Микеланджело, окольным путем переносящая стиль позднего итальянского Возрождения в позднюю пуританскую Америку. Женщина Дикинсон следует «Песням Неведения» Блейка; мужчина Дикинсон следует «Тигру» и сокрушительным большим поэмам Блейка. Ее отличающиеся колоссальной монументальностью творения — театр ее отклонения от своего пола в духе Бронте, театр отчуждения от женского тела.

Садомазохистские метафоры Дикинсон — техника превращения себя в гермафродита, поскольку, экстериоризуя внутренние события, они опустошают женский внутренний мир. Сексуальные двусмысленности в изобилии встречаются в ее поэзии и письмах. Она называет себя мальчиком, мужчиной, холостяком, братом, дядей. Она любит говорить: «Когда я была мальчиком»¹³. Возможно, она подражает шекспировским комедиям с переодеванием: тогда отрочество соответствовало бы андрогинной юности Розалинды. Странное дикинсоновское «я»-мальчик означает раннюю свободу от социализации, спастись от которой взрослая Дикинсон сможет, только замкнувшись в четырех стенах своего дома и комнаты. «Когда я была мальчиком» может также означать: «до того, как я женилась на музе». Шесть писем к Хиггинсону она гордо, по-мужски подписывает «Дикинсон», порывая с гнетущими условностями пола. Еще двадцать лет назад считалось невежливым называть писательниц по одной только фамилии.

Если мальчик — прошлое, то другие транссексуальные титулы Дикинсон — будущее. В религиозных стихах она использует причудливую терминологию помазания на царство: «Я Царь — я „Женщина“ сейчас» (199). Для Христовой невесты смерть — начало духовной менструации; но речь невнятна, мысль ленива, а небо пасмурно. Мужской почетный титул означает абсолютную власть бессмертия. Ведь царь (слово, производное от «Цезарь») — чисто мужской титул. Следовательно,

быть царем и одновременно женщиной — значит быть сексуальной химерой. Источник этого можно отыскать у Шекспира: говорящая — Цезарь и Клеопатра. Или у Байрона: Сарданапал — женственный царь, а Семирамида — «муж-царица».

Среди мужских званий Дикинсон — князь, герцог и император¹⁴. Свой излюбленный титул графа она дарует Богу или смерти (иронически меняя их местами). Например, официально одетый труп «скачет на встречу с Графом» (655). Словарь Уэбстера подсказывает ей: «Граф сегодня просто титул, никак не связанный с властью над территорией»¹⁵. Так поэт шутит по адресу отвергнутого Бога. Иногда она награждает графским титулом саму себя: «Когда я Граф, / Не пожалел ли ты, что слова не сказал / Тупой Девчонке?» Она будет носить горностаевую мантию с императорскими орлами на поясе и пряжках (704, 452). Она проходит путь от девчонки до графа, как Алиса от пешки до королевы. Проекция перемены пола похожа на воображаемый портрет короля Франции. Кокетливое и хвастливое стихотворение адресовано «Любимой», возможно другой женщине, что и объясняет удовлетворение от приобретения мужественности в будущем.

Дикинсон говорит о цветке: «Я лучше бы носила ее милость, / Чем Графа знатный облик — / Жила бы лучше, как она, / Чем, как Герцог Эксетерский» (138). Выбирая природу, а не общество, землю, а не небо, она выражает эти противоположности сексуальными полюсами. Она могла бы «носить» лицо графа, но предпочла не делать этого. Отвергнутое лицо похоже на маску предка, висящую на вешалке для шляп у двери. В другом месте она использует топоним Эксетер для обозначения рая или мрачной загробной жизни (373). Таким образом, Герцог Эксетерский — возможно, Бог, вынуждающий уйти (exiter), выталкивающий людей с мировой сцены своим посохом пастыря. В одном из писем, упоминая Ахилла в Аиде, она снова обдумывает выбор будущей перемены пола: «Я предпочла бы *быть* любимой, чем называться земным царем или Богом Небесным»¹⁶.

Поэт надевает лицо графа в свадебном стихотворении, открывающемся описанием оживления в будуаре: она носит безделушки, кашемир, «Одежды Помпадур»; пальцы слуг укладывают волосы «по моде Феодальных Леди». Ей присуще «Умение держать Бровь, как Граф» (473). Графская бровь — холодность ее нового состояния трупа. Нам остается созерцать странную картину мужского лица под свадебной фатой, что, как мы

знаем, отличало древние обряды плодородия. Героиня — еще одна невеста Божия, брошенная у алтаря. В церковь Амхерста ведет неровная дорога. «Я каждый день твержу: / „О, если б Королевой стать назавтра“... Коль сбудется, проснусь Бурбоном» (737). Зловещие признаки бессмертия: «проснуться Бурбоном» на жаргоне Дикинсон означает взойти на гильотину.

Королевские титулы Дикинсон — почетные степени крайности, отмечающие вступление в потусторонний мир. Они гермафродичны, поскольку трансцендентальны. Смерть делает женщину графом точно так же, как бесстрастность превращает ее в андрогина, придавая ей мужские черты до тех пор, пока она не становится абстракцией. Своими транссексуальными прыжками в вечность Дикинсон напоминает Сапфо Суинберна, превращающуюся в мужчину в миг смерти, избавляясь от своего пассивного женского тела. В некоторых стихотворениях присутствует сексуальная схема духовной эволюции: мальчик — женщина — мужчина, соответствующая модели Блейка: неведение — познание — очищенное неведение. Женщина — просто сексуальная личина взрослой жизни.

Жесткие сопоставления личин в творчестве Дикинсон: царь — женщина, граф — девчонка — разновидность сексуального коллажа. Ей нравится приводить читателя в замешательство своими причудливыми соединениями. В стихотворении о запустении в саду она говорит: «Мой кактус — расчесывает бороду она, / Чтобы горло показать свое» (339). Почему *она*? Почему не оно и не он? Дикинсон провокационно придает кактусу пол, превращая его в бородатую даму, в циркового гермафродита. Она автоматически использует язык пола, чтобы обозначить зрительную и тактильную противоположность колючек кактуса и его мясистой сердцевины, выставленной напоказ треснувшим стволом. Женский кактус Дикинсон грубо сексуален: высохшее русло вульвы, лоснящаяся заплатка посреди колючих зарослей. Поэта в его роскошном одиночестве радуют воображаемые андрогины, не знавшие мужа. Отметьте появившийся опять стиль богоявления: кактус, делающий прическу в бороде, чтобы показать горло, похож на Иисуса или Марию, показывающих пылающие или пронзенные сердца, или на святого Франциска, демонстрирующего свои стигматы. Эротический религиозный эксгибиционизм свойственен итальянскому и испанскому барокко, а не американскому протестантизму.

Дикинсон способна придать сексуальность любой ситуации, даже собиранию цветов:

Так незаметна взгляду!
Застенчива — нежна,
Так тщательно прикрыта
В тени была она —

Тиха и беззащитна —
Беспомощна среди трав,
Когда ее взяла я,
Мольбам ее не вняв!

(91)

Легкое и пустое на первый взгляд стихотворение на деле оказывается извращенной психодрамой. Дикинсон принимает личину мужчины-похитителя, Аида, на лугу нападающего на Персефону. Гигант среди пигмеев. Как в стихотворении об умирающем воздушном шаре, восхитительный эротизм и здесь вызван женским трепетом, уязвимостью и сопротивлением: «незаметная», «застенчивая», «нежная», «прикрытая», «тихая», «беззащитная», «беспомощная». Даже самые невинные стихотворения Дикинсон волнуют мрачные подводные течения.

Самым откровенным мужским автопортретом Дикинсон становится стихотворение «Стояла жизнь моя в углу — / Забытое ружье»*, где она превращается в тотем фаллической силы (754). «Хозяин» или «Господин» — просто местоимение *он*. Реальная же власть — она, и без нее он действовать не может. Ее сознание поглощает его, поскольку она наблюдает за ним, пока он спит, проявляя при этом такой же вуайеризм, как Уитмен в «Спящих». Я нашла множество источников этого стихотворения. Женщина-ружье похожа на жезл Аарона, обратившийся в змия: Аарон тоже действует во благо Моисея и от его имени. Во-вторых, она становится современным Эскалибуром, волшебным мечом, что подарила королю Артуру Дама Озера. В-третьих, она — Талус Спенсера, робот-слуга Артегалла, «железный человек» («Королева фей», V, 6; 16). В-четвертых, «глаз» и «перст» своего господина, его зрение и руки, она осуществляет новую инсценировку садомазохистского романа Шарлотты Бронте, одной из любимых писательниц Дикинсон:

* Пер. С. Степанова цит. по: Дикинсон Э. Стихотворения. СПб., 2000. С. 79.

** Пер. В. Марковой цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 178—179.

женщина-ружье — энергичная Джейн Эйр, в конце романа безраздельно властвующая над слепым и искалеченным Рочестером.

Палач-ружье — бездушная точка встречи человека и природы. Хозяин и амазонка-ружье преследуют лань, добычу Бельфеб в «Королеве фей». Когда ружье говорит, горы «гремят в ответ»: голос садистской природы. Ее улыбку, похожую на «восторг Везувия», мы уже видели в злых гранатовых зубьях Этны. Женщина-ружье — хищница и убийца: «Вздыхнул — в последний раз — / Те — на кого наставлю перст — / Направлю желтый глаз». Видеть — значит убивать. Ей дан описанный Петраркой убийственный взгляд. Желтый глаз — дымящееся пламя ружья, дикий глаз тигра. «Положить глаз» — фамильярный оборот речи (например: «Я положила на него глаз»); здесь глаз проецирует круг мишени на жертву, пронзенную пулей-глазом. Наставленный перст — палец господина на спусковом крючке, преобразившийся в звук. Но это и ее палец, сокрушительный курок. Метафора напоминает мне моего домовладельца из Вермонта, плотника, бесстрастно давившего пальцем ос на оконном стекле. Отсюда вопрос, не наблюдение ли за работой ремесленников, в первую очередь каменщиков, дало Дикинсон ее глаз и перст. Наставленный перст — это, в конце концов, жест «добить гладиатора» на кровавой арене жизни.

Это стихотворение — одно из величайших транссексуальных самопреображений в истории романтизма. Проекция Дикинсон на ружье в точности совпадает с проекцией Кольриджа на изнасилованную Кристабель: поэт достигает крайних пределов сексуального опыта. Насилюя Кристабель, вампир становится символом анти-Вордсворта, символом демонической природы. «Стояла жизнь моя в углу — / Забытое ружье» — еще одно романтическое стихотворение о вампирах. Ружье с «силой убить», но без «власти умереть» — вампир, парализующий посредством взгляда глаза в глаза. Механическая, металлическая невеста может войти, но в себя не впускает. В отличие от Джейн Эйр, подушку со своим господином она не делит, потому что бесплодна. «Забытое ружье» — Дикинсон в обличье лишенного своего естества вампира, мужчины — создателя садистской поэтической речи. Очередной андрогин как фабричный продукт XIX века.

Я объединяю в пару с этим стихотворением фантастическое стихотворение, в котором Дикинсон меняет сексуальную точку зрения: «Зимой в моей комнате / Я наткнулась на червя /

Розового, тонкого и теплого». Она привязывает червя к струне, но вдруг поворачивается и обнаруживает, что он вырос в шипящую змею: «Он постиг меня — / И в ритме *слизи*, / Выделяемой его формой, / Как образцы, поплыли, / Повторяя его». Она бежит в далекий город, чтобы написать: «То было сном» (1670). Змий Эдемский как осужденный преступник и враг веры? Я вижу один лишь сексуальный контекст. Нечто напоминающее утря, ухитрившееся из «розового, тонкого и теплого» раздуться в длинную сосиску, танцующую хулу-хулу, не может быть непонято нашими современниками. В эпоху после Фрейда такое стихотворение не напишет никто — разве что ребенок или сумасшедший. Поразительна его лишенная самосознания ясность.

Стихотворения о ружье и о черве — зеркальные образы друга друга. Змий Аарона отказывается вернуться в свою изначальную форму. Грозный червь — ружье как не-«я». В первом стихотворении поэт смешивается со своей мужской половиной, во втором — отчуждается от нее. Здесь она надевает женскую личину, воспринимающую одну лишь природу Вордсворта. Змий невыносим, поскольку при его помощи хтоническая природа отменяет красоту, благородство и надежду. Таков символ природной силы де Сада, которую в стихотворении о ружье поэт обращает на лань. Действие стихотворения о черве происходит зимой, поскольку природа разорена. Вспомним осеннее стихотворение, пропитавшееся багровой кровью: осень отмечает ежегодное убийство всего живого — «зеленого народа» Дикинсон (314).

Другие стихотворения показывают, каков смысл змеи в поэзии Дикинсон: это — символ природы. Коварная змея живет в «болоте» (1740). «Узкое создание в траве» любит «болотную землю, / Слишком холодную для зерна почву». Поэт всегда встречала его так, что «Дыхание прерывалось, / А в кости ноль» (986). Топь и болото — хтоническая топь, предшествовавшая развитию земледелия. Расхожий миф о том, что змеи — слизкие, тогда как в действительности они гладкие и сухие, становится истиной в мире воображения. Змеи несут невидимую слизь болота человеческого происхождения. Говоря о широко распространенном «ужасе перед рептилиями», Дж. Уилсон Найт утверждает, что мы предпочли бы умереть в когтях тигра, но не в объятиях удава или осьминога: «Из этой хладнокровной жизни мы вышли, и эволюционный толчок вызывает соответствующее отвращение к тому, что осталось позади... А поскольку

мы не знаем, что делать с бессмысленно простирающимися щупальцами и не доверяем липкой соленой влаге тела, то мы особенно сильно боимся окруженных многочисленными запретами половых органов, поскольку мы видим, что они имеют отношение к змеям и к соленой влаге. И все же этот страх — своего рода очарование»¹⁷. Стихотворения Дикинсон о змеях — ритуальные столкновения с первобытным и жутким. Она костями чувствует ноль — фаллически проникающий холод, — поскольку архаический змий аннулирует эволюцию. Грубый, садистский животный цикл природы проглатывает индивидуальные жизни и вдребезги разбивает вещи, созданные разумом и рукой человека.

Как стихотворение о черве — со столь смелым представлением эрекции и выделения мог написать поэт, которого Хиггинсон охарактеризовал: «эта девственная отшельница»?¹⁸ Незадолго перед тем выяснилось, что старший брат Дикинсон Остен нарушает супружескую верность. Однако я подозреваю, что моделью пениса, чрезвычайно распространенной в деревенском Амхерсте, мог стать жеребец. Струна, которой поэт связывает червя (как обвязывают палец струной), — вордсвортская узда или повод, не справляющиеся со своим предназначением, поскольку хтоническое может разорвать любую человеческую цепь.

В стихотворении с той же сексуальной моделью «Я рано встала, пса взяла» дружеская сцена на берегу превращается в изнасилование, когда прилив нападает на неосторожного туриста. Он обхватывает ее за пояс, прилипает к груди и грозит слизнуть. Она бежит; он преследует: «На пятки наступал / И сыпал в башмаки мои / То жемчуг, то опал»* (520). Наполненный башмак, представляющий вагину, — идея нравственного и литературного хранилища. В первую очередь, это — наследственное, интериоризованное сексуальное ограничение (ср. 340). Башмак — мужской подарок; не хрустальный башмачок принца, но железная пята тирана-отца. Образ возвращается в «Папочке» Сильвии Плат, где отец-нацист предстает «черным сапогом», обуваящим жалкую, белую как личинка, взрослую дочь. Во-вторых, прилив топит «башмаки» Дикинсон, потому что открытие грубой реальности природы — всегда насилие над сентиментальными иллюзиями. В стихотворениях о черве и о приливе говорящая в поисках безопасности бежит в город. Ироническое

* Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 122—123.

отрицание Вордсворта: поэт обычно не доверял цивилизации, но лишь она одна может защитить нас от природы.

Гибкость змей — вот то качество, которое вызывает подозрения у Дикинсон. Например, она говорит: «Смерть — гибкий проситель, / В конце концов получающий что хотел» (1445). Ее мужчины или заменители мужчин движутся гибко, проявляя вкрадчивую самоуверенность, соответствующую почтительной телесной легкости мужчин в романах Вулф. В мифологии мужчин парализуют женщины-Медузы, символизирующие природу. В поэзии Дикинсон женщин парализуют мужчины — властители неба и земли. Явление червя потрясает вторжением в собственную комнату, столь же священную для Дикинсон, как для Вулф, в *теменос* внутреннего Я. Я бы не стала толковать стихотворение о черве как выражающее страх старой девы из Новой Англии перед сексом. Отделение поэта от змия — ошибка, ибо на самом деле змий — ее сам собой отделившийся член. Она самоампутирует его, как спасающиеся бегством ящерица, рак или морская звезда отбрасывают хвост или клешню. Я вижу эту сцену как сюрреалистический фильм типа «Андалусского пса». Поэт похожа на мужчину, роняющего зонт и внезапно оказывающегося одетым в женское белье. Он смотрит по сторонам и видит, что зонт уже превратился в злобно вззирающего на него кондора. Иными словами, в уединении своей комнаты поэт мгновенно отбрасывает в сторону «забытое ружье», мужскую личину. Но когда она возвращается, ружье пыхтит и раздувается, как забытое Люсиль Болл дрожжевое тесто, выплывающее из кухни.

Змея — фантазия о власти, неподвластной Дикинсон. Это *всепоглощающее желание* поэта, угрожающее женской личности, которая позволяет ей быть в обществе незаметной. Почему оно приняло форму рептилии? Вспоминается змий из Книги Бытия. Но змея в комнате поэта могла быть и обитавшим в Дельфах питоном, символизирующим пророческий дар. Наставления змия несколько беспорядочны, так что, когда наш поэт-прорицатель, находящийся в своей женской фазе, восседает скорее на подставке для кастрюли, чем на треножнике, восприятие затруднено. Во-вторых, женщина и змея в комнате на втором этаже напоминают о шекспировской Клеопатре и ее фаллических аспидях, — один из них выгнал царицу из склепа на улицы Александрии. В-третьих, змея обвиняется вокруг тела голубицы в «Кристабель» — поэтическое сновидение девы, в собственной спальне попавшей в ловушку вампира.

В стихотворении о ружье Дикинсон *становится* вампиром и выходит на охоту за женщиной-добычей. В стихотворении о черве она меняет роли и становится женщиной-голубкой, сопротивляющейся проискам вампира-змея. Она спасается, лишь покидая дом и ускользая из города. В-четвертых, таинственное свидание в башне байроновского Манфреда с сестрой, или женским двойником. Это одно из самых ярких мгновений романтизма; его отдаленное влияние мы уже видели в роковой встрече Дориана Грея со своим двойником в запертой комнате на чердаке.

Стихотворение Дикинсон о черве — романтическое противостояние двойников. Змий — материализация ее собственной фаллической потенции, *animus* Юнга, или вытесненной мужской половины. Юнг говорит: «С точки зрения психологии, демоны — вторжения бессознательного»¹⁹. Змий Дикинсон — демоническое и даймоническое начало. Кровосмешение в творчестве Байрона, как я уже отмечала, может означать желание совокупиться с сексуально преображенной формой себя самого. В своей байроновской башне Дикинсон, словно простодушный герой Вордсворта, отказывает в сексуальных отношениях своему хтоническому двойнику. Но при встрече нравственных и сексуальных антитез торжествуют садистские принципы, устраняющие своих оппонентов. Змий разумен («Он понял меня»: понял мысли и сексуальные желания) и обладает поэтической силой («Ритм», «Форма», «Образцы»). Змий — и рассказчик де Сада, и *идея* садистского стихотворения. Змий — то, что есть Дикинсон, и то, что ею сотворено. Но этим змием невозможно управлять, поскольку Вордсворту никогда не удастся подавить мятеж Кольриджа. Змий — архаическое видение, переустройствающее социальную личину своей хозяйки и наполняющее буржуазный дом дельфийскими воскурениями.

В первом стихотворении кроется более глубокая сексуальная двусмысленность. Ружье стояло «в углу», бездействовало до тех пор, пока не понадобилось хозяину. Мужская сила ружья превосходит его мужскую силу, но чтобы ружье действовало, его приходится взять и прицелиться. Ружье могущественно, но зависимо. Фома Аквинский говорит: «Тело состоит из потенции и акта; следовательно, оно и активно, и пассивно»²⁰. Метафора заряженного ружья гермафродитична по своей сексуальной метатезе (фаллическое самопреображение поэта) и по своему сочетанию действия и противодействия.

Дикинсон нравится этот бинарный троп: «Он нашел мое бытие — поставил — / Приспособил к месту — / Вырезал имя свое — на нем / И пригласил на Восток / Быть верной — в его отсутствие» (603). Эта психодрама похожа на психодраму стихотворения о ружье, за исключением ограничения свободного передвижения, превращающегося в неподвижность. Поэт видит себя опрокинутым надгробным камнем или кромлехом, на которые притязает бродяга (возможно, Жених Иисус). Он «вырезает» на них свое имя, как клеймо на животном, — так на Дикинсон появляется еще одно садомазохистское украшение. Она уподобляется дереву, на котором романтический пастушок вырезал инициалы. Поврежденный блок, повернутая к свету колонна, превратившаяся в соляной столп жена Лота.

Дикинсон в качестве пугающего надгробного камня становится *пассивным фаллическим монументом*, мужским и женским. Ее «колоннообразное Я» стоит на «гранитной основе» (789). Она размышляет об обелисках на городском кладбище: «Сине-серый сюрприз / Не интересуется нас в колонне из гранита — / Просто возраст — и имя — / Может быть фраза на египетском» (531). Вариант последней строки — «надпись на латыни». Такие метафоры свидетельствуют о характерной для Дикинсон монументальности, которую я считаю стилем, самомаскулинизации. Ее каменные башни — сексуальные монолиты, агрессивно-самоуверенные, попавшие в ловушку могущества и бессилия. Подписанная и опечатанная божественным безвозвратным любовником, она архитектурно рисует себя упавшей кариатидой или безрукой Венерой. Эксперименты Дикинсон с активным и пассивным началом напоминают эксперименты де Сада, изобретающего такие экзотические соединения, когда индивид одновременно пронзает и пронзаем. Но, как вампиры Бодлера, она опечатывает внутреннее пространство женщины, сжимаясь до непроницаемой глыбы. Гранитные колонны — конечно, надгробные камни, но также и сами трупы, подписанные, как мумии в музеях.

Дикинсон считает смерть *вынужденной пассивностью*, болезненной преградой движению. Она проживает тот миг, когда человек становится вещью, как в стихотворении «Последняя ей прожитая ночь», теряющем местоимение в последней строфе: «А мы — мы разложили волосы — / И держали голову высоко поднятой» (1100). Человек перешел в мир объектов. В некоторых стихотворениях о смерти совсем не используются личные

местоимения: «Было тепло — сперва — как нас». Оно, оно, оно — говорится об умирающих (519). Разум, тело и пол застыли. Смерть Дикинсон — великая беспристрастная держава. Умершая женщина — застывший фаллический обелиск; умерший мужчина — унизительно вялое срубленное дерево. Смерть — творец бесполох андрогинов. Труп укрепляют железом, поскольку труп — фабричный продукт, андроид. Пресловутая озбоченность Дикинсон смертью — одержимость процессом превращения в гермафродита, романтический мотив в декадентской поздней фазе.

И мужчины, и женщины пассивны перед лицом смерти, визиря Бога. Это усиливает сексуальность стихотворения «Я не спешила к смерти», пародии на песенку «Swing low, Sweet Chariot»^{*}. Похищенная гостем-джентльменом, леди чувствует озноб: «Озябла я — ведь в легкий тюль / Одета я была»^{**} (712). Завлеченная в могилу говорящая обнаруживает, что не одета. Ее волшебные, изысканные одеяния — христианские упования на воскресение. Эта женская личина универсальна, она символизирует все человечество. Иными словами, человечество по-женски относится к смерти, судьбе, Богу. Мужчины тоже носят легкий тюль обманчивой надежды, переодетые в женщин собственной доверчивостью. Мужчин тоже насилует любовник-трикстер Бог-смерть. Теперь становится очевидно, каким богатством наделяет Дикинсон женственность. Как в творчестве де Сада и Суинберна, Бог обрекает человека на фашистское подавление и на сексуальное подчинение. Неспособные ни наступать, ни отступать, умершие отдыхают в вечной ситуации шаха и мата (615). Дикинсон заявляет: «Я не видела пути — небо было зашито». В шатер негостеприимного бедуинского Бога хода нет (378, 243). Жертвы смерти, как рабы, упавшие в торфяное болото, — становящиеся землей андрогины, — либо кастрированные, либо возмужавшие памятники безразличию Бога и природы.

Искусство сексуальных личин в поэзии Дикинсон восходит к английской драме эпохи Елизаветы и Якова. Она мыслит в контексте театра и маскарада. Она пишет краткие пьесы муки и радости, пыток, смерти, преображения. Ее стихи — сексуальные сценарии, похожие на сценарии де Сада. Дикинсон превра-

* «Качайся сильнее, милая карета» (англ.). Известная колыбельная.

** Пер. А. Кудрявицкого цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 166.

щает природу Вордсворта в преисподнюю, в чередование кругов боли. Как в поэзии Спенсера и Блейка, личины заменяют духовные состояния.

Мужские личины дикой природы различаются эмоциональной окраской. Во-первых, рутина: довольный птенец, прогуливаясь, перекусил пополам червячка «и съел его — сырым»* (328). Мороз действует с той же прозаической безжалостностью: «белокурый убийца»** играючи обезглавливает цветок (1624). Хрупкая жертва представляет человеческую и растительную природу, завоеванную холодными абстракциями естественного и божественного закона. Иногда убийца — кот, сначала играющий с мышью, а затем душащий ее насмерть (762). Или море, сначала обольщающее, а затем топящее своего человеческого гостя: «„В моей кладовой есть рыба / На всякий вкус на весь год“ — / На это благословение из глубин / Объект, плывущий на боку, / Не дал никакого ответа» (1749). Дикинсон крутит собственное *cinéma vérité****, предчувствуя, что некогда американцев будут потчевать на ужин телевизионными новостями о выловленных в заливе трупах. Может убить и терпеливо сидящая в засаде природа: «Как над ним сомкнулись воды, / Мы не узнаем никогда... Простирает пруд заводь лилий / Дерзко над мальчиком, / Брошенные им шляпа и куртка / Итог истории» (932). Буль-буль. Убийца — темная топь, персонифицированная на манер французского декаданса в надменной, красивой архетипической женщине, а ее «плоский, как блин» шлейф — основание украшенной листьями лампы от Тиффани.

Кажется, будто метеосводки Дикинсон написаны де Садом: ветер воет, «как голодные собаки»; «желтая молния» сверкает сквозь разрывы «вулканического облака»; деревья поднимают «свои искалеченные ветви, / Как больные животные» (1694). Природа — усыпанная пеплом военная зона алчности и страдания. Обычный стиль Дикинсон — стиль чудовищной комедии де Сада: «голодные водовороты лакают наивных», как гигантские котята, играющие с лодками в своих мисках для молока. Тигр «не ест алого, / Пока не встретит человека, / Божественно украшенного венами и кожей, / И не отведаст его»: момент изысканного кровопролития в духе Спенсера (872). В природе де Сада круглосуточное «самое время перекусить». В поэзии Дикинсон

* Пер. В. Марковой цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 92.

** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 492.

*** Реалистическое кино (фр.). — Ред.

не может быть сонной сытости Китса. Она обрекает свои творения на бессонницу и лишения.

Всегда подрывается уже сама основа человеческих иллюзий Вордсворта о природе. Дикинсон спрашивает, почему летним утром птицы «Втыкают в мой восхищенный дух / Кинжалы мелодий» (1420). Поэта атакует и насилует стая певчих птиц. Она считает красоту природы жестокой, поскольку она непостоянна. А ее декорации — пейзаж Вордсворта, усеянный птицами Бодлера с клювами-сверлами. Их щебетанье — обрушивающийся на прохожего град ножей (ср. «ужасные столовые приборы» — вилки-молнии, упавшие со «столов небесных»; 1173). Дикинсон создает лязгающую музыку де Сада, жестокую декадентскую красоту. В другом стихотворении — подобная же фонограмма: «Человек, что умрет завтра, / Внимает птице луговой, / Поскольку ее музыка вздымает топор, / Жаждающий его головы» (294). Природа в союзе с общественными силами уничтожения. Ее красивые звуки возбуждают в топоре жажду крови. Утро пробуждает, конечно, палача, а не топор. Но в мрачном видении Дикинсон нечеловеческий мир передает с одного холма на другой садистские сигналы. Топор поднимается и алчно позвякивает, а в другом стихотворении эшафот «ржет», — логика сновидения страстно и радостно смешивает запряженную лошадью повозку для осужденных с отменой или отрицанием казни на скрипучем помосте (708).

В стихотворении «Я боялась, что первая ласточка, и потону...» птица Вордсворта опять возбуждает поэта своими бессмысленными распевами: «Я думала, что если пережить / Звучание первого звука — / И все рояли леса / Не смогут меня исцелить» (348). Рояли — шумящие на ветру деревья. Их ветви на фоне неба — черные клавиши на белых — звучат как эолова арфа. Бодлер тоже слышит пение деревьев, «живых колонн», произносящих «бессвязные слова» («Соответствия»). Дикинсон думает о роялях, как об угнетающем соборном хорале в стихотворении «У света есть один наклон» (258). Ей нравится слово «калечить», несущее в себе подразумеваемую множественность и серьезность ран. Но что такое калечащие рояли? — уж конечно, нечто более громкое, чем дуэль на банджо. Представляешь себе запутавшуюся в струнах рояля жертву под ударами обитых войлоком молоточков, похожую на угодившую в молотилку руку рабочего. Видение множества роялей — сюрреализм или напоминание о фильмах Басби Беркли. Поэт только прислушивается к ветру в доме или в саду. Но метафора заводит ее в лес,

и она бежит сквозь строй, мимо рядов прожорливых роялей, раскрывших крышки, как пасти. И снова — ужас: природа Дикинсон — нервирующее зрелище безумных роялей, играющих без участия человека. Даже мелочи могут калечить; она говорит о духовной проблеме: «Это мошка, что калечит людей» (1331). Скачок в стиле Кэрролла от мошки до бегемота — и вот уже калечащее людей злобное насекомое прячется в желтых нарциссах Вордсворта.

Как Суинберн в «Анактории», Дикинсон показывает заполняющий весь мир садомазохизм: «Взметнулся солнца желтый хлыст / Туман был усмирен»* (1190). Снег и ветер — «Стальные метлы из стали», железные цепи небесного бога (1252). Луна, «как голова, гильотиной / Беззаботно отброшенная прочь»: созвездие обезглавливания (629). «Черная ягода носит шип на боку» (554): ранит себя или нас? Море — «Вездесущее серебро / Канат из песка петель»** (884). Глобальное равновесие Дикинсон жестче равновесия Спенсера: пляжи — кандалы, и ее море — в оковах. Любимое слово «йод» употребляется для описания отражений закатного света на небе или на воде, как в стихотворении «Йод над порогом» (853, 673, 710). Она играет его греческим корнем: *iodes* значит «лиловый». Но характерно, что она превращает и небо и ручей в смазанные карминным антисептиком кровоточащие раны. На память приходят два стихотворения, рисующие осенний пейзаж и закатное небо в виде огромных кровавых пудингов — вселенская скотобойня. Она видит заход солнца большим пожаром: «На западе большой пожар / По вечерам горит». Он пожирает западный город: «Сгорает город — небеса / Окутывает мгла, / А утром снова он стоит — / Чтоб выгореть дотла»*** (1114). Бедствие — природная норма. Алые западные холмы и облака — города, возвышающиеся и падающие, как в древности. Поэт — Нерон, поющий на фоне горящего Амхерста.

Как Сапфо у Суинберна, Дикинсон считает Бога ревнивым и мстительным; такое отношение она унаследовала от Блейка. Обещая прекрасное будущее, Бог заманивает человечество в могилу лишь для того, чтобы расторгнуть договор с ним, не в состоянии вернуть растраченное. Он обрекает человека на смерть и утрату: «Земное коротко, / А боль абсолютна»**** (301).

* Пер. Вл. Прохорова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 217.

** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 473.

*** Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 206.

**** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 443—444.

Удовольствие и боль сочетаются: мы платим за все радости болью в «остром и устрашающем сочетании» (125). Розовое масло — «винта тугой поворот»* (675). Жизнью правят садомазохистские крайности: «раненый олень прыгает выше всех»; «разбитый утес» извергает поток; «вдавленная сталь» прорастает травой (165). Динамизм природы — качели мучений. Садизм Бога предопределяет и садизм поэта. Ее грубые метафоры — всего лишь поиск риторики, адекватной риторике Бога. Говорящая женщина-садистка, одна из уникальных сексуальных личин Запада, мстит за женскую пассивность, в которую Бог превратил человечество.

Свои самые язвительные остроты Дикинсон прибегает для Сына, пришедшего оправдать отношение Бога к людям. В отличие от своих предшественников, она отказывает в очаровании главной романтической личине замученной мужской героини. «Аукцион разлуки / Жестокий ритуал — / Как будто в крест вогнали гвоздь — / И молоток упал»** (1612). Христос стал менялой и руководит с креста работорговлей. Он продает души самому крупному покупателю, туманному Богу, смерти. «Несказанная скупость Иисуса», — ворчит Дикинсон в письме²¹. Плотницкий молоток Христа становится аукционным молотком Страшного суда, уже наносящим людям повседневные удары. Китс говорит: «Мнимые обиды... пригвозждают человека к страданию, как к распятию»²². Кто больше, кто больше, продано — похоронная процессия жизни, пыхтя, направляется к зловещей надписи Христа: «Посадка закончена» (ср. обыгрывание досок для креста***). Его «Кончено» становится пародийным диминуэндо, затихающим отзвуком *à Dieu*****.

В творчестве великих женщин-писательниц не найти ничего похожего на циничный сюрреализм Дикинсон. Аналогию стихотворению об аукционе стоило бы поискать в песне Боба Дилана «По пути на башню стражи»***** (1968): сон, приснившийся на Голгофе еврейскому сатирику, относящемуся к Христу с гораздо большей симпатией. Дикинсон говорит: «Бог поспешил для меня, и я стала изворотливой в отношениях

* Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 463—464.

** Пер. Г. Кружкова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 257.

*** Английское *All aboard* («посадка закончена», дословно: «все на борту») и *board* («доска»).

**** К Господу (*фр.*).

***** Песня с пластинки «John Wesley Harding».

с Ним»²³. Еще примеры ее резких и неуважительных высказываний: «ступая по крестному пути», она любит «примечать моды — креста — / И их изношенность, по большей части — / Но и очарование, такое, что признаешь / Сходство некоторых из них — с моими» (561). Верное суждение о смерти или печали как о кресте, данном от рождения. Дикинсон сравнивает свои кресты с крестами других, отмечая их форму, вес и число. Как их «изнашивают»? Несет ли обреченный крест по крестному пути на левом или на правом плече? Какой «моды» он следует на кресте — туника? набедренная повязка? Поэт — посторонний на пасхальном крестном ходе или пешеход, остановившийся перед витриной магазина в размышлении о будущей покупке. Возможно, что ее неортодоксальная цепь мыслей началась с покрывала Вероники, поскольку в тот миг Христос был украшен женской чадрой. Аффектированная смесь религии и высокой моды в поэзии Дикинсон заставляет вспомнить о творчестве Бодлера и Уайльда.

Христос в поэзии Дикинсон становится мишенью, потому что его завет искажает начатое его отцом. Поэт играет роль маленькой Красной Шапочки, обнаружившей волчий лик Божий посреди цветущей природы Вордсворта. Христово воплощение становится кровавой кульминацией, к которой приводит дорога, вымощенная благими намерениями. Одна из самых блестящих метафор Дикинсон: «Мое — знаком в алой тюрьме — / Решетки не могут скрыть!» (528). Тело — Красная Смерть и сжимающаяся камера пыток Э. По. Покрывающая тело сеть вен и артерий (как проволоочная сетка для цыплят) — решетки на дверях и окнах. «Мое» — в первую очередь уверенность в умирании. Яркий знак в алой темнице — смертность, от которой не спасут ни решетки, ни трибуналы будущего Суда Божия. Дикинсон согласна, что жизнь подражает Христу, поскольку наша телесная протяженность распинает нас на кресте древа природы Блейка.

Сознание в поэзии Дикинсон принимает форму тела, мучимого болью всех конечностей. Садомазохистские метафоры — Вселенский Человек Блейка, ударяющий молотом по себе, как аукционист Иисус. Ее страдающие личины приукрашивают переполненное *Сверх-Я* романтизма. Я говорила, что современный садомазохизм — ограничение воли и что для такого романтика, как одержимый мастэктомией Клейст, он становится ограничением Я. Общепринятая феминистская критика описала бы жизнь Эмили Дикинсон как окруженную со всех

сторон светскими условностями и патернализмом, препятствовавшими развитию ее гения. Но исследование романтизма показывает, что поэты пост-Просвещения борются с *отсутствием* ограничений, с безудержным расширением солипсистского воображения. Поэтому самая неподвластная Дикинсон встреча оказывается встречей со змием ее собственного антиобщественного «я», вырывающегося из своего заточения, как ветра Эола.

Дикинсон ведет партизанскую войну против общества. Переломы, увечья, колотые раны и ампутации — дионисийские расстройства аполлонических законодателей. Бог, или идея Бога, — «единое», без которого разлетаются на части «многие» природы. Поэтому смерть Бога обрекает мир на декадентское расчленение. Позднее романтическое пристрастие Дикинсон к апокалипсису соответствует вкусу европейских декадентов к салонным изображениям падения Вавилона или Рима. Дионисийские катастрофы уничтожают викторианские приличия. Как Блейк, она сводит миниатюрное и грандиозное в огромных по масштабу противопоставлениях, и их ненаправленные колебания высвобождают огромную поэтическую энергию.

Я не раз подчеркивала, что самое неприятное в дионисийстве — не секс, а насилие: Руссо, Вордсворт и Эмерсон исключили его из своего видения природы. Дикинсон, как де Сад, втягивает читателя во все возрастающее соучастие — от эротики к изнасилованию, увечью и убийству. Вместе с Эмили Бронте она раскрывает вытесненную гуманизмом агрессию. Поэтому Дикинсон создает не только садистские стихотворения, но и садистов — запятнанных кровью агнца читателей. Как пасхальный ангел, она окрашивает оконные и дверные проемы буржуазного дома своим кровавым видением. «Входила в дом напротив Смерть»* (389), — заявляет она с удовлетворением, оставшимся совершенно не замеченным любителями Вордсворта.

Но из одного лишь факта конфликта поэта и современного ему общества не сделаешь вывода, что искусством неизбежно правит «свобода». Сентиментальной ошибкой было бы считать Эмили Дикинсон жертвой мужского обструкционизма. Без борьбы с Богом и отцом не было бы поэзии. Тому есть две причины. Во-первых, романтическое, расширенное сверх всякой возможности Я требует установления искусственных ограниче-

* Пер. И. Лихачева цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 496—497.

ний. Дикинсон находит эти сдерживающие начала в садомазохистской природе и воспроизводит их в своем двойственном стиле. Без такой дисциплины романтический поэт не может сделать ни шага, поскольку бесплодная безграничность современной свободы похожа на не знающий силы притяжения открытый космос, не позволяющий ни ходить, ни бегать. Во-вторых, женщины не поднимаются до наивысших достижений, не испытав мощного внутреннего принуждения. Дикинсон была женщиной патологической силы воли. Ее поэзия только выигрывает от ужасного несоответствия этой воли женской социальной личине, унаследованной от рождения. Но ее садизм — не злость, не ответ *a posteriori* на социальную несправедливость. Этот садизм — *враждебность*, ахиллесова нетерпимость *a priori* к самому существованию других; женская версия романтического солипсизма.

В красивой гипотезе «Сестры Шекспира» Вирджиния Вулф выдумывает девочку, обладающую способностями своего брата, «препятствиями и помехами» общества доведенную до безумия и самоубийства²⁴. Женщин не вдохновляют занятия такими жанрами искусства, как скульптура, требующая работы в студии или дорогостоящих материалов. Но в философии, математике и поэзии все, что нужно, — перо и бумага. Теория мужского заговора не в состоянии объяснить все неудачи женщин. Я убеждена, что, даже не будь вообще никаких ограничений, не родились бы ни женщина Паскаль, ни женщина Милтон, ни женщина Кант. Гения не останавливают социальные препятствия: он преодолевает их. Столь отвратительный в бездарности мужской эгоизм — источник величия их пола. Женщины гораздо точнее воспринимают реальность; они физически и духовно полнее мужчин. Как я уже говорила, культура изобретена мужчинами, потому что культура делает их цельными. Я поражаюсь, что даже сейчас, когда все пути открыты, редко встречаются женщины, одержимые искусством или интеллектуальными занятиями, и это калечит и расстраивает общественные отношения, становящиеся в своих противоположных формах преступления либо создания идей позором и славой рода человеческого.

Дикинсон была одним из поэтов, обращающих каждый провал в творческий порыв. Унижение и разочарование проникли в нанесенные на карту мира в ее оружейной комнате абстрактные структуры игровыми значками наступления и отступления. Ее главный предмет — власть, психологическая, природная

и божественная, к которой женщина имеет свободный доступ только в эпохи господства культа земли. Отсюда привязанность к слову «электрический». Ее стихи — сенсоры тепла, регистрирующие природные волны животной энергии. Но она меняется внезапно и болезненно. «Счастливая губа ломается внезапно» (353) — типичное для нее высказывание. Это застывшая губа мраморной, с тонкими изломами, статуи. Материя препятствует духовным побуждениям. Естествоиспытатель Дикинсон — декадентский теоретик катастроф, предсказывающий катаклизмы преобразования.

Ломающиеся объекты означают в поэзии Дикинсон утрату смысла. Свое излюбленное ограничительное средство, ампутацию, она переносит из дионисийской природы в общество. Например, она описывает удар своей матери: «Руки и ноги оставили ее», а о смерти соседа говорит: «У него не было рук»²⁵. Одряхление — *разъединение*, потому что Дикинсон — поздний романтический сепаратист, практик декадентского расчленения. Как мозг, убегающий из вскрытой головы, руки и ноги миссис Дикинсон уходят из дома, как уволившиеся слуги. Ампутации поэта похожи на мастэктомию Клейста. Грубое самоуменьшение означает пополнение природного банка органов.

Клинически ипохондрия имеет две формы. Менее серьезная проявляется в беспокойстве по поводу болезни внутренних органов; более серьезная — навязчивая идея утраты частей тела. Поскольку людям есть что терять, человек может страдать этой последней, хотя внешне она и незаметна. По-моему, крайне не смешной роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», может быть, как раз и есть создание мужчины-ипохондрика, поскольку в нем друг за другом следуют несчастные случаи с частями тела: раздавленный нос, разбитое колено, сломанная паховая кость, отрезанный выпавшим стеклом пенис. Наша любительница ампутаций Дикинсон выставляет работы гравера ипохондрии. Может быть, это страх поэта-гермафродита перед кастрацией. Ведь мы видели, что миг ее освобождения от фаллического *genius loci*, розового червя, вызывает волнение, напоминающее грохот в мужской уборной.

Знаменательно, как мало Дикинсон интересуется болезнями. Садомазохистские ужасы ограничиваются колотыми и резаными ранами, порками, прижиганиями и вывихами. Почему? «Красная Смерть» Э. По, «Путешествие на Киферу» Бодлера и эпизод с цветами в романе Гюисманса делают болезнь главной метафорой позднего романтизма. Это безнравственное

прикосновение женской природы. Замена болезни несчастными случаями в поэзии Дикинсон — часть невероятной попытки истребить хтоническое женское начало в природе. Я говорила о двух лицах ее природы: доброжелательном и враждебном — сотрясаемом бурями и вулканами или застывающем в камне и во льду. Я показала, что гравированная декадентская красота, покрытые бронзой и инкрустированные драгоценностями поверхности Бодлера и Моро — протест против хтонического. Как Э. По, Дикинсон изгнана из мира европейских *objets d'art*. Поэтому ее ледяные образы, выражая отвращение к природе, идентичны образам французского декаданса и представляют собой грандиозный скачок вперед, к современной метафоре.

Одним из самых поразительных достижений Дикинсон стало пророческое видение межгалактического ничто. Похороны превращаются в научно-фантастический фильм: «Свинцовый скрежет сапог» процарапал ее сердце, раздался «погребальный звон, / Как будто небеса — набат, / А все живое — слух, / И только тишина со мной, / Разбитая врасплох». Она «вниз летела, вниз. / На дно удар мой принял Мир»* (280). Прозрения Дикинсон о будущей пустыне, едва заметные в творчестве Жюль Верна, опережают Г. Дж. Уэллса на тридцать лет. Как вам понравились свинцовые сапоги? Только мы, ее истинные современники, можем узнать их, ведь мы-то видели, как они ступают по Луне. Одинокое погружение Дикинсон в бездну Паскаля — самая жестокая, насколько мне известно, мысль женщины-писательницы, жившей до модернизма. Даже отчаявшийся Вордсворт оставил себе одного иссушенного спутника в странствиях по голым и пустынным равнинам.

В шедевре «Укрыта в покоях из алебаstra» «мирная» мертвая паства ждет воскрешения под «Стропилами — атлас — / Крышей — гранит»:

Эры шествуют полумесяцем млечным —
 Миры выгнут арки —
 Дожи — сдаются —
 Бесшумно как точки —
 На диске из снега**.

(216)

* Пер. И. Грингольца цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 77.

** Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 439.

Алебастровые покои — могила, и она же — мраморная плоть трупа; это превратившийся в тюрьму дворец. Атласная обивка гроба похожа на легкий тюль похищенной девы — обманчивая надежда. Гранитная крыша — небо, навсегда закрытое для нас. Кроткие уже унаследовали землю. Небеса вращаются в огромных, математически расчисленных сводах; история ускоряется; королевские короны летят, как снежные хлопья. Стихотворение заканчивается легким онемением, слоги без всякой связи сменяются молчанием. Поэт занимает позицию на расстоянии видимости, с которого человеческая жизнь кажется ей крупинкой в космосе. Особенно потрясает приглушенный переход «дожей» в «снег»; все краски Венеции — искусство, воображение и всемирная слава — исчезают в вечности.

Эта холодная безбожная вселенная — главная тема современной литературы, например «Снеговика» (1923) Уоллеса Стивенса. Дикинсон предвосхищает Кафку, сочетая пустоту и абсурдность с тиранической властью. Как удивительно, что все это — произведения одинокой, забытой, не выходящей из дома женщины. Как смогла она совершить такой замечательный прорыв в современную литературу? Современный ледяной мир Дикинсон — прямой результат ее отклонения от своего пола в стиле Бронте, отказа принимать женское начало и в себе и в природе. Ледяные пустоши научной фантастики — пейзаж разрушенного материнского деторождения. Мечты о смерти от голода — поэтическая анорексия, намеренное голодание. Ей неизвестны болезни, поскольку болезнь — женские миазмы, инфекция. Не бывает заражений, одни увечья, потому что природа находится в состоянии холодной чистоты, а ее несчастные случаи — столкновения твердых объектов физики Ньютона. Пролитая поэтом кровь — очистительная, обеззараживающая ванна. Нет *отвращения*, только *ужас*, поскольку отвращение — мужской ответ женской природе, а она очищает существование от женской природы.

Дикинсон проецирует хтоническую непостижимость на фаллических демонов, избегая их, поскольку они обрекли бы ее на плодоношение. Ее сексуальные предпосылки определяют и ее риторические формы. Уитмен расширяется вовне в поисках оплодотворения в огромных, небрежных стихотворениях в прозе. А короткие лирические стихи Дикинсон — сексуальная замкнутость, келья Сивиллы, закрывшей за собой дверь. Стихотворения Уитмена обобщают, в то время как стихотворения Дикинсон укрепляют *ego*. Она заявляет: «Душа найдет родную душу,

/ Потом — замкнется изнутри». Душа должна из тысяч избрать «лишь одного» — саму себя — «и больше пламенем не вспыхнет / Ни для кого»* (303). Несгибаемая душа металлических крапов — могильный памятник самой себе.

Джейн Остин называет свое собственное сочинительство «маленьким кусочком (дюйма в два шириной) слоновой кости, по которой я работаю такой тонкой кистью»²⁶, намекая на скромный размах провинциальной жизни, избранной ею темой своих произведений. Но ее слоновая кость не так уж мала, потому что, во-первых, жанру романа присуща общественная широта, а во-вторых, ее произведения возрождают матримониальный идеал английского Возрождения. Дикинсон же, напротив, монахиня. Она избирает *одиночество*, потому что *Я* приходится запечатать во имя защиты его целостности. Ее стихотворения — аполлонические клетки *principium individuationis*. Я уже отмечала, что стихотворения Бодлера — разлагающиеся организмы, проекции больного тела. Самые значительные стихотворения Дикинсон — разрывающиеся двуполые косоугольники, маленькое женское тело под тяжестью могучего мужского ума. Сама риторика становится отчетливо обоеполой.

Язык тоже сдерживается. Расширение словарного запаса в произведениях Уитмена и Гюисманса противоположно сжатию синтаксиса Дикинсон. Ее стихи *взрываются вовнутрь*, их контуры зазубрены и разорваны засасывающей силой. Поразмыслив о ее словаре, можно сказать, что она заворачивает слова вовнутрь, удваивая их путем игры с их корнями. Ее эллипсис создает разорванные метрические ударения, странный покачивающийся ритм. Она цитирует критическое замечание Хиггинсона: «Вы считаете, что у меня „судорожная“ походка»²⁷. Метр Дикинсон *запинается*, как хромя лошадь или китайка с перебинтованными ногами. Грубое давление на язык — еще одно ритуальное ограничение, посредством которого романтическое «я» возвращается в контролируемые пределы из своей чудовищной необъятности.

Самой идее женского романтического гения, проверенной мною на примерах Эмили Бронте и Эмили Дикинсон, внутренне присуща ирония. Романтизм — воображаемое восстановление союза западной мужской воли с женскими силами, которые она интериоризует. Причина слабости произведений Элизабет Барретт Браунинг и подобных ей поэтесс в том, что

* Пер. А. Кудрявицкого цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 79.

романтизм — способ пересечения границ пола, прибавляющий женственность к мужественности. А добавление женственности к женственности дает романтическое многословие без малейшей надежды на внезапный визит музыки. Успех Бронте и Дикинсон как романтиков объясняется тем, что это были женщины с мужской волей, склонные к садизму.

Я изобразила поэта высокого романтизма пассивным мучеником, или мужской героиней. Дикинсон объединяет эту унаследованную личину с ее противоположностью. Женщина-романтик, она должна была страдать и утверждать. Мужская героиня и презирующий секс романтический герой. Обе крайности должны быть убедительно материализованы, и поэтому ее садистские метафоры вошли в число самых неприятных метафор великой поэзии. Это вливания синтетического мужского гормона в гермафродитический жанр, противящийся упражняющимся в нем женщинам. Я говорила о том, как шаман Вордсворт приносит в жертву зрелую мужественность: Дикинсон понимает эту романтическую хирургию буквально. Терзание и самоунижение — ее ритуальное посвящение, ее обет искусству.

Садомазохизм Дикинсон становится особенно интенсивным в самое творческое ее десятилетие. Она говорит: «Я чувствую в моем мозгу / Разрыв — истлела нить»* (937). Ее поэзия — война личин, столкновение противоположностей; она сексуально, психически, нравственно и эстетически биполярна. Пасторальные стихотворения в духе Вордсворта вынужденно уступают своим демоническим противникам. Критика по ошибке рассматривает ее сентиментальные стихотворения, не отделяя их от периода *vers de société***. Но в распоряжении современников Дикинсон не было ни тайных источников жестокости, ни великих философских систем. Ее сентиментальные личины не одиноки. Ее абсолютно женские стихи лишены внутренней иронии. На них воздействует контекст. Почитайте ее стишки про птичек и бабочек, не забывая о садистской лирике, и вы обнаружите, что они чудесно преобразуются под давлением зловредных влияний. В стихотворениях в духе Вордсворта поэт предстает девственной одалиской, приятно возбужденной воздействием окружающей ее эротической угрозы.

Сентиментальность — один из главных приемов Дикинсон. Именно сентиментальностью объясняется сексуальная привле-

* Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 190.

** Социальной поэзии (фр.). — Ред.

кательность, магнетизм, связывающий ее мужскую и женскую личности. Она использует женственность, чтобы изгнать из природы женское начало. Отвергнутая многими женщинами нашего времени, женственность привлекает ее как поэтическая маска, потому что мужчины тоже надевают эту маску при встречах с Богом и со смертью. Дикинсон по душе искусственный, или даже противоестественный, характер женственности, которая исходит из природы и одновременно противостоит ей, поскольку весна не боится заморозков и увядания. Таким образом, она считает женственность поддельной и в то же время подлинной. Она преувеличивает социальное легкомыслие своего пола, чтобы вложить все силы природы в мужское начало, не обращаясь к хтоническим мифологическим женщинам.

Поляризованные сексуальные силы поэзии Дикинсон формируют мощный круг, уроборос преследования и бегства. Как в поэме Спенсера, мужское поглощает женское. Все личности движутся по правилам языческого солнечного года. Поэт выступает среди своих героев, что и отличает романтическую литературу от ренессансной. Протей и Флоримель, грубый насильник и скромная девушка. Она похожа на онаниста Жене, о котором Сартр говорит: «Он — насилующий преступник и поддающаяся насилию святая»²⁸. Дикинсон работает с сексуальной полифонией. Мы не вправе считать отдельные стихотворения «хорошими» или «плохими», они, скорее, лишь *более или менее мужские и женские*.

Вордсворт и Руссо основываются на враждебности между природой и обществом, называя их соответственно женским и мужским началом. Дикинсон неожиданно объединяет общество с природой Вордсворта, связывая их с женственностью. Природа Вордсворта *суть* хтоническое и глубоко женское начало. Но не природа Дикинсон, *потому что она восприняла Вордсворта при посредстве Эмерсона*, американского беглеца от женского начала. В своей женской личности Дикинсон притворяется тем, кем она кажется обществу. Она выходит в свет через парадную дверь своего пола и возвращается черным ходом. Сентиментальность восстанавливает ее поэтическое равновесие. Легкий конец сексуальных качелей она утяжеляет дополнительной реалистичностью. Ее женские личности — гимнастика ума, отвлекающая ее от садизма. Уже на пике мужского напряжения она играет ими, совсем как булавами или легкими гантелями, позволяющими ей поддерживать физическую форму в затворничестве.

Поэтические дары Вордсворта приходят через просвет, сделанный им для матери. Поэзия Дикинсон требует отделения от матери, лишенной творческой власти. Здесь она опять использует Блейка против Вордсворта. Не стоит преувеличивать значение отношений с настоящей матерью, поскольку в романтизме первично воображение, а не факт. Хиггинсону она говорила: «Моя мать не ценит мысль». О своей сестре Лавинии еще при жизни родителей она говорила: «У нее не осталось ни Отца, ни Матери, одна я, и у меня нет Родителей, кроме нее». Вот так и Вулф называет себя «первенцем» своей сестры Ванессы²⁹. Дикинсон и Бронте развивают романтические сестринские отношения, самую кровосмесительную форму отречения от долга перед родителями.

В природной поэзии Дикинсон мать появляется редко, и почти всегда о ней говорится иронически. «Кроткая» мать-природа прикладывает свой «золотой палец» к губам, приказывая: «Молчание — повсюду» (790). Золотые пальцы — лучи солнца, сигналы человеку и зверю о наступлении сна. Но может быть, молчание природы — золото, потому что ей свойственна металлическая холодность смерти. Когда природа «улыбается», глядя на «свою странную семью», вспоминается Леонардо, а не Рафаэль (1085). Обожаю эти строки: «В печах зеленых наша мать печет / На солнечном огне» (1143). Верующие в сентиментальную Дикинсон, некую Ширли Темпл, бодрствующую, пока гений дремлет, отбросят это место, увидев в нем ленивое викторианство: мать-природа в фартуке суетится, взбивая белки для печенья. Но подтекст кухонной сцены выдает ее жестокость. Природа — ведьма из «Ганзель и Гретель», поджаривающая детей в немецких печах. Вот она — трезвая истина:

Другой — все знающий о ней —
Как бы ее посол —
В дом — полный привидений —
Ни разу не вошел.

Но кто — по правде говоря —
С ней коротко знаком?
Ведь мы тем дальше от нее —
Чем ближе подойдем*.

(1400)

* Пер. В. Марковой цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 236—237.

Природа — не зеленые обетованные луга, но готическая палата призраков, не позволяющая родиться истории. Все познание — возвращение в прошлое. Дикинсон пишет Хиггинсону: «Природа — заколдованный Дом, Искусство — Дом, который хочет быть заколдованным»³⁰. Романтическое искусство — демоническое; оно находит в материи языческую духовность.

Обманчивая весна вытесняет лето из годового цикла Дикинсон. Дикинсон сама отказывается от созревания плода и отказывает в этом своим метафорам. Одетая обычно в белое, она — всегда монахиня или невеста и никогда не мать. Ее личины мальчика — это также и отказ от зрелости, отвращение к сексуальной форме и подавление ее. В отличие от Вордсворта и Уайльда, сентиментальность Дикинсон — путь прочь от матери, а не к ней. Неслучайно из тех немногих великих женщин-художников, которые были замужем, почти никто детей не рожал. Дело здесь не в сохранении энергии, а в сохранении целостности воображения. Искусство — это его собственное саморасширение, доказательство превосходства духа над телом.

Биологический термин «неотения» означает сохранение подростковых особенностей во взрослом организме или преждевременное развитие взрослых сексуальных особенностей у подростков при неблагоприятных обстоятельствах. Женские личины Дикинсон — неотенические. Пытающиеся остановить свое взросление подростки куда катастрофичнее переживают внезапное наступление зимы. Ее женские личины — самоуслаждающий вымысел, в котором отшельник забавляется экибантизмом. Эротика малой формы в поэзии Дикинсон порой напоминает обольстительную утонченность «Дитя-радости» Блейка. Она любит казаться болезненной и жалкой, но лишь для того, чтобы придать очарования своим переходам с одного уровня иерархии на другой. Сатира на человеческое подчинение: «Надеюсь, что Отец Небесный / Поднимет свою маленькую девочку — / Старомодную — испорченную — любую / На приступку „Жемчуга“» (70). «Жемчуг» — ее словечко для описания белого, замерзшего царства воскрешения. Наивная, она прыгает в женской праздничной одежде христианского доверия. Вот три уровня иерархии: «Папа наверху! / Выслушай мышь, / Осиленную котом!» (61). Она отослала стихотворение своей нравной золовке Сьюзен — коту, в пасти которого поэт наслаждается и борется. Такие на первый взгляд простые выражения подразумевают целые водопады иерархической силы, каскады, брызжащие садомазохистской свежестью.

Дикинсон называет себя «воробьем», «маленькой девочкой», «ребенком». Она упоминает свою «маленькую цыганскую жизнь», «маленькую загорелую грудь»³¹. Самое лукавое самописание дается в письме к Хиггинсону, попросившему прислать ему фотографию: «Можете поверить мне — без? У меня нет сейчас портрета, но я маленькая, как птичка-красивник, и волосы у меня грубые, как колючки на каштане, а глаза — как вишни на дне бокала, из которого гость выпил коктейль. Ну как?»³² Какова психодрама! Поэт рисует себя маленькой, тихой, страстной. Даже цвет ее глаз — оттенок заброшенности. Но каждое слово здесь она писала в совершенном сознании своего тайного величия и силы. Она похожа на Клеопатру, вздыхающую: «Мне дурно, Хармиана», — а строкой ранее сбившую с ног гонца. Сравнение с недоеденной вишней — торжество еврейской материнской разновидности мазохистского тропа собственной вины. Исследователи Дикинсон глухи к таким деталям. Итальянцы и евреи склонны живо воспринимать драматические гамбиты, в которых сила надевает маскарадную личину слабости. Например, моя грозная бабушка отвечала на расспросы по телефону, утверждая, что она «*Sola sola com' un' aiuch*» («Одна-одинешенька, как сова») — не дремлет, иными словами, в мрачном одиночестве³³. И вот эта итальянская сова — птица одного полета с красивником и воробьем из Амхерста. Свиный властелин ловко притворяется убогим.

Кажется, будто вишни глаз Дикинсон вынуты и отдалены, но на деле они агрессивно наступают на читателя. На благородного чужестранца, не подозревающего о глубокой двойственности поэта, направлена сила еврейских и итальянских матриархов, вызывающая испуг или озлобление их собственных детей. Дикинсон заманила Хиггинсона в пределы досягаемости возбуждающими песнями о подчинении. В следующем письме к нему она пишет: «Все люди говорят мне „что“, а я подумала, это так модно»³⁴. Маленькую нищенку прогнали от общего стола. Кассандре никто не верит, поэт Кольриджа изолирован в священном кругу. Ее жалобы исполнены злорадства. Ясно, что все говорили ей «Что?», поскольку у нее, не привыкшей к болтовне, была дурная привычка прерывать диалог не просто дельфийскими изречениями, а целыми дельфийскими метеоритами, огромными, шумными, мешающими беседе. Все знают, насколько утомляет общение с такими людьми. Одна из самых агрессивных форм речи — запугивание, скрытое под откровением. Дикинсон — танцующая в семи покрывалах Саломея.

Многие критики отмечают иронию в почтительном отношении Дикинсон к Хиггинсону, широко известному в свое время, но сейчас упоминаемому лишь в сносках к истории литературы. Она называла его «Наставником» и подписывалась: «Ваша ученица». Он был послом огромного мира к изолированному поэту, шутившему на тему своего небытия: «Я — Никто! И ты — как я?»* (288). Она относилась к нему как Шелли к Мэри Гудвин или Милль к Харриет Тейлор; во всех трех случаях сильнейший интеллект склонялся перед слабым, исполняя обряд символического почитания. Ритуальные самоунижения Дикинсон похожи на ритуальные самоунижения Суинберна. Начало стихотворения: «Я крохотнее всех в доме — / Всех меньше мой мирок»** (486). Она любит унижение за возбуждающее ощущение иерархического расстояния. Она увеличивает и сокращает искусственный зазор между высшим и низшим, словно играя на аккордеоне или занимаясь с эспандером, и наслаждается подчинением.

Одна моя миниатюрная подруга родом из Бостона, получившая образцовое воспитание в архаичном протестантском и англосаксонском духе, пользуется в стрессовых ситуациях психодраматической стратагемой, которой я никогда не перестану изумляться: *она кажется меньше*. Этой улиточьей спирали духовного и физического сжатия в средиземноморском арсенале нет. Совсем наоборот, прижатый к стене южанин подражает ошетилившемуся животному, подчеркнуто увеличивая свою личность: он подпрыгивает, машет руками, повышает голос. Излюбленный маневр Дикинсон: казаться меньше, маскироваться в обществе. Это сжатие личины — галлюцинация, навязанная излишне доверчивому игроку его жестким и волевым противником. Поэт одурачила и ввела в заблуждение не одного Хиггинсона, но целые поколения читателей и критиков.

Хиггинсон запечатлел первую встречу с Дикинсон в длинном письме к жене. С удивительной ясностью мы видим, как расчетливо поэт представляет себя:

Шаг топчущего при входе ребенка, и плавно вошла обыкновенная женщина с двумя гладкими рыжеватыми косами, лицом немного напоминающая Прекрасную Горлицу; ничуть не проще — совершенно не симпатичная — в самом обыкновенном,

* Пер. А. Шараповой цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 78.

** Пер. А. Величанского цит. по: Дикинсон Э. Лирика. С. 116.

отменно чистом облегающем платье, кутаясь в голубую шерстяную шаль. Она подошла ко мне с двумя красодневами, поребачьи сунула их мне в руки и нежным, испуганным, задыхающимся, детским голосом сказала: «Они такие же, как я» — и на одном дыхании добавила: «Простите мне мой испуг»; я никогда не видел ничего более странного и едва соображал, что говорю — но тут заговорила она, и уже говорила не умоляющая и почтительно — время от времени останавливаясь, чтобы спросить, не хочу ли я что-нибудь сказать, — но охотно заговаривая вновь.

Дикинсон разыгрывает ребенка, вступающего в свое собственное небесное королевство. Предположительно не зная, что сказать, она умудряется говорить без остановки. Хиггинсона атакует пифия. Внутренняя реальность их встречи запечатлена необычайными заключительными словами: «Я никогда не встречал человека, настолько истощившего меня. Не прикасаясь ко мне, она осушила меня. Хорошо, что я живу далеко от нее»³⁵. В ее присутствии Хиггинсон чувствовал странное духовное давление. Я настаиваю на том, что, даже не принимая во внимание это счастливое подтверждение культурного свидетеля, из самого ее садомазохистского, двойственного творчества можно сделать вывод: Эмили Дикинсон — один из самых великих примеров вампиризма художника. В обзоре легенд о вампирах Монтею Саммерс говорит о «духовном вампире», или о «психической губке», способной «вновь наполнять энергией» самого или саму себя, «выпивая жизненную силу других»: «Вот уж не скажешь, что люди такого типа встречаются редко. Чувствительные люди часто жалуются на усталость и духовный упадок, пробыв продолжительное время в компании людей этого типа»³⁶. Направляя луч своего духовного зрения на Хиггинсона, наш поэт высасывает из него жизненную силу, по-шамански переливая душу-плазму.

Вампир как безыскусное дитя: выход к гостю или читателю скребущейся в окно призрачной жены Бронте, облаченной в белое и лежащей в глубоком обмороке Джеральдины Кольриджа и Дикинсон — кинематографической мираж, серебряный туман экстаза. Дикинсон выделяется из числа величайших американских писателей своего века самым декадентским отношением к религиозной и сексуальной психологии. Ее увлеченность трупами выходит далеко за пределы викторианского культа тяжелой утраты. Она ближе в этом вопросе не к сэру Томасу

Брауну и метафизикам, а к Гамлету, говорящему о мертвом Полонии: «Стащу-ка в сени эти потроха» (III, 4).

Типичные для Дикинсон любовные стихи начинаются так: «О, если бы оно стало моим, умирая». Кутить с теплой плотью; она возьмет себе труп. «Прости, я гладила твой лед, / Невообразимый рай!» (577). Мужчина назван «оно», потому что смерть нейтрализует пол. Он сексуально и эмоционально терпим только после того, как перешел к пассивности и его можно похлопать и помять, как подрумянившийся пирог. Изабелла у Китса омывает слезами отрубленную голову любимого. Дикинсон не льет слез. Лаская труп, она ослепительно улыбается.

Поглаживание трупов того и другого пола — литературное хобби Дикинсон (187). Люди обычно умирали дома, а их тела лежали в гостиной. Быстрого перемещения из больницы в похоронный зал — любопытный термин* — еще не изобрели. Подавление механики смерти — современный буржуазный феномен; на итальянских похоронах, например, друзья и родственники проходят по очереди возле открытого гроба утром в день похорон и целуют покойника в лоб. Но трупные фантазии Дикинсон подчеркнута ненормальны. Это извращенные фантазии, поскольку ей для интимности нужна инертность. Ее сознание празднует бессознательное состояние своих объектов. Двойник Уитмена из «Спящих», она становится призрачной любовницей в мире мертвых. Она оценивает трупы как артефакты: личность перешла от дионисийской изменчивости к аполлоническому совершенству. Но ее язык — неизменно язык любви: «Мы любим посидеть с покойником, / Что стал нам вдруг таким родным» (88). Она сосредотачивается на бодрствовании у постели умирающего, еще не умершего: «Обещай — когда будешь умирать — / Пошли кого-нибудь за мной». Ей достается последний вздох и право «окружить» мертвые глаза своими губами (648). Эротические притязания Дикинсон, как страховое возмещение по поводу несчастного случая, проявляются только после страданий и смерти. Страстными поцелуями она покрывает лица, не способные поцеловать в ответ. Она жрица Мистерий, материализующая лишь на время похоронного обряда.

Смерть, столкновение времени и вечности, преображает и очаровывает: «Просто узнать, как Он страдал — он стал бы

* Замечание Пальи относится к английскому выражению *funeral home*, соединяющему уют домашнего очага с похоронами.

дорог» (622). В агонии душа и тело оставляют психический отпечаток, и поэт без устали, как ищейка, разыскивает его. Она никогда и не пыталась скрыть свое хищное любопытство. Ей всего двадцать три, когда она пишет совершенно постороннему человеку Эдварду Эверетту Хейлу с целью разузнать о предсмертных часах друга своего детства. Если бы у нее был нужный адрес, сообщает Дикинсон, она выпросила бы безутешную вдову³⁷. Ее глаз жаждет проникнуть в святая святых медицины и брака. Она мечтает подвергнуться излучению смерти и соединиться с жертвой во вспышке смертельного распада.

Дикинсон — декадент и вуайерист, а ее стихи о трупах — образчики сексуального овеществления, принципа декадентского эротизма. Она превращает людей в трупы так же, как Эдгар По превращает Беренику в короб с зубами. Стихотворения о трупах формализуют отношение глаза и объекта, подавляющее бессмысленную свободу романтических поэтов. Сквозь время и пространство Дикинсон ритуально закрепляет расстояние между Я и миром, замораживая его своим взглядом Медузы. Она — большая редкость, женщина-некрофил и сексуальный фетишист. Некрофилия была выработана психикой Нового времени для того, чтобы управлять сексом и отводить ему подобающее место сегодня, после того как он внезапно обособился от систем иерархии. Как истерия, некрофилия вышла из моды. Люди уже больше не прибегают к параличу руки, как Анна О. Брейера, и не копаются на кладбищах, чтобы вырыть трупы, осквернить или съесть их³⁸. Дикинсон торопит смерть любимых, чтобы ввести их в свою поэзию. Она связывает их в неподвижности, как готовых к запеканию индеек, и готовит их к своим посмертным объятиям. Знаток смерти, декадент-коллекционер. Как дева «Хрустальной шкатулки» Блейка, она заманивает своих любовников в темные будуары и бережно, как предмет особой гордости, хранит ключ от них (577). Каждое стихотворение о трупе — стеклянный гроб с показом увядшего любовника. Все они — трофеи красоты Амхерста, Цирцеи, прикосновением своего жезла вызывающей увядание людей.

Подобно Рауль де Венеран из романа Рашильд, Дикинсон превращает свою спальню в мавзолей. Мужчины — живые куклы, подобные восковому жиголо Рауль. Они фабричный продукт, роман с протезированием. Смерть — черная краска, в которую поэт окунает свою кисть, потому что *objet d'art* не престижен в Америке XIX века. Даже богач Джеймс вынужден был уехать в Европу, чтобы добыть свою золотую чашу, и Примеча-

тельно, что ее ритуально разбивают в его романе. Декадент Дикинсон создает *objets d'art* из любимых, но, не имея художественных моделей, она превращает их в ледяные скульптуры, *corpi delicti** преступлений Бога.

Мучительное пуританское табу на визуальное удовлетворение, как я уже отмечала, воспламенило глаз американского романтизма. Э. По, Готорн, Эмерсон, Уитмен и Дикинсон страдают от пограничного состояния между вуайеризмом и паранойей. Силой взгляда Дикинсон уравнивает своих избранников. Она падает на них как ястреб, садистски сверкая глазами. Декадентский вуайеризм совершенно ясен в письмах, все чаще превращающихся в перечень соболезнований. Смерть и потрясение становятся единственным, о чем говорит поэт. Жизнь — нитка черных жемчужин.

Письма могут отличаться весьма сомнительным вкусом. Дикинсон пишет женщине, двоюродная сестра которой утонула не где-нибудь, а в пруду Уолден:

Дорогой друг,
Какое известие для Вас! Ждала ли она Вашего одобрения?
Мне кажется, что отсрочка смерти до Вашего прихода делает ее такой доверчивой — как будто ничего не решено заранее.
Это событие, вероятно, никогда не станет для Вас реальностью.

Алчный глаз поэта восторженно театрализует смерть, чтобы обострить, а не смягчить горе. Жертва и избавитель кажутся актерами, репетирующими пьесу. Затянувшаяся смерть на берегу критикуется, как летние шарады на даче. Вот письмо женщине, дом которой сгорел:

Дорогой друг,
Поздравляю Вас.
По ту сторону судьбы несчастье внушает любовь —
Э. Дикинсон.

Томас Х. Джонсон, гарвардский редактор Дикинсон, комментирует: «Из письма ясно, что ущерб от пожара не был значительным»³⁹. Наивная жертва собственной доверчивости! Пожар был самой настоящей катастрофой! Дикинсон посылает открытку с поздравлением, так как в мире де Сада принесение

* Улики, вещественное доказательство (лат.). — Ред.

жертвы означает канонизацию. Ее соболезнующие письма проникнуты маниакальным весельем. В моменты нежности она совершает странные, жесткие поступки. Подруге, маленький сын которой только что перенес операцию по поводу врожденной болезни ног, она пишет: «Как маленький Байрон? Надеюсь, он сохранит ноги, не утратив своего гения»⁴⁰. Тошнотворная смесь лести и колкости. Письмо поднимает вопрос об утраченных возможностях мальчика: он будет либо колченогим талантом, либо подвижным олухом. Медоточивые речи нашего поэта скрывают жало.

Одно письмо за другим водружает монументы на могилах друзей или родственников адресатов, получающих надуманные религиозные эпиграммы и парадоксы. В этих письмах нет ни грана христианского сострадания. Это позднеромантические стихотворения в прозе, потрясающая хроника некрофилии и вуайеризма. Отшельник выбирает моменты и показывается толпам. Тяжелая утрата — благоприятная возможность: повседневная жизнь останавливается, люди парализованы. Оракул и плакальщица Дикинсон внедряется в их страдание. Письма с соболезнованиями — подарки ко дню смерти, а не рождения, выкованные поэтом в тайной кузнице.

Дикинсон рассказывает Хиггинсону: «Письмо любое для меня — Бессмертия родня, — в нем можно только дух найти без друга во плоти... Мне видится целый спектр (spectral power) оттенков в мысли, шествующей в одиночестве»⁴¹. Одинок шествующий призрак (spectre) — поэт-вампир, вышедший в мир в поисках катастроф. Она представляет себе скорбящих, получающих ее письма. Она здесь, при посредстве телекинеза, внезапно возникает, как ворон Э. По на голове Паллады, и мудрые слова уже срываются с ее уст. Скорбящие сбросили свои социальные маски. Они обнажены и предельно пассивны. Вот тут поэт и *вступает в контакт*. Она соединяется с ними, когда они сталкиваются с реальностью природы. Она чувствует возбуждение от первобытной энергии смерти. Привлеченная разлитой кровью акула, грубый боров, выкапывающий черные трюфели горя. Все письма Дикинсон без исключения чрезвычайно обольстительны, но ее соболезнования — просто садомазохистское совокупление. Она похожа на создающего Адама блейковского Бога в своем удушающем обласкивании скорбящих, пребывающих в изнеможении.

Выражающие соболезнование письма — эротические, осознанные, ритуальные, а значит, декадентские. Как гувернантка

из «Поворота винта», Дикинсон — романтический террорист, контролирующий изъявления ужаса. Как гувернантка, она конструирует декадентский мир вуайеристских перспектив. Эротическое вождение *видеть все* сочетается в ней с напряженным страхом перед видимым. Как царица Ниссия Готье, Дикинсон чувствует, что уже осквернена взглядами других. Она защищает свою чистоту восприятия, замуровывая себя в башне Данаи или в заснеженной «жемчужной тюрьме»⁴². Она боится, что ее увидят, именно потому, что *ее* могущественный глаз столь назойлив. Письма и стихи, словно звукоусилительная аппаратура, позволяют ей быть услышанной на расстоянии, оставаясь при этом невидимой. Ничто так не ужасает ее поэзию, как устремляющийся неудержимым потоком через снесенные преграды видимый мир: «Разверзся трещиной весь мир, / Стою обнажена»; «Со всех сторон взирает мир» (891, 510).

Эти зеркальные возвращения ее собственного агрессивного взгляда к ней самой объясняют многие причуды Дикинсон. Она отказывалась фотографироваться или принимать посетителей; она предпочитала не надписывать конверты своей рукой, а разговоры с визитерами вела из-за ширмы или из соседней комнаты. Отчасти все это связано с отказом от устойчивой социальной идентичности: многоликий поэт не желает ограничиться одной личиной. Но демонстративные отступления — тактика. Она поднимает цену при помощи духовной рекламы и облагает друзей налогом на свою скрытность. Ее промедление за сценой самовозбуждающе. Она появляется как отсроченная эякуляция, возносящая аудиторию на пик неистовства. Ее досадное притворство, которое сегодня назвали бы пассивно-агрессивным, вызвало известную реакцию Сэмюэля Боулса, вскричавшего: «Эмили, негодница! Довольно глупостей! Я приехал из Спрингфилда, чтобы увидеться с тобой. Спускайся немедленно»⁴³. Блеф раскрыт, поэт пристыженно спускается.

Письма-махины Дикинсон мастерски, тщательно выверяют условия видимости. Вот ее описание, из письма кузинам Норкросс, пожара, уничтожившего центр Амхерста. Пожарный колокол разбудил ее среди ночи:

Я подскочила к окну, со всех сторон шторы было видно это ужасное солнце. Луна светила ярко, а птицы пели, как трубы.

* Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 473.

Винни подошла мягкая, как мокасин: «Не бойся, Эмили, это только Четвертое июля»^{*}.

Я не сказала, что видела, так как подумала, что, если она считает, что лучше обмануть меня, должно быть, так и есть.

Она схватила меня за руку и отвела в комнату матери⁴⁴.

Чувствительная, ребячливая Эмили — сорока восьми лет! Извращено не столько покорное согласие Дикинсон с обманом сестры, сколько мрачное воспроизведение этой сцены для кузин Норкросс, втягивающее их в число слушателей и утраивающее воплощения поэта. Кто она, эта «мягкая, как мокасин» Винни: индианка или мокасиновая змея, утешитель или обольститель? Еще одна двусмысленная по-спенсеровски сцена. Надевая маску женственности в духе Вордсворта, чтобы отвернуться от зрелища, достойного де Сада, Дикинсон превращается в расплывчатый фокус выстроенных друг за другом двух рядов наблюдающих глаз, причем в первом ряду — ее собственные глаза. Она вызывает пристальный взгляд кузин Норкросс, для того чтобы наблюдать за тем, как они наблюдают за ней, — совсем как Гвендолен Уайльда. Театральный треугольник садомазохистского восприятия, отчасти — насилие, отчасти — самопожертвование. Подобный же сложный момент встречается в «Мадам Баттерфляй» (1904) Пуччини, когда Шарплес спрашивает полуамериканского ребенка гейши, как его зовут. Ответает сама Баттерфляй, риторически обращаясь к сыну, вкладывая в его уста слова укора, причем ее голос поднимается до экстаза: «Ответ: сегодня меня зовут Беспокойство. Но скажите моему отцу, когда будете ему писать, что в день его возвращения *Радостью, Радостью* будут меня звать». Аффект изворотливо переносится от человека к замещающему его, а умница мадам Баттерфляй концентрирует все рикошеты жалостливых взглядов на себе — на том единственном человеке, которого она не упоминает. Аналоги сексуальных личин Дикинсон обычно обнаруживаются в итальянской культуре. Ее предшественников стоит искать не в пуританской честности, но в чувственности барокко.

Мягкие личины и ласки писем Дикинсон — уловки ухаживания, воскресное платье. Ее действительное отношение к своим корреспондентам глубоко амбивалентно: «Друзья — удовольствие или боль?» (1199). Все в мире подчиняется садомазо-

* День независимости США. — Ред.

хистской диалектике. Она воспринимает колебания притяжения и отталкивания, к людям и от людей. Как Бодлер и Суинберн, она считает любовь недугом. Эмоция обессиливает, вынуждая растрачивать психическую энергию на недостойных или безразличных людей. Она горько жалуется на неспособность других удерживаться на ее уровне напряженности: «Свяжите меня... Изгоните... Убейте» (1005). Она согласилась бы с Уайльдом, называющим боль «средством самовыражения»: «Наслаждение — прекрасному телу, но Боль — прекрасной Душе»⁴⁵. Она считает боль одухотворенным сексом, декадентским изыском.

Дикинсон превращает метафизический парадокс в садистский бой, отвечая ударом на удар. Божественная любовь «привлекает — пугает» (637). Или: «Готорн пугает, завлекает». Отношения — состязания в борьбе господства и подчинения: «Он был слаб, я сильна — потому — / Он позволил мне вести его — / Я слаба, а он силен — потому — / Я позволила ему вести меня — домой» (190). Эти симметричные обращения похожи на сексуальную схему «Пентесилеи» Клейста: герой и амазонка по очереди побеждают и проигрывают. Стихотворение начинается словами: «Я поднялась — потому что он опустил» (616). Дикинсон посылает золовке однострочную записку: «Я могу победить всех, но ты, Сьюзен, побеждаешь меня». Она смотрит на любовь как язычница, считая ее опасным местом проявления первобытной силы. Она применяет антагонистические формулы ко всему: «Сейчас видела состязание двух кустов, — виновником был ветер, — но видеть их препирательство было так же приятно, как наблюдать разбирательство в суде»⁴⁶. Дикинсон жила на средства от юридической практики отца и брата, но «приятное» судебное разбирательство — это что-то новенькое. Она применяет слово Вордсворта к противоборствующей природе де Сада. Как и Уайльд, Дикинсон производит иерархические размещения, но только для того, чтобы внезапно перевернуть их: «Торты царствуют, но лишь день» (1578). Даже торты становятся жертвами возвышения и низвержения! Гвендолен, как мы видели, тоже превращает пирог в кастовый символ. Снобистская аналогия с Уайльдом явно напрашивается при прочтении таких строк: «Зонт от солнца, дочь зонта от дождя, / Вступает с веером в связь» (1747). Дикинсон наделяет сексуальным смыслом обыкновенные предметы и распределяет их по полу и рангу.

Поскольку ей присущ визуальный, а не чувственный эротизм, любовные приключения Дикинсон принимают форму

обожания и обожествления. Еще однострочная записка золотке: «Идолопоклонник Сьюзен охраняет Храм Сьюзен». Ранее написанное письмо брату рассказывает о ее отношениях с сестрой Сьюзен: «Марта и я часто бываем вместе, — мы заполняем каждую нишу времени твоими статуями и статуями Сью, а они в ответ улыбаются прекрасными улыбками из своих ниш». Эти храмы и статуи вместе со ссылками на монахинь и мадонн порождены еретическим католицизмом Дикинсон. Она, как Готорн, вводит Мадонну с младенцем в пуританскую «Алую букву». Ее редактор говорит о стихотворении, сочиненном по случаю четвертой годовщины смерти Шарлотты Бронте: «Всю свою жизнь Э. Д. была особенно чувствительна к таким случаям»⁴⁷. Иными словами, у поэта были свои Четьи минеи и свои святцы, календарь святых дней, посвященных памяти мертвых друзей и мертвых великих людей. Как французских и английских декадентов, ее привлекает ритуалистичность католицизма, а не его нравственное содержание. Она устанавливает нулевую отметку прямо в языческом сердце римского католицизма.

Дикинсон — фанат, поклонник героев, создатель иерархического превосходства даже в таких случаях, как случай Хиггинсона, когда никакого превосходства нет. Как Шелли в «Эпипсихидионе», она влюбляется в харизматическую личность. Как Суинберн в «Долорес» и «Фаустине», она присоединяется к сексуальному культу, выбирая себе богов и святых и возжигая свечи у алтарей. Аффект зависит от иерархической дистанции, поэтому близость в браке ни с тем полом ни с другим невозможна. Письма неумолимо усиливают чувство отчужденности даже в отношениях с главными фаворитами. Записка к Сьюзен, очевидно только что вернувшейся из путешествия: «Я должна повременить несколько дней перед нашей встречей — ты слишком важна для меня. Но помни, что это — почитание, не безразличие»⁴⁸. Разработанные детально церемониальные ограничения и отделения. Сьюзен и Остин жили рядом: чем выше заборы, тем лучше соседи. Дикинсон надеется (в стихотворении к Кэтрин Скотт Антон, которую может не пустить и на порог), что ее любимые поймут «из-за чего я избегала их»: «Мы избегаем то лицо, что ценим высоко, / Чтобы неудовольствие во взгляде / Не опозорило наше обожание» (1410). Романтик всегда считает реальность вульгарной. *Идея* любимого намного превосходит реальный факт. Дикинсон к своим богам относится как хранитель музея: чтобы сохранить их очарование, она отказывается смотреть на них. Она увековечивает божествен-

ность своих избранных, заточая их в клетку своего духовного зрения, и они уже не в силах вырваться на свободу реального существования. Против разочарования ее восприятие применяет оружие уединения.

До публикации полного собрания сочинений в 1955 году Эмили Дикинсон была героиней американского романа. Разочаровавшись в любви, она томится в одиночестве, пописывая стихи о птичках и пчелках да протягивая порой из окна имбирный пряник сорванцам. Кандидаты на роль таинственного сердцееда: священник, женатый мужчина, инвалид. К чести исследователей творчества Дикинсон надо сказать, что они быстро отвергли этот редукативный подход. Ее поэзия показывает, что мужчины вообще не воздействовали достаточно глубоко на жизнь ее воображения. Мы видели, что самые яркие стихотворения рисуют смерть или *смертный одр* любимых. Одна гетеросексуальная фантазия занимает три строфы описанием плохой погоды, а затем переходит к уютной домашней сцене: «Намного приятнее, — сказала она, / К софе напротив — / Гололед, — чем май, не ты» (589). Хозяин входит и выходит набитым диваном. Софа — обыкновенный труп, установленный в гостиной, как покачивающаяся в кресле-качалке мать в «Психо». Мужчина, как всегда в поэзии Дикинсон временно нетрудоспособный, привязан ремнями к месту, как осужденный на электрическом стуле. Полный паралич и трупное окоченение — вот ее способы обращения с мужской податливостью.

Современники Дикинсон отмечали ее уклончивое отношение к браку. Она часто адресовала письма только женам и употребляла безвкусные эвфемизмы вместо слова «муж». Писательница Хелен Хант Джексон пишет ей: «„Мужчина, с которым я живу“ (полагаю, Вы припоминаете указание на моего мужа в этом поразительно прямом выражении), сейчас в Нью-Йорке». Эта острота похожа на подчеркнутое невключение Льюисом Кэрроллом мужей и братьев в приглашения на обед. Дикинсон агрессивно сводит мужей к женам. Хиггинсон, одна из жертв такого отношения, пишет жене: «Э. Д. весь вечер мечтала о тебе (не обо мне) и только на следующий день получила мое письмо с приглашением приехать сюда!! Она знала тебя только по упоминанию в моей заметке о Шарлотте Хоус»⁴⁹. Поэт явно воссоздал своего наставника, как замерзший апельсиновый сок, в сексуально более приятной форме.

Отбросив популярный имидж Дикинсон, страдающей от неразделенной любви, комментаторы, тем не менее, до сих пор

рассматривают невероятную историю о том, как на исходе четвертого десятилетия своей жизни она всерьез подумывала о замужестве с судьей Отисом П. Лордом, близким другом ее покойного отца. Мне трудно произносить «судья Лорд» без смеха. Одно только воспроизведение этого внушительного сплава иерархизмов должно было вызывать в поэте острую дрожь декадского подчинения. Подозреваю, что Дикинсон использовала Лорда, чтобы вызвать к жизни грозный образ отца. Отец (Хиггинсон описал его: «худощавый, суховатый и неразговорчивый») символически представлял для нее *ограничение*, сдерживающее и обуздывающее ее бескрайнее романтическое воображение. Нелепо предполагать, что она смогла бы вытерпеть или вытерпела хотя бы однодневное ограничение своей монашеской независимости. Она пишет надуманные и искусственные письма Лорду. Слышится голос ее трепещущих женственных личин, и она тасует их, создавая приличествующие случаю комбинации привязанности. Письма Лорду бледнеют на фоне напряженных писем, адресованных той, которой она и в самом деле страстно увлекалась: ее золовке Сьюзен. Во всех смыслах, исключая лишь генитальный, бурные тридцатипятилетние отношения двух женщин следует называть любовью.

Сьюзен Гилберт была лучшей подругой Дикинсон еще до того, как вышла замуж за ее брата Остена. Поэтому притязания поэта на Сьюзен изначальны. Измены Остена могли быть побочным эффектом напряженных эротических отношений между его сестрой и женой. Упоминания Дикинсон о Сьюзен начинаются с девичьей болтовни в стиле Вордсворта, а заканчиваются темной и содержательной амбивалентностью. Иными словами, их взаимоотношения вкратце повторяют движение от высокого романтизма к декадансу. Молодой поэт вспоминает поцелуи и признается в биениях сердца и лихорадке: «Ежечасно, ежедневно я хочу думать о тебе. Что ты говоришь — делаешь — я хочу гулять с тобой и видеть тебя, оставаясь невидимкой». Уходят годы, напряжение возрастает. «Египет — знала ты», — пишет Дикинсон, разыгрывая униженного Антония перед Сьюзен — Клеопатрой. За четыре года до смерти: «Не считая Шекспира, из всех людей больше всего знаний дала мне ты — сказать по правде, странная, наверное, это похвала»⁵⁰. Итак, Сьюзен — еще и Яго, а она — Отелло. Сьюзен позволила ей пережить весь эмоциональный опыт, от любви до ненависти.

Самое потрясающее из всех уцелевших упоминаний о Сьюзен: «Для женщины, которую я предпочитаю, здесь празднест-

во. — Когда мне отрежут руки, внутри найдут ее пальцы»⁵¹. Плоть плоти моей: эти женщины — романтические двойники, духовное и физическое единство. Но Сьюзен агрессивно вторглась и заполнила поэта, как проникший в Кристабель вампир. Как краб-симбионт, она устроила себе жилище в живой устрице или мидии. Здесь Дикинсон снова по-своему пересказывает историю Фомы неверного, вкладывающего персты в раны Христа. Обожеествляющий себя поэт прославляет свою любовь, выставив резанные раны, как статуя католического мученика. Сюрреалистически это Сьюзен нанесла ей раны и Сьюзен производит болезненный осмотр нанесенных ею ран. И невозможно избежать сексуальных галлюцинаций, читая о том, как пальцы одной женщины сквозь щель проникли в плоть другой женщины. Здесь Дикинсон доходит до ослепительных вершин садомазохизма.

В «Загадке Эмили Дикинсон» (1951) Ребекка Паттерсон смело доказывала воистину революционную, хотя и неверно трактующую суть монашеской жизни Дикинсон, теорию о том, что сердце поэта разбила и вынудила ее к затворничеству бисексуальная Кэтрин Скотт Антон. К несчастью, книга написана до первой волны исследований Дикинсон, и потому она неверно толкует стихи и превращается в туманную и слащавую повесть. Паттерсон считает, что большинство мужчин в жизни Дикинсон — переодетая Антон. Я назвала такой литературный транссексуализм «сексуальной метатезой» и нашла его примеры в творчестве многих романтических писателей. Возможно, это откроет неожиданные аспекты поэзии Дикинсон. Мне, однако, кажется, что она заинтересована тем, как самой приобрести мужские черты, а не тем, как превратить в мужчин других женщин. Ее излюбленные формы транссексуализма — проекция себя в мальчика, принца и насильника. Кроме того, ее эротика иерархии в духе де Сада исходит из предположения, что большинство ее мужчин — мужчины *по сути*, — хотя и не испытывают гетеросексуального влечения к ней. В самых последовательных своих проявлениях Дикинсон — аполлонец в духе Уайльда, и ее волнует один лишь ранг, вне зависимости от пола. Она один из последних схоластов великой цепи бытия.

Такие психобиографы, как проникательный Джон Коды, распознали лесбийские наклонности Дикинсон, но критика не знает, как использовать этот угол восприятия при истолковании поэзии. Большинство исследователей считает, что леди выше лесбийской любви. Долгая история упрощенного толкования

Дикинсон запечатлена давним ретушированием единственной имеющейся в нашем распоряжении фотографии затворившегося поэта, окончившего дни свои в отделанном оборками белом воротнике и с воздушной прической под Джейн Уаймен. Нелепая попытка придать женские черты ее бескомпромиссно суровому облику. Дикинсон знала о своем отклонении от женских приличий. Она описывает женщин в обычных для нее терминах изнасилования: «Так сферически нежны / С землею не в ладу, — / Что легче плющ атаковать, / Насиловать звезду!» (401). Богатая леди со своей пышной грудью — наполовину ангел, наполовину бархатная подушка; меркантильность в маске добродетели. Племянница вспоминает Дикинсон, стоящую на верхнем этаже и, прижав палец к губам, говорящую по поводу уходящих посетительниц: «Слушайте! Прислушайтесь к тому, как они целуют, предательницы!»⁵² В строках «Мне нравится взгляд муки, / Потому что я знаю, это — истина» она с жизнерадостным садомазохизмом стирает пустые, дежурные улыбки представительниц своего модного пола (241). Гомоэротические ухаживания производны от ее мужской поэтической личности. Любить как мужчина — первый шаг прочь от социальной и биологической предопределенности.

Роберт Грейвс заявляет: «Функция поэзии — религиозный призыв Музы... Не могу вспомнить ни одного поэта от Гомера до наших дней, не запечатлевшего свой собственный опыт общения с музыю». Мужчины-гомосексуалисты, настаивает Грейвс, не могут создавать великую поэзию, поскольку безразличие к женщинам отдаляет их от музыки, или Белой Богини. Женщины-поэты слабы по той же самой причине: «Женщина — не поэт: она — или муза, или никто». Он отрицает лесбийскую ориентацию Сапфо, порицая эту идею как «лживый домysel недоброжелательных аттических комедиографов»⁵³. Запутавшись в гомофобии, Грейвс отказывается идти в своей любопытной теории до ее необходимого заключения: Сапфо — великий поэт, *потому что* она лесбиянка, получившая право на эротический доступ к музы. Сапфо и отличающаяся гомосексуальными наклонностями Эмили Дикинсон одиноко возвышаются среди женщин-поэтов, поскольку тайные энергии поэзии подвластны правителю, требующему сексуального подчинения от всех своих просителей. Женщины-романисты достигли большего,

* Пер. В. Марковой цит. по: Лонгфелло Г.; Уитмен У.; Дикинсон Э. С. 449—450.

чем женщины-поэты, потому что социальный роман выходит за пределы античного союза мифа и эротики.

Понять Дикинсон мешало сложное использование ею сексуальных личин. Ее сентиментальные женственные личины становятся парадоксальным средством поэтического превращения в мужчину. Блейк считал, что воображение должно освободиться от женской природы. В Дикинсон, необычайной женщине-романтике, уже присутствует та женственность, от которой нужно избавиться, чтобы обрести свободу. Поляризуя мужские и женские силы природы, производя раздвоение, влекущее разрушение для незащитной женственности, она изгоняет хтоническое женское начало из своего мира. Ее отделение в духе Бронте от своего пола позволяет ей создать некоторые из самых блестящих своих новаторских образов. «Как раз в это время, в прошлом году я умерла»; «Я слышала летящий гул — когда я умирала»: эти невероятные первые строки, как и технические эксперименты «Грозового перевала», созданы за счет замещения точки зрения, исходящей из сексуального отвлечения и самоотчуждения. Не случайно именно замужние или готовящиеся выйти замуж женщины очаровывают и влюбляют в себя Дикинсон. Внешняя по отношению к ней самой женственность выделяется и почитается в других. Но единственным их супругом и ребенком должна быть одна она. Своим желанием она делает их бесплодными. Ее любимые, особенно непостоянная, своенравная Сьюзен Гилберт Дикинсон, — аватары музыки, чье присутствие в поэзии необходимо.

Даже лучшие критические работы об Эмили Дикинсон недооценивают ее. Она пугает. Подойти к ней непосредственно от Данте, Спенсера, Блейка и Бодлера — значит посчитать ее садомазохизм банальным и возмутительным. Птички, пчелки и ампутированные руки — вот одуряющий материал ее поэзии. Дикинсон похожа на гомосексуалиста, драпирующегося в черную кожу и цепи, чтобы придать идее мужественности агрессивную видимость. В скрытой внутренней жизни эта робкая викторианская старая дева была мужским гением и садистом-визионером, творческой сексуальной личиной бешеной силы.

Такие непохожие между собой Эмили Дикинсон и Уолт Уитмен — конфедераты позднего романтизма в Американском Союзе. Оба они — подчиняющиеся своим правилам гермафродиты, не желающие и не способные объединиться с другими людьми. Оба они — гомосексуальные вуайеристы, играющие в сексуальную вседозволенность. Оба они — извращенные

каннибалы других идентичностей: Уитмен ненасытно громоздит образы своего Я и вторгается в комнаты спящих и больных, Дикинсон ритуально соболезнает и похотливо смакует смерть. Вуайеризм, вампиризм, некрофилия, лесбийская любовь, садомазохизм, сексуальный сюрреализм: мадам де Сад из Амхерста все еще ждет признания от своих читателей.

- 1 556. Номера всех остальных стихотворений приводятся в тексте. Нумерация следует изданию: *The Poems of Emily Dickinson*. 3 Vols. / Ed.: Johnson T. H. Cambridge, Mass., 1955. Чтобы облегчить чтение, я порой пропускаю тире из поэтических строк, цитируемых в моем тексте. [При переводе я пользовался следующими сборниками русских переводов Эмили Дикинсон: Лонгфелло Г. *Песнь о Гайавате*; Уитмен У. *Стихотворения и поэмы*; Дикинсон Э. *Стихотворения*. М., 1976; Дикинсон Э. *Стихотворения*. СПб., 2000; Дикинсон Э. *Лирика*. М., 2001; Дикинсон Э. *Стихотворения*. Екатеринбург, 2002.]
- 2 О сходстве Дикинсон с Э. По см.: *Capps J. L. Emily Dickinson's Reading 1836—1886*. Cambridge, Mass., 1996. P. 19, 120—121.
- 3 243, 1123, 1612, 488, 1433.
- 4 *Dickinson E. To Thomas Wentworth Higginson*, 25 April 1862 // *Dickinson E. Letters*. Vol. 2. P. 404. [Пер. А. Гаврилова цит. по: Дикинсон Э. *Письма Томасу Уэнтворту Хиггинсону* // Там же. С. 283.]
- 5 *Blackmur R. P. Emily Dickinson's Notation* // *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays* / Ed.: Sewall R. B. Englewood Cliffs, N. Y., 1963. P. 81.
- 6 *Dickinson E. To Louise and Frances Norcross*, 7 Oct. 1863 // *Dickinson E. Letters*. Vol. 2. P. 247; *Idem. To Abiah Root*, 12 Jan. 1846 // *Ibid.* Vol. 1. P. 24; *Idem. To Dr. and Mrs. J. G. Holland*, autumn 1853 // *Ibid.* Vol. 1. P. 264.
- 7 *Dickinson E. To Thomas Wentworth Higginson*, Aug. 1862 // *Dickinson E. Letters*. Vol. 2. P. 414; 473—474. [Дикинсон Э. *Письма Томасу Уэнтворту Хиггинсону*. С. 289.]
- 8 *Dickinson E. To Louise and Frances Norcross*, ca. 1864 // *Ibidem.* Vol. 2. P. 436; *Idem. To Thomas Wentworth Higginson*, 25 April 1862 // *Ibid.* Vol. 2. P. 404. [Дикинсон Э. *Письма Томасу Уэнтворту Хиггинсону*. С. 282.]
- 9 *Chase R. Emily Dickinson*. N. Y., 1951. P. 203, 93—94.
- 10 *Dickinson E. To Thomas Wentworth Higginson*, July 1862 // *Dickinson E. Letters*. Vol. 2. P. 412. [Дикинсон Э. *Письма Томасу Уэнтворту Хиггинсону*. С. 288.]
- 11 Цит. по письму Хиггинсона жене от 17 августа 1870 года. — *Dickinson E. Letters*. Vol. 2. P. 475.

- 12 Chase R. Emily Dickinson. P. 226.
- 13 Стихотворения 986, 1487, 1545, 389, 689, 652, 1466, 801, 1499, 230, 312, 497. Письма миссис Холланд от 2 марта 1859 года, Луизе и Френсис Норкросс от октября 1871 года, миссис Холланд от марта 1866 года, племяннику Нэду Дикинсону около 1878 года, миссис Холланд от августа 1876, неизвестному «Мастеру» около 1861 года. — *Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 350, 491, 449, 622, 561, 374.*
- 14 466, 1090, 368, 980. Ср. также 683, 98.
- 15 Webster N. An American Dictionary of the English Language. 2 Vols. N. Y., 1928. Джордж Ф. Уичер называет издание 1847 года «словарем, который она изучала» (*Whicher G. F. This Was a Poet. A Critical Biography of Emily Dickinson. N. Y., 1938. P. 232*). Я полагаю, что и первое издание 1828 года тоже было в библиотеке ее отца.
- 16 *Dickinson E. To Mrs. Holland, Aug. 1856 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 330.*
- 17 *Knight G. W. Atlantic Crossing. P. 106—107.*
- 18 В письме Мейбел Лумис Тодд (Todd) после смерти Дикинсон: «Лишь одно стихотворение я немного побаиваюсь публиковать — чудесные „Дикие ночи“, — чтобы недоброжелатель не вычитал из него что-либо большее, чем эта девственная отшельница когда-либо думала в него вложить» (21 апреля 1891 года). — *Dickinson E. Poems. Vol. 1. P. 180.*
- 19 *Jung C.-G. Psychological Types. P. 138.*
- 20 *St. Thomas Aquinas. Summa Theologica // St. Thomas Aquinas. Basic Writings. Vol. 1. P. 1057.*
- 21 *Dickinson E. To Martha Gilbert Smith, ca. 1884 // Dickinson E. Letters. Vol. 3. P. 823.*
- 22 *Keats J. To Charles Brown, 23 Sept. 1819 // Keats J. Letters. Vol. 2. P. 181.*
- 23 *Dickinson E. To the Hollands, Sept. 1859 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 353.*
- 24 *Woolf V. A Room of One's Own. P. 51.*
- 25 *Dickinson E. To Higginson, July 1875 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 542; Idem. To Louise and Frances Norcross, Aug. 1876 // Ibid. P. 560.*
- 26 *Austen J. To Edward Austen, 16 Dec. 1816 // Jane Austen's Letters / Ed.: Chapman R. W. L., 1952. P. 469.*
- 27 *Dickinson E. To Higginson, 7 June 1862 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 409. [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 286.]*
- 28 *Sartre J.-P. Saint Genet. P. 398.*
- 29 *Dickinson E. To Higginson, 25 April 1862 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 404. [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 283.]; Idem. To Mrs. Holland, Summer 1873 // Dickinson E. Letters. Vol. 2. P. 508; Woolf V. Letters. Vol. 2. P. 312.*

- 30 *Dickinson E.* To Higginson, 1876 // *Dickinson E. Letters.* Vol. 2. P. 554. [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 317.]
- 31 84, 237, 791, 425, 873, 874, 130, 163.
- 32 *Dickinson E.* To Higginson, July 1862 // *Dickinson E. Letters.* Vol. 2. P. 411. [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 287.]
- 33 Мой отец переписал фразу с чекканезского диалекта моей бабушки, на котором она звучала: «*Sola sola cómina yuke*». Поскольку обычное итальянское название совы — *gufo*, бабушка, должно быть, говорила об *allocco*, более крупной, коренастой, рыжеватой горной сове. Ее название на латыни, *Strix aluco*, по-видимому, сохранилось в чекканезском произношении.
- 34 *Dickinson E.* To Higginson, Aug. 1862 // *Letters.* Vol. 2. P. 415.
- 35 *Higginson T. W.* 16—17 Aug. 1870 // *Letters.* Vol. 2. P. 473, 476. В письме сестре Хиггинсон слегка покровительственно шутит о «своей слегка ненормальной поэтессе из Амхерста». *Idem.* 28 Dec. 1876 // *Letters.* Vol. 2. P. 570.
- 36 *Summers M.* The Vampire. His Kith and Kin. L., 1928. P. 133—134.
- 37 *Dickinson E.* To Edward Everett Hale, 13 Jan. 1854 // *Letters.* Vol. 1. P. 282—283.
- 38 Потрясающие примеры о ласках с трупами, о приготовлении деликатесов из трупов и пожирании их см.: *Krafft-Ebing R. von.* Psychopathia Sexualis (1886) / Trl.: Klaf F. S. N. Y., 1965. P. 78—82; *Stekel W.* Sadism and Masochism. The Psychology of Hatred and Cruelty (1925) / Trl.: Brink L. N. Y., 1953. Vol. 2. P. 248—330.
- 39 *Dickinson E.* To Abbie C. Farley, Aug. 1885 // *Letters.* Vol. 3. P. 883; *Idem.* To Mrs. James S. Cooper, ca. 1876 // *Ibid.* Vol. 2. P. 556.
- 40 *Dickinson E.* To Mrs. Holland, 1860 // *Letters.* Vol. 2. P. 369.
- 41 *Dickinson E.* To Higginson, June 1869 // *Letters.* Vol. 2. P. 460. [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 298.]
- 42 *Dickinson E.* To Mrs. Holland, early 1877 // *Letters.* Vol. 2. P. 572.
- 43 *Letters.* Vol. 2. P. 589—590.
- 44 *Dickinson E.* Early July 1879 // *Letters.* Vol. 2. P. 643.
- 45 *Wilde O.* The Soul of Man under Socialism // *Wilde O. Plays, Prose Writings, and Poems.* P. 287; *Idem.* De Profundis // *Wilde O. Letters.* P. 474. [Уайльд О. Душа человека при социализме. С. 373; Он же. De Profundis. С. 429.]
- 46 О Готорне: *Dickinson E.* To Higginson, Dec. 1879 // *Letters.* Vol. 2. P. 469 [Дикинсон Э. Письма к Томасу Уэнтворту Хиггинсону. С. 326.]; *Idem.* To Susan Gilbert Dickinson, ca. 1878 // *Letters.* Vol. 2. P. 631. Прозаический фрагмент — неизвестному адресату // *Letters.* Vol. 3. P. 924.
- 47 *Dickinson E.* To Susan Gilbert Dickinson, ca. 1868 // *Letters.* Vol. 2. P. 458; *Idem.* To Austin Dickinson, 10 Oct. 1851 // *Letters.* Vol. 1. P. 146.

- Монахини и мадонны: 648, 722, 918. Johnson T. H. // Dickinson E. Poems. Vol. 1. P. 106.
- 48** Dickinson E. Ca. 1878 // Letters. Vol. 2. P. 361. (Приведено целиком).
- 49** Letters. Vol. 2. P. 639; Vol. 2. P. 473.
- 50** Dickinson E. 27 June, 1852 // Letters. Vol. 1. P. 215; *Idem*. 27 Nov.-Dec. 1854 // Letters. Vol. 1. P. 310; *Idem*. Ca. 1874 // Letters. Vol. 2. P. 533. Из «Антония и Клеопатры» (III, xi, 56—61). [См.: Шекспир У. Антоний и Клеопатра. С. 562.] Dickinson E. Ca. 1882 // Letters. Vol. 3. P. 733. (Приведено полностью.)
- 51** Dickinson E. Ca. 1864 // Letters. Vol. 2. P. 430.
- 52** Dickinson Bianchi M. Introduction // Dickinson E. The Single Hound. Poems of Lifetime. Boston, 1915. P. xv.
- 53** Graves R. The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth. N. Y., 1966. P. 14, 24, 446—447.

Послесловие

«Личины сексуальности» (1990) — первая книга Камиллы Пальи (род. 2 апреля 1947 года), которая в момент ее выхода в свет работала в должности адъюнкт-профессора¹ в колледже исполнительских видов искусств в университете искусств Филадельфии. Книга сразу принесла до того практически неизвестному автору славу, легко преодолевшую границы американского академического мира. Своим успехом «Личины сексуальности» обязаны невероятному соединению резких оценок с глубоким и тщательным истолкованием классических произведений мирового искусства, иначе говоря, редкостному единству автора и текста. Поскольку Палья не только в теории, но и на практике подчеркивает значение личности, не удивительно, что сегодня, по крайней мере для американцев, автор заслонил собой книгу. За прошедшие с выхода книги на английском языке годы Камилла Палья стала событием культурной и общественной жизни США. Ввязавшись в великое множество споров, обсуждая едва ли не каждое значительное событие в культурной жизни Америки, призывая к реформе системы образования и к возвращению в университеты бунтарского духа 1960-х, выступая в качестве ведущей газетной колонки, комментатора фильмов по истории порнографии, обсуждая поведение американских гомосексуалистов, проблемы проституции и внешность нынешнего американского президента, попав на кончик пера карика-

туристов, Палья стала настоящим шоу, которое сама и написала и поставила. Издание второго тома «Личин сексуальности», представленного самим автором в начале 1990-х как законченное произведение, было отложено, в свет вышли два сборника публицистики, книга о фильме Альфреда Хичкока² и множество газетных статей и интервью. Хотелось бы ошибиться, но кажется, что вторым томом «Личин сексуальности» станет бурная общественная деятельность автора, производящая сильное впечатление, но не вполне понятная за пределами США. Что ж, тем выше теоретическое и художественное значение первого тома, той самой книги, которую вы сейчас держите в руках.

Издание книги в США готовилось достаточно долго. Палья сообщает, что «по сути дела, заметки, сделанные в любой час дня и ночи, становятся основанием того, что я пишу»³. Вот и «Личины сексуальности» основываются на заметках и незавершенных проектах, создававшихся на протяжении едва ли не тридцати лет. Героиней старшеклассницы Пальи была великая летчица Амалия Эрхардт, и по наследству от готовившейся, но не написанной книги о ней «Личинам сексуальности» достался миф Артемиды и пронизывающее некоторые ее страницы (не только в главе о Байроне) чувство полета. «Второй пол» Симоны де Бовуар, полученный Пальей в подарок на шестнадцатый день рождения, заставил ее серьезно расширить предмет исследования, обратившись к рассмотрению женского начала в культуре. Впрочем, первоначальный интерес и к стилю *art deco*, и к независимым женщинам 1920-х вполне ощутим как на тех страницах «Личин сексуальности», где речь идет об амазонках, так и вообще на страницах этой книги, в которой амазонка-автор ищет противников и сражений с ними.

Учителем Пальи в колледже Харпур, который она закончила в 1968 году, был американский поэт и преподаватель литературы Милтон Кесслер. Вспоминая о нем, Палья замечает: «Кесслер сделал меня тем преподавателем, которым я ныне являюсь»⁴. Свойственная Кесслеру открытая, свободная, эмоционально насыщенная манера преподавания серьезно повлияла и на тексты, написанные его ученицей. С одной стороны, такая манера преподавания отвечала духу 1960-х, десятилетия, когда «поэзия и рок-музыка звучали синхронно. Длинноволосые, босые юноши с гитарами сидели в тени деревьев и читали поэтические сборники. Бардовские песни Аллена Гинзберга ввели литании природе Уитмена, городской сюрреализм Харта

Крейна и афро-американские джазовые ритмы в творчество Боба Дилана, и его жесткая лирика превратила рок в искусство». В колледже Харпур поэзия Лорки, Рембо и Бодлера естественно встречалась с последними дисками Джимми Хендрикса и группы «Jefferson Airplane». И Кесслер вполне соответствовал этой встрече музыки и поэзии: читая поэзию, «как исполнители блюзов, Кесслер мог взрывать, а затем его голос опускался до скрежета или шепота»⁵. С другой стороны, манера преподавания и чтения Кесслера была близка итальянской натуре Пальи, мать которой и все бабушки и дедушки родились в итальянских деревнях: «Итальянцы изобрели оперу. Таков наш способ жить и реагировать на действительность. В опере эмоция наполняет тело. Итальянцы переживают эмоции в чувственном контексте, так, как если бы их можно было есть, пить или лить на тело». Телесные эмоции переполняют и «Личины сексуальности», превращая, по шутливому признанию автора, книгу в *рагу*, «оду в итальянском горшке»⁶.

Палья защищает диссертацию на соискание степени доктора в 1974 году под руководством Хэролда Блума. Подобно Кесслеру, под присмотром которого «Личины сексуальности» к концу 1960-х годов обретают первоначальную форму и окончательное название, — Блум не столько «профессор, сколько рабби-визионер», что вполне соответствует идеалу Пальи, считающей, что преподаватель вообще должен быть «эстетом, рабби, монахом, только не буржуа». С Блумом ее сближает многое, и не в последнюю очередь интерес к женскому началу в искусстве: «Женщина — в центре моей мифологической системы так же, как и в центре системы Блума»⁷. В конце 1960-х годов Блум приходит к теории влияния, в основе которой представление о том, что сильные поэты создают себя и свою поэзию только в борьбе со своими сильными предшественниками. Логика этой борьбы приводит к истощению традиции, поскольку еще ни одному сильному поэту не удалось превзойти своего предшественника и никому никогда не удастся превзойти изобретателя поэзии Гомера. В «Карте перечитывания» (1975) Блум решается на пророчество: «Я предсказываю, что, если зарождающаяся религия Женского Освобождения распространится за пределы кружков энтузиастов и захватит власть над Западом, грядущие поколения произведут первый подлинный разрыв с литературной последовательностью. Гомер уже более не будет неизбежным предшественником, а риторика и формы нашей литературы смогут наконец порвать с традицией»⁸. В поисках

освобождающего женского начала в поэтической и религиозной традиции Блум создает эксцентричную теорию Пятикнижия Моисеева. Как известно, Пятикнижие называет Бога то Яхве, то Элохим, и «авторов» Пятикнижия соответственно принято именовать Яхвистом и Элогистом. Блум предположил, что Яхвист, живший, по-видимому, незадолго до царя Соломона, был женщиной, написавшей ядро Торы ради развлечения, и уж затем это ядро было превращено мужчиной-жрецом Элогистом в религиозную книгу⁹. Свободная от мужских занятий женщина создает пространство свободной игры, а мужчины затем осваивают его, вынося на этот простор несовместимые с игрой серьезность и жестокость борьбы сыновей и отцов. Хотя адепт культа Великой матери Палья и понимала роль женского начала в искусстве иначе, теория борьбы против поэтического влияния неоднократно используется на страницах «Личин сексуальности».

Женщина ближе природе, чем мужчина, и борьба с природой за женственность сложнее борьбы за мужественность. Предлагая современное толкование женственности, Палья вступает в конфликт с феминизмом. Критики определили ее отношение к феминизму довольно-таки странным выражением: «антифеминистская феминистка». Сама Палья рассказывает о встрече еще во времена учебы в университете с некоторыми лидерами американского феминизма, в том числе с Кейт Миллетт и Ритой Мей Браун. Эта встреча оказалась неприятной, потому что активистки феминистского движения в избытке проявили «узкий кругозор, отсутствие твердого политического знания, безразличие к эстетике и невероятную ограниченность рассуждений», что и вынуждает Палью заметить: «У женского движения много достоинств, но оно привлекает тоталитарные умы». Иерархически мыслящей, освоившей мужскую культуру рассуждения и критики, Палье не нравится неопределенная, размытая и деиерархизированная культура сестер по несчастью, создающаяся феминизмом. В силу личных предпочтений американские феминистки отказались осваивать серьезнейшие достижения мужчин в сфере исследования пола и проиграли: «Крутой спад американского феминизма начался, когда Кейт Миллетт, эта наполненная ядовитой жалостью к себе дребезжащая погремушка, объявила Фрейда сексистом». Немудрено, что Палью не привлекают феминистки, как нарочно предоставляющие «все новые и новые доказательства в поддержку древнего обвинения женщин в неумении мыслить и писать»¹⁰. Бесспорно,

женщина может освоить многое из того, что умеет мужчина. Естественно, она может то, на что не способен ни один мужчина. Но идеология освобождения женщин, подобно всякой идеологии освобождения, противоречива по своей сути, и Палье приходится создавать свой собственный вариант феминизма, ориентируясь на опыт женской независимости, а не на мнения лидеров американского и мирового феминизма.

Во всяком случае, изучение женского начала в искусстве возвращает нас на уровень стихий. Сравнивая свою теорию с теорией поэзии Блума, Палье замечает: «Ключевые слова моей теории дионисийского, или хтонического, начала „странный“, „примитивный“, „жуткий“ связывают меня с Хэролдом Блумом». Но сумрачный дионисизм соединен в книге Пальи с высокой комедией аполлонизма, и этим она отличается от книг Блума: «Комедия „Личины сексуальности“ отделяет их от произведений Блума, ведь, какие бы богатства ни извлекались из книг моего уважаемого наставника, никто не может сказать, что чтение его работ крайне забавно!.. Преклонение перед романтическим ореолом и аристократическим стилем (антибуржуазным и антилиберальным, как в творчестве Бодлера и Уайльда) — еще одно мое отличие от Блума. Мы принадлежим к разным западным традициям. Блум, предпочитающий Библию Гомеру, — к иудео-христианской. Я — к греко-римской, подчиняющейся визуальным образам и формальной театральности искусства, спорта, политики и войны»¹¹. Комедия свидетельствует об уверенности в себе, и в этом Палье, связывающая воображение с визуальными искусствами, стремится превзойти Блума, озабоченного судьбой воображения в век упадка культуры чтения.

Как и для многих из нас, в детстве кино для Пальи было «двоя в утраченный мир»¹². Само понятие сексуальных личин связано с визуализацией, и только агрессивный и извращенный западный взгляд способен породить четко определенную европейскую личность. Воплощением европейского взгляда стал кинематограф. Хотя лишь немногие герои книги, начинающейся с Нефертити и заканчивающейся Эмили Дикинсон, принадлежали веку кинематографа, по мнению автора, европейский глаз со времен Древнего Египта уже смотрел на мир как кинокамера, был *киноглазом*. Лучи кинопроекторов выхватывают из первобытной тьмы героев Гомера, Спенсер снимает неподвижной камерой «Королеву фей», а Шекспир применяет передовой метод работы с ручной камерой в «Антонии и Клеопатре».

Упадок культуры книги не приводит к упадку воображения; поскольку европейская культура по сути своей — культура изображения, а не слова, даже в том случае, когда изображения создаются при помощи слов. Вместе с историей поп- и рок-музыки, вместе с историей современных нравов, история кино становится в книге постоянным источником сравнений и сопоставлений, позволяющих автору быть одновременно крайне современным и вполне традиционным, писать одновременно первый и второй тома своего исследования. Немудрено, что прообразом этой книги был фильм — знаменитая «Персона» Ингмара Бергмана (1966), повествующая о взаимопроникновении личностей главных героинь.

Важнейшие авторы, оказавшие влияние на «Личины сексуальности», названы в кратком предисловии. Это З. Фрейд и Дж. Дж. Фрэнклер. Опущенное развернутое предисловие добавляет к ним К. Г. Юнга, великого английского литературоведа Дж. Уилсона Найта и Х. Блума. Палья подчеркивает исключительное значение книг «Прологомены к исследованию греческой религии» (1903) Джейн Харрисон, «Закат Европы» О. Шпенглера, «Влюбленные женщины» Д. Г. Лоуренса и «Таласса. К теории генитальности» Ш. Ференци, а также книг, написанных после Второй мировой войны, — «Происхождение сознания» и «Великая мать» Эриха Нойманна, «Нагота» Кеннета Кларка, «Поэтика пространства» Г. Башляра, «Жизнь против смерти» и «Тело любви» Нормана О. Брауна, «Любовь и смерть в американском романе» Лесли Фидлера. Кембриджская школа этнологии, психоанализ, аналитическая психология и родственные им направления «философии жизни», оригинальные американские и английские мыслители оказали значительное воздействие на формирование стиля и строя идей нашего автора, совершенно свободного от модных сегодня и в США и в России парижских влияний. В отличие от Фуко, Лакана и Деррида, Палья стремится «восстановить принятые в XIX веке значения терминов „культура“ и „искусство“»¹³, производя, таким образом, не деконструкцию, но реконструкцию и в духе своего учителя Блума, и в духе всей традиции широко понимаемого «американского прагматизма».

Национальная американская традиция сказывается и в главной теории «Личин сексуальности». Когда в опущенном предисловии Палья пишет, что личины (*personae*) — это «не стратегии иронии или социальной адаптации, но кинематографические визуализации, продукты архаического процесса

мышления в картинках», она опирается на теорию соотношения личности (personality) и индивидуальности (self), широко распространенную в американской мысли, от «Доверия к себе» Р. У. Эмерсона до сочинений высоко чтимого Пальей И. Гофмана: «Западная личность... производна от идеи маски. Общество — место масок, театр ритуалов... Человек не сводится просто к сумме своих масок. За изменчивой внешностью личности кроется твердый орех Я, врожденный дар»¹⁴. Задача выделения и описания личин не может быть решена созданием их стройной классификации. Подобно риторическим тропам и фигурам, подобно психическим защитах психоанализа или архетипам аналитической психологии, сексуальные личины слишком тесно связаны с контекстом, в котором они появляются: с тем художественным и социальным театром, на сцене которого они обретают жизнь, и с тем человеком, который достаточно одарен, чтобы сыграть предписанную личиной роль. Предметный указатель к «Личинам сексуальности»¹⁵ предлагает следующий перечень имен и названий, прямо или косвенно относящихся к этому понятию: амазонка, манерный андрогин, андроид (или объект промышленного производства), прекрасный мальчик, придворный гермафродит, денди, декадент-эстет, трансвестит (drag queen), эпицен (прекрасный мужчина), Горгона, Великая мать, Хепри, лесбиянка, мужская героиня, Меркурий, Пифия, Тиресий, транссексуал, близнец, вампир, Бородатая Венера (Venus Barbata), мегера. Подобный перечень не может быть завершен, его состав всегда будет зависеть от наблюдательности, восприимчивости, личного опыта и образования его составителя. Между тем каждому, кто дал себе труд прочесть книгу Пальи, не приходится сомневаться в реальности сексуальных личин, образующихся в столкновении природы с теми, кто вышел на борьбу с ней. Сексуальные личины позволяют Палье — вновь вслед за Блумом — заполнить пространство между произведением искусства и художником, провал, характерный для формалистического литературоведения «новой критики».

В рамках формалистической «новой критики» был разработан метод «тщательного чтения», предполагающий, что толкователь на протяжении всего времени толкования художественного произведения сохраняет тесную связь с ним, не прибегая для истолкования ни к каким внешним ссылкам; начиная с 1960-х годов «тщательное чтение» принято толковать расширительно. Так его толковал Блум, да и многие другие американские

литературоведы и искусствоведы, искавшие в конце 1950-х — начале 1960-х годов выход из «тупика формалистической критики». В этом расширительном смысле «сенсуализм» Пальи представляет собой вариант «тщательного чтения». Читателю предлагается прогулка по музею западного искусства в обществе экскурсовода, способного поразить и глубиной познаний, и страстностью чувств: «Прамодель „Личин сексуальности“ как *taghrit opis* — музей искусства Метрополитен, который я впервые посетила в раннем детстве: вздымающаяся ввысь цитадель залов, организованных по периодам и накапливающих любой артефакт, нетронутый или испорченный, царский или обыкновенный». Слегка подшучивая над размерами своей книги, Палья замечает: «Два тома „Личин сексуальности“, написанных амазонкой, отправившейся в эпическое путешествие-поиск, могут стать самой длинной написанной женщиной книгой, превосходя в этом отношении даже здоровенный „Миддлмарч“ Джордж Элиот. Нравственным раздражителем этой книги становится мощный, но нереализованный проект, „Ключ ко всем мифологиям“ Каейсабона, который я и реализую на этих страницах»¹⁶.

Обоснование перевода

Специальная терминология книги сравнительно проста. Из введенных Пальей терминов стоит упомянуть «*manufactured object*», который, как правило, переводится несколько длинноватым выражением «объект промышленного производства», и «*allegorical repletion*», который передается, как правило, выражением «аллегорическое переполнение». Несмотря на то что слово «личина» выглядит в русском тексте порой комично, решено было сохранить его, как для того, чтобы сообщить тексту терминологическое единство, так и для того, чтобы обеспечить смысловое единство терминов «личность» и «маска». В конце книги помещены примечания автора. Добавленные к ним и заключенные в квадратные скобки примечания переводчиков и редактора содержат сведения о русских переводах цитируемых автором книг, а также сведения о неполноте цитирования, отсутствующих в русских переводах словах и выражениях. Радикализм позиции автора вызывает читателя на совершенно неизбежное обращение ко всем возможным русским переводам, для того чтобы показать, что такие цитаты действительно

содержатся в текстах давно и хорошо знакомых авторов. Вот почему при переводе и редактировании цитат везде, где возможно, мы стремились использовать существующие русские переводы. Дополнительные примечания переводчика и редактора, комментирующие некоторые малоизвестные русскому читателю факты, приведены постранично.

Первоначальные переводы глав 3, 4, 5, 9, 13, 14, 21 были выполнены С. Бутиной, главы 19 — Л. Масловой, главы 16 — И. Петрикеевой, глав 6, 10, 17, 22, 23, 24 — Л. Сахановой, глав 11, 12 — А. Севастеенко, глав 7, 15 — Л. Супоницкой, главы 20 — У. Титеевой. Хотя эти переводы и пришлось основательно переработать, но, выполненные женщинами, они получили изрядную долю женственности, что немало помогло в работе над окончательным вариантом перевода книги, написанной женщиной о женщинах. Поскольку целый ряд переводов был напечатан на пишущей машинке, их пришлось набирать на компьютере, что и было осуществлено усилиями А. Севастеенко, О. Сторожевой и моей жены, Н. Никиотиной.

- 1 После издания книги Камилла Палья стала профессором гуманитарных дисциплин.
- 2 *Paglia C. Sex, Art and American Culture. N.Y., 1992; Paglia C. Wamps and Tramps. N.Y., 1994; Paglia C. The Birds. N. Y., 1998.*
- 3 *Paglia C. Sex, Art and American Culture. P. 130.*
- 4 *Ibid. P. 127.*
- 5 *Ibid. P. 125—126, 127.* Молодежная культура 1960-х и в особенности рок-музыка оказали несомненное воздействие на «Личины сексуальности», а за пределами этой книги ее автор может, например, и таким вот образом подчеркнуть ее значение: «Нам не нужен Деррида: у нас есть Джимми Хендрикс» (*Ibid. P. 216*).
- 6 *Ibid. P. 127, 120.* Чуть раньше, здесь же, в опущенном большом предисловии к «Личинам сексуальности», Палья замечает, что «не случайно самые большие котлы и чаши в магазинах домашней утвари предназначены для итальянских макарон и салатов» (*Ibid.*).
- 7 *Ibid. P. 121, 122, 108.*
- 8 Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 162.
- 9 Эта теория неоднократно высказывалась Блумом в конце 1980-х — начале 1990-х годов, в частности в книгах «Разрушить священные истины» (1989) и «Западный канон» (1994).

- 10** *Paglia C.* Sex, Art and American Culture. P. 112—113, 243—244.
- 11** Ibid. P. 122, 123.
- 12** Ibid. P. 111.
- 13** Ibid. P. 114, 102.
- 14** Ibid. P. 103.
- 15** *Paglia C.* Sexual Personae. N. Haven: Yale U. P., 1991. P. 713.
- 16** Ibid. P. 122, 119.

С. А. Никитин

Содержание

Предисловие	7
Благодарности	9
1. Секс и насилие, или Природа и искусство. <i>Пер. С. Никитина</i>	11
2. Рождение западного взгляда. <i>Пер. С. Никитина</i>	61
3. Аполлон и Дионис. <i>Пер. С. Бутиной</i>	98
4. Языческая красота. <i>Пер. С. Бутиной</i>	130
5. Ренессансная форма: итальянское искусство. <i>Пер. С. Бутиной</i>	178
6. Спенсер и Аполлон: «Королева фей». <i>Пер. Л. Сахановой</i>	209
7. Шекспир и Дионис: «Как вам это понравится» и «Антоний и Клеопатра». <i>Пер. Л. Супоницкой</i>	238
8. Возвращение Великой матери: Руссо против де Сада. <i>Пер. С. Никитина</i>	284
9. Амазонки, матери, призраки: от Гете к готике. <i>Пер. С. Бутиной</i> ...	309
10. Секс прикованный и освобожденный: Уильям Блейк. <i>Пер. Л. Сахановой</i>	339
11. Бракосочетание с матерью-природой: Вордсворт. <i>Пер. А. Севастеенко</i>	376
12. Демон как лесбийский вампир: Кольридж. <i>Пер. А. Севастеенко</i> ...	397
13. Скорость и пространство: Байрон. <i>Пер. С. Бутиной</i>	436
14. Свет и пыл: Шелли и Китс. <i>Пер. С. Бутиной</i>	459
15. Культы секса и красоты: Бальзак. <i>Пер. Л. Супоницкой</i>	492
16. Культы секса и красоты: Готье, Бодлер, Гюисманс. <i>Пер. И. Петрикеевой</i>	516
17. Тени романтизма: Эмили Бронте. <i>Пер. Л. Сахановой</i>	558
18. Тени романтизма: Суинберн и Патер. <i>Пер. С. Никитина</i>	586
19. Аполлон демонизированный: декадентское искусство. <i>Пер. Л. Масловой</i>	624
20. Прекрасный мальчик-разрушитель: «Портрет Дориана Грея» Уайльда. <i>Пер. У. Титеевой</i>	644
21. Английский эпицен: «Как важно быть серьезным» Уайльда. <i>Пер. С. Бутиной</i>	671
22. Американские декаденты: Э. По, Готорн, Мелвилл. <i>Пер. Л. Сахановой</i>	725
23. Американские декаденты: Эмерсон, Уитмен, Джеймс. <i>Пер. Л. Сахановой</i>	760
24. Мадам де Сад из Амхерста: Эмили Дикинсон. <i>Пер. Л. Сахановой</i> ...	794
Послесловие	862



1. Персей, убивающий Медузу.
Ок. 550—540 гг. до н. э. Палермо.
Национальный музей



2. Венера из Виллендорфа. Извест-
няк. Ок. 3-го тысячелетия до н. э.
Вена. Музей национальной истории



3. Хефрен. Из комплекса пирамид в Гизе. Ок 2500 г. до н. э. Каир. Египетский музей



4. Стелла надсмотрщика хранилища Амона-Ниб-Амуна и его жены Гюйи. 18-я династия. Известняк. Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



5. Богиня-кошка с золотой серьгой. Позднеединастический период. Бронза. Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



6. Нефертити. Раскрашенный известняк с вкраплениями штукатурки. Копия. Берлин. Государственный музей



7. Нефертити. Ок. 1350 г. до н. э. Раскрашенный известняк с вкраплениями штукатурки. Берлин. Государственный музей



8. Аполлон и битва кентавров и лапифов. Деталь с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 467—465 гг. до н. э. Музей Олимпии

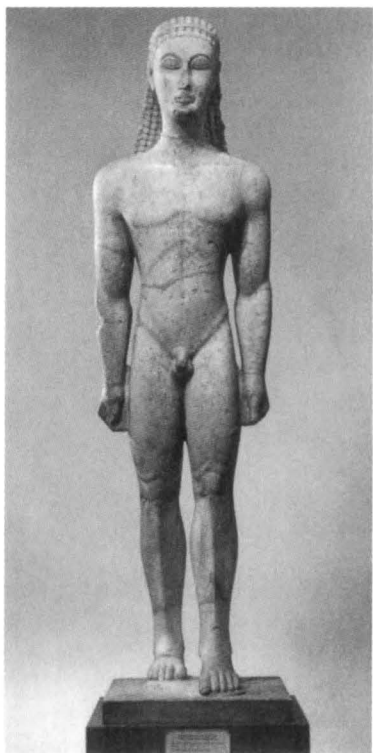
9. Артемида Эфесская. Статуя времен императорского Рима по оригиналу эпохи эллинизма. Мрамор и бронза. Рим. Museo nuovo dei Conservatori



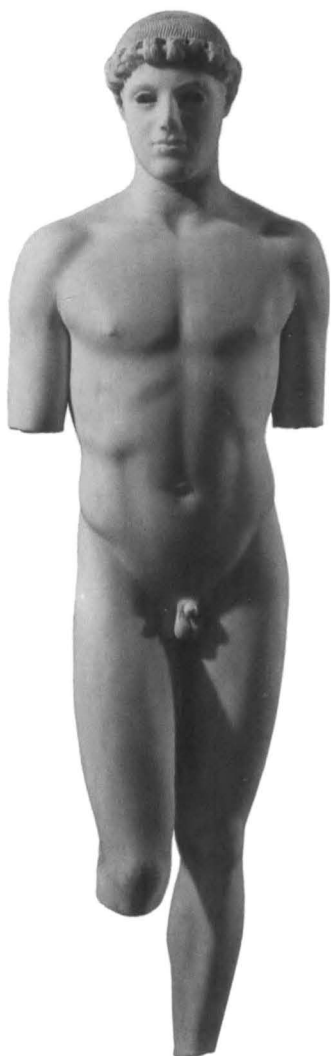
10. Афина Парфенос. Статуэтка из Варвакейнона. Римская мраморная копия I века н. э. колосса Фидия на Парфеноне, выполненного из золота и слоновой кости. Ок. 447—439 гг. до н. э. Рим. Museo nuovo dei Conservatori



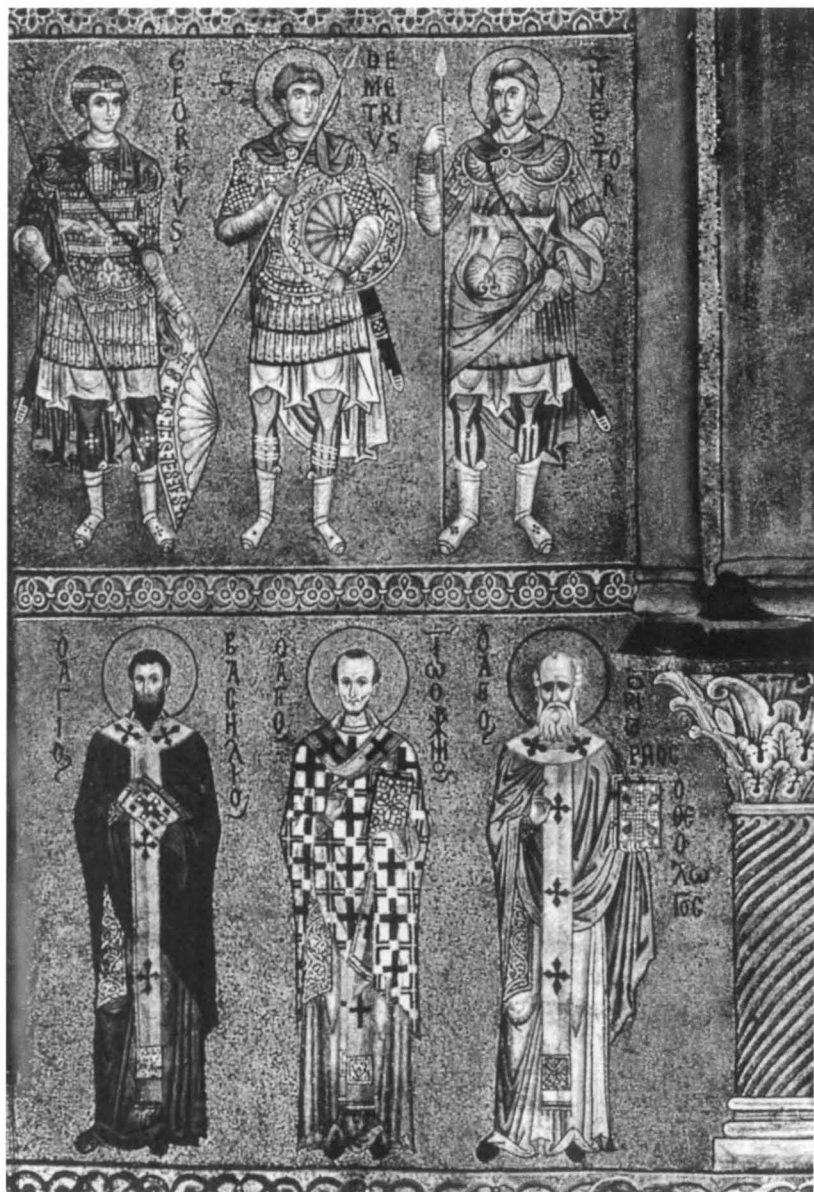
11. Дионис и менады. Аттическая краснофигурная амфора художника Клеофрада. Ок. 500 г. до н. э. Мюнхен. Глиптотека



12. Курос. Ок. 600 г. до н. э. Островной мрамор. Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



13. Критский мальчик. Ок. 480 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя



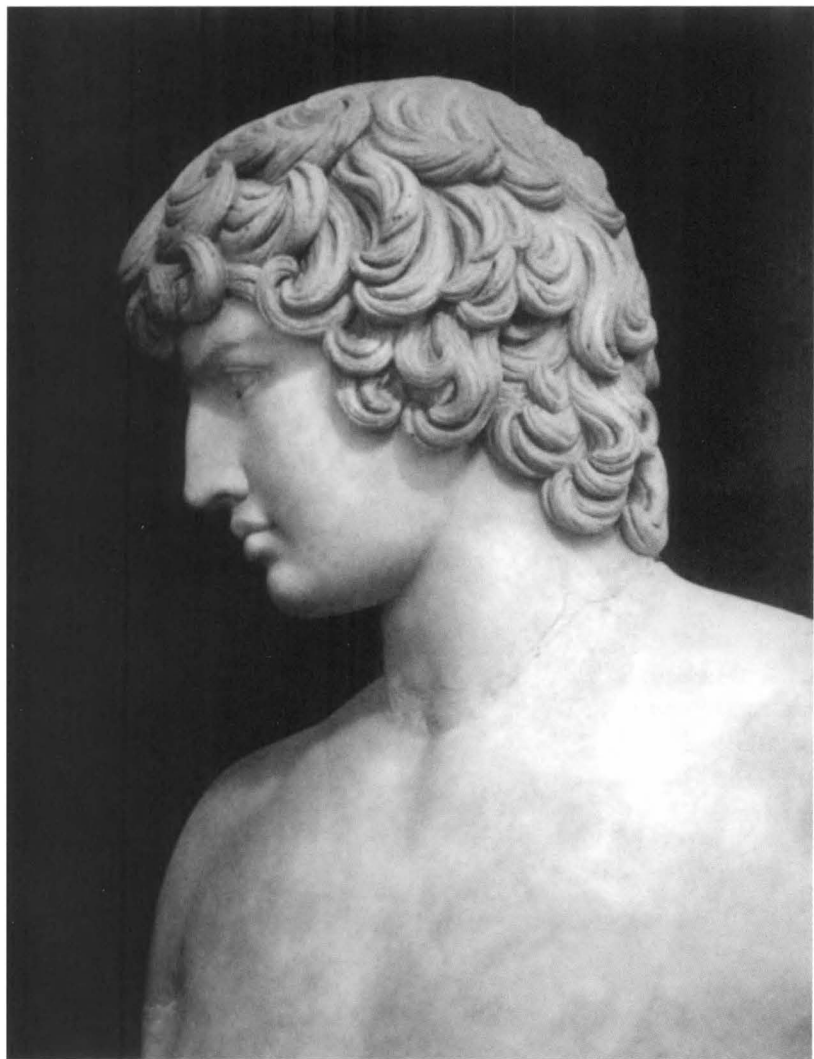
14. Византийские святые. 1138—1148 гг. Мозаика. Сицилия. Кафедральный собор в Чефалу



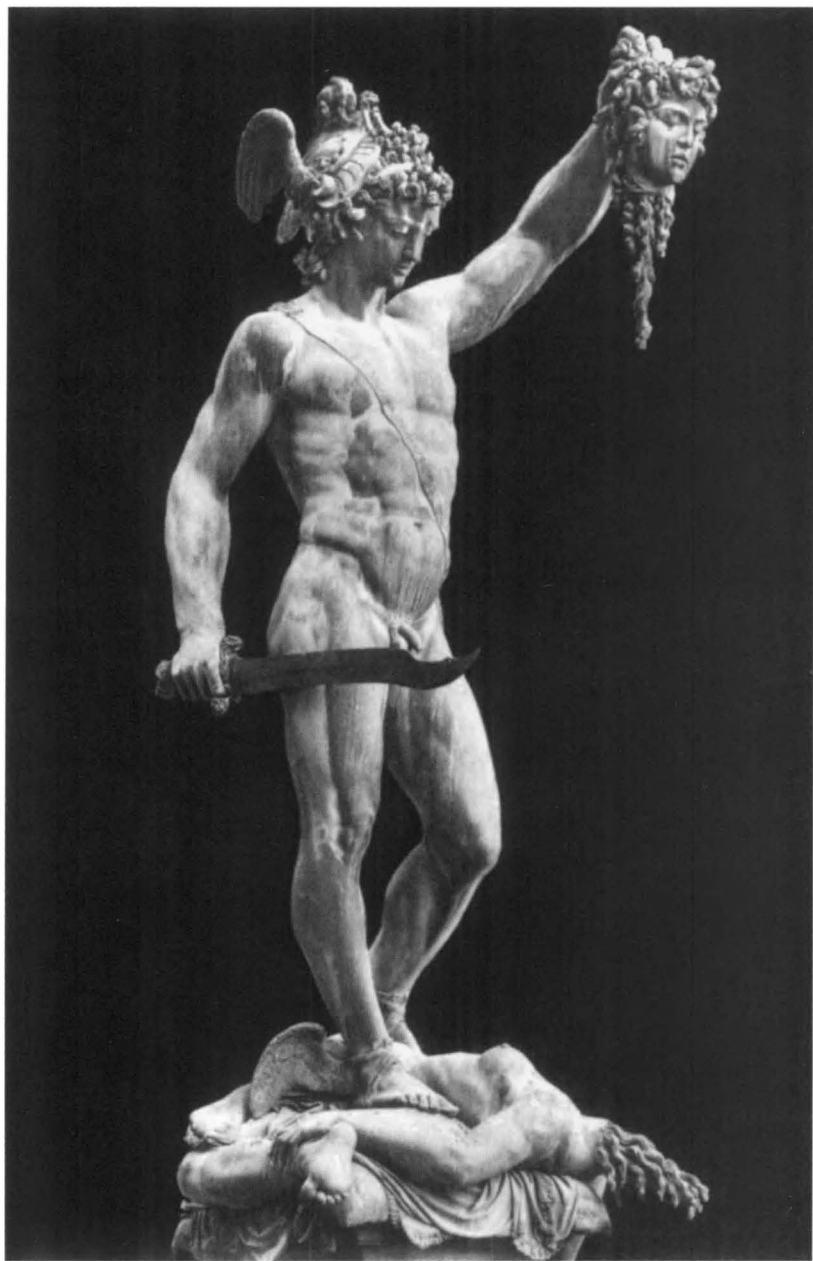
15. Сандро Боттичелли. Св. Себастьян. 1474 г. Берлин. Государственный музей



16. Мальчик из Бенвенето. Римская копия Августа (I в. до н. э.) греческой скульптуры V в. до н. э. из Геркуланума. Париж. Лувр



17. Антиной. Римская скульптура периода Адриана в греческом стиле.
Неаполь. Национальный музей



18. Бенvenuto Челлини. Персей с головой Медузы. Ок. 1550 г. Флоренция. Галерея Ланци



19. Донателло. Давид. Ок. 1430 — 1432 гг. Флоренция. Bargello



20. Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. 1485. Флоренция. Уффици

21. Сандро Боттичелли. Весна. 1478. Флоренция. Уффици





22. Леонардо да Винчи. Мона Лиза. 1503. Париж. Лувр



23. Леонардо да Винчи. Мадонна с младенцем и святой Анной. 1508 — 1510. Париж. Лувр

24. Микеланджело. Ночь. 1525—1531. Флоренция. Церковь Сан-Лоренцо. Капелла Медичи





25. Микеланджело. Кумская Сивилла. 1508—1512. Рим. Ватикан. Сикстинская капелла



26. Микеланджело. Джулиано Медичи. 1531—1534. Флоренция. Церковь Сан-Лоренцо. Капелла Медичи

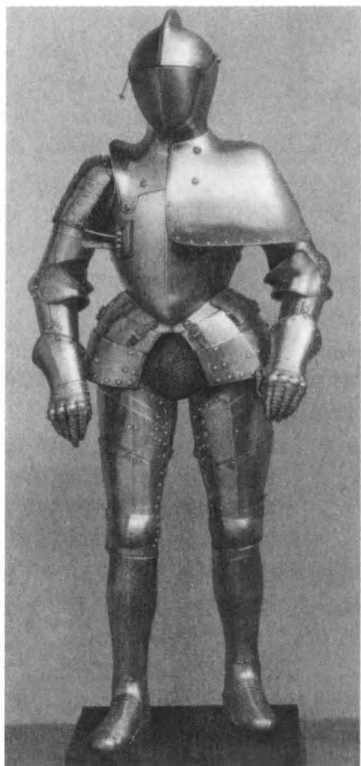
27. Микеланджело. Умирающий раб.
1513—1516. Париж. Лувр



28. Сандро Боттичелли. Венера и Марс. 1485—1486. Лондон. Национальная галерея



29. Греческий шлем. Коринфский тип. Кон. VII — нач. VI вв. до н. э. Бронза. Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



30. Полные доспехи рыцаря. Германия. 1580. Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



31. Уильям Блейк. Бог, создающий Адама. 1795. Лондон. Галерея Тейт



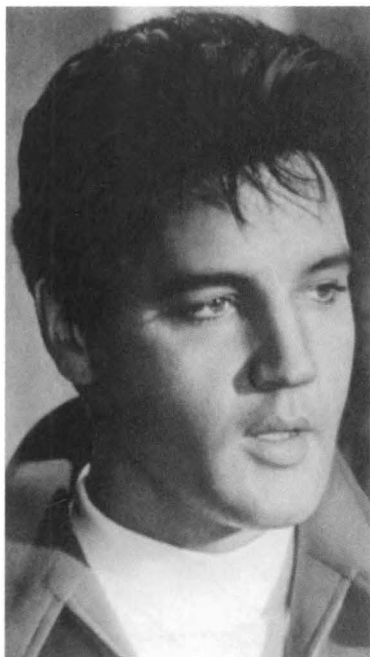
32. Уильям Блейк. Дитя-радость из Песен невинности и опыта. 1794. Лондон. Британский музей



33. Жан-Огюст-Доминик Энгр. Турецкая баня. 1862. Париж. Лувр



34. Томас Филиппс. Лорд Байрон.
1814. Ноттингем. Городской музей



35. Элвис Пресли в фильме «Скорость». 1968. Нью-Йорк. Музей современного искусства



36. Эжен Делакруа. Смерть Сардана-
пала. 1826. Париж. Лувр



37. Данте Габриель Росетти. Астарта
Сирийская. 1877. Манчестер. Город-
ские галереи искусств



38. Данте Габриель Росетти. Госпожа Лилит. 1868. Уилмингтон. Музей искусств Делавэр

39. Сэр Эдвард Берн-Джонс. Заросли шиповника. 1870 — 1890. Серия «Дикая роза». Бэсклпарк. Общество охраны коллекции Фаррингдона





40. Данте Габриель Росетти. Беседка на лугу. 1872. Манчестер. Городские галереи искусств



41. Сэр Эдвард Берн-Джонс. Проклятие исполнилось. 1885. Саутгемптон. Городская художественная галерея



42. Гюстав Моро. Елена у Скейских ворот. 1880. Париж. Музей Гюстава Моро



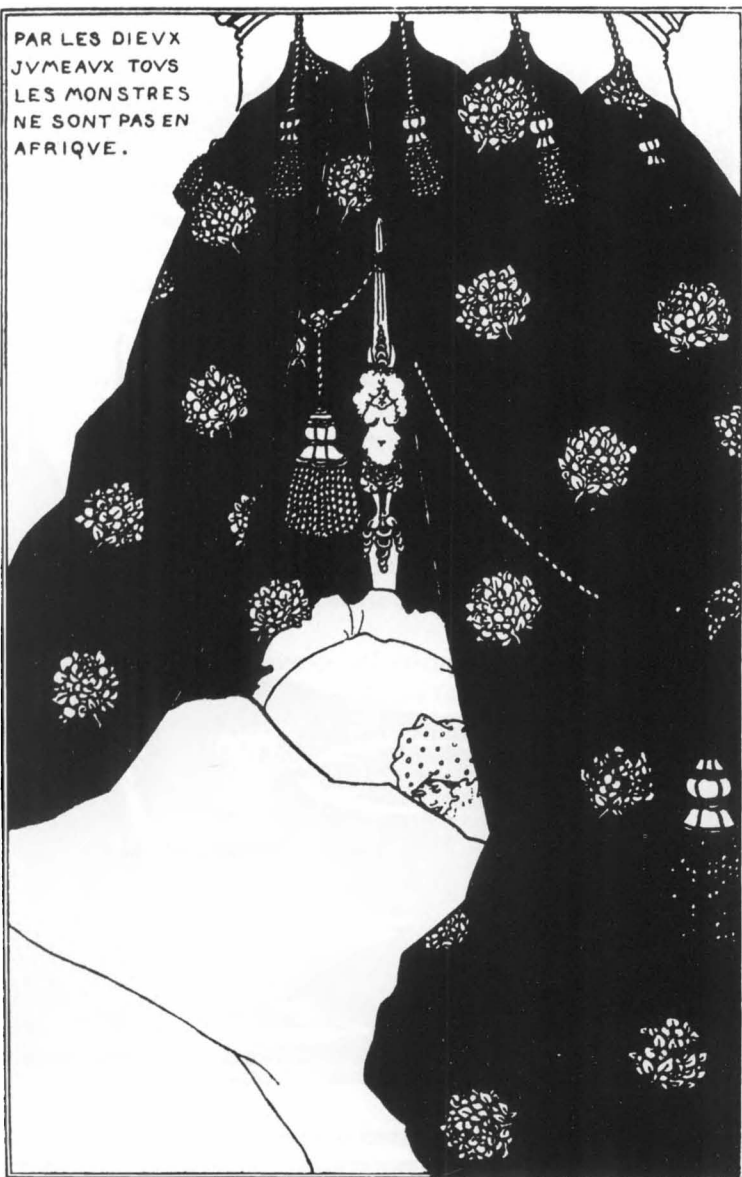
43. Франц фон Штук. Грех. 1893. Мюнхен. Новая пинакотека



44. Гюстав Моро. Юпитер и Семела. 1869. Париж. Музей Гюстава Моро



45. Обри Бердсли. Вознесение св. Розы из Лимы





47. Обри Бердсли. Кульминация. Из Саломеи. 1894

Научно-популярное издание

Камилла Палья

ЛИЧИНЫ СЕКСУАЛЬНОСТИ

Ответственный за выпуск *В. Харитонов*

Редактор *Н. Шевченко*

Выпускающий редактор *И. Харитонова*

Художественный редактор *С. Сакнын*

Дизайн обложки и макет *К. Иванов, А. Касьяненко, К. Прокофьев*

Технический редактор *Н. Овчинникова*

Корректоры *А. Белоногова, В. Липина, А. Новикова*

Оператор компьютерной верстки *С. Григорьева*

Менеджер производства *В. Рямова*

Подписано в печать 01.12.2005. Формат 60 × 90^{1/16}.

Бумага писчая. Гарнитура Minion Cyrillic.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 54,6.

Тираж 3000 экз. Заказ № 755

ООО «Издательская группа «У-Фактория»

620142, Екатеринбург, ул. Большакова, 77

Отдел продаж: 8 (343) 251-42-92, 257-85-35

<http://www.ufactory.ru>

e-mail: uf@ufactory.ru

Издательство Уральского университета

620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Тел. 8 (343) 350-43-28

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»

620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13

<http://www.uralprint.ru>

e-mail: book@uralprint.ru

Издательская группа
«У-ФАКТОРИЯ»
представляет серию
«Bibliotheca mythologica»

- история мифологии и религии
- оригинальные мифологические тексты
- книги по иудейской, христианской, зороастрийской и буддийской мифологии
- мифы и легенды Египта, Греции, Японии, Индии, Скандинавии
- мифы древних арабов, кельтов, германцев и др.

Кельтские мифы

Р. Грейвс «Белая богиня»

Р. Грейвс, Р. Патай «Иудейские мифы»

Р. Патай «Иудейская богиня»

Легенды и сказки Древней Японии

Мифы Древней Японии: Кодзики

Р. Грейвс «Мифы Древней Греции»

И. Рак «Мифы Древнего Египта»

И. Рак «Мифы Древнего Ирана»

и другие

Книги серии рассчитаны
на широкий круг читателей

Издательская группа
«У-ФАКТОРИЯ»
представляет серию
МАССКУЛЬТ

Психоаналитическое толкование Кольца Всевластья в романе Толкина и социальный феномен клубных вечеринок, нравственный мир семьи Симпсонов в свете учения Канта и вечные мировоззренческие проблемы, затронутые в «Матрице», — вот неполный перечень тем, которые поднимают книги серии «Масскульт».

В книгах этой серии, впервые изданных на русском языке, феномены массовой культуры предстают как объект квазинаучного изучения. События и темы, герои и явления, ставшие для нас привычными, рассматриваются сквозь призму классических философских учений и дискурсов.

Читайте в серии:

С. Маккарти. Культовые фильмы

«Матрица» как философия

«Симпсоны» как философия

«Властелин Колец» как философия

Ф. Джексон. Клубная культура

Р. Коннифф. Естественная история богатых

По вопросам
оптовой покупки книг
ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ГРУППЫ
«У-ФАКТОРИЯ»

обращаться по адресу:
620142, Екатеринбург, ул.Большакова, 77
ООО «Издательская группа
«У-Фактория»

Телефоны:
8 (343) 251-42-92, 257-85-35
Факс:
8 (343) 257-85-35
E-mail: kniga@ufactory.ru

ООО «Торговый дом «Фактория»
г. Москва
Телефоны:
8 (095) 543-94-99, 602-64-42

ЗАО «Книжный клуб 36,6»
г. Москва
Телефон:
8 (095) 540-45-44

ООО «Торговый дом «Амадеос»
г. Москва
Телефон:
8 (095) 513-59-85

ООО «Фирма «Столица-Сервис»
г. Москва
Телефон:
8 (095) 370-71-92

ООО «Издательство «Симпозиум»
г. Санкт-Петербург
Телефон:
8 (812) 314-46-13

CAMILLE PAGLIA

SEXUAL PERSONAE



Камилла Палья (р. 1947) — профессор гуманитарных наук Университета искусств Филадельфии. Закончила Университет штата Нью-Йорк, докторскую диссертацию защитила в 1971 году в Йельском университете под руководством классика американского литературоведения Харолда Блума. Автор книг «Личины сексуальности: Искусство и декаданс от Нефертити до Эмили Дикинсон» (1990), «Секс, искусство и американская культура» (1992), «Соблазнительницы и развратницы» (1994) и др. Известный американский критик, автор многочисленных статей о современной американской культуре, музыке, кинематографе, литературе. Ведет постоянную колонку в Интернет-журнале Salon.com.

Была ли Эмили Дикинсон «де Садом в юбке»? Является ли «Давид» Донателло порнографией? В чем тайное сходство Байрона и Элвиса Пресли, Медузы Горгоны и Мадонны? В чем главная ошибка либерализма, феминизма и консерватизма в понимании природы человека? «Личины сексуальности» — история западной культуры с точки зрения вечной битвы мужского и женского, порядка и хаоса, цивилизации и язычества. «Лучшее академическое издание 1990-х годов» (по данным Интернет-журнала американских университетов Lingua Franca), номинант Национальной премии критики США (1991), «национальный бестселлер» (New York Times Book Review).

ISBN 5-9709-0190-3



9 785970 901908

АКАДЕМИЧЕСКИЙ БЕСТСЕЛЛЕР

У-ФАКТОРИЯ