

СЬЮЗЕН ЗОНТАГ



МЫСЛЬ КАК СТРАСТЬ





S U S A N Z O N T A G

AGAINST INTERPRETATION (1966)

STYLES OF RADICAL WILL (1969)

UNDER THE SIGN OF SATURN



П И Р А М И А





**С Ь Ю З Е Н    З О Н Т А Г**  
**М Ы С Л Ь   К А К   С Т Р А С Т Ь**

*избранные эссе 1960-70-х годов*

перевод с английского

составление и комментарии

**Бориса Дубина**

**русское феноменологическое общество**

**москва 1997**

ББК 87

Данное издание выпущено при поддержке издательства Центрально-Европейского университета (CEU Press) и Института "Открытое общество"

Составление и

общая редакция *Б.Дубин*

Издатель *В.Анашвили*

Оформление *С.Жегло*

**Зонтаг С.**

Мысль как страсть. / Составление, общая редакция, перевод с франц. Б. Дубина. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.

ISBN 5-7333-0412-X

© Русское феноменологическое общество, 1997

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя . . . . .</i>	7
<b>Из книги «ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ»</b>	
Против интерпретации <i>Перевод Виктора Гольшера</i>	9
Симона Вайль <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	19
Художник как пример мученика <i>Перевод Валентины Кулагиной-Ярцевой</i>	21
«Пора зрелости» Мишеля Лейриса <i>Перевод Сергея Дубина . . . . .</i>	30
Хепенинги: искусство безоглядных сопоставлений <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	37
Заметки о кэмпе <i>Перевод Сергея Кузнецова . . . . .</i>	48
<b>Из книги «ОБРАЗЦЫ БЕЗОГЛЯДНОЙ ВОЛИ»</b>	
Порнографическое воображение <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	65
«Думать наперекор себе»: Размышления о Чоране <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	97
<b>Из книги «ПОД ЗНАКОМ САТУРНА»</b>	
Магический фашизм <i>Перевод Нины Цыржун . . . . .</i>	80
Под знаком Сатурна <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	138
Вспоминая Ролана Барта <i>Перевод Сергея Дубина . . . . .</i>	156
Мысль как страсть <i>Перевод Бориса Дубина . . . . .</i>	163
<i>Комментарии . . . . .</i>	180

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В книгу включены избранные статьи из всех трех на сей день вышедших, не раз переизданных и переведенных на многие языки сборников эссе американской писательницы, исследователя и критика современной культуры Сьюзен Зонтаг (она родилась в 1933 году, училась литературе и философии в Беркли и Чикаго, Гарварде, Оксфорде и Париже, дебютировала романом «Благодетель», 1963, за которым последовал нашумевший том эссеистики «Против интерпретации», 1966). За пределами нашего издания находятся ее монотемные труды — книга «О фотографии» (1976) и две книжечки, посвященные мотивам и метафорике болезни в западной культуре (1978 и 1989, объединены в издании «Doubleday» 1990 года), — а также несколько эссе, не включенных автором в сборники или написанных уже позднее, вплоть до недавнего очерка к столетию кино. Вне рамок этой книги остается, понятно, и литература — новеллы Зонтаг (две из них переведены на русский), ее киносценарии, пьесы и романы (последний из них, «Страсть к вулканам», 1992, как будто думают перевести). При всем объеме отложенного — хотелось бы надеяться, пока отложенного — в сторону, отобранная дюжина работ, кажется, дает хотя бы в первом приближении почувствовать занимающую Зонтаг проблематику, даже вне зависимости от конкретного и всегда разнообразного материала, который она исследует. Речь идет о принципе и источниках «новизны», равно как о смысле и цене «крайностей» в культуре, — о том, что после романтиков, По и Бодлера на протяжении полутора веков было, наряду с идеей «критики», критического самосознания, неотрывно для Запада от «духа современности» («modernity»).

Вместе с тем, хотелось, чтобы читатели получили представление и о тех предметных областях, к которым внимание американской писательницы и исследовательницы в первую очередь приковано. Чаще всего Зонтаг занимают образцы неписьменного и внекнижного, часто даже несловесного творчества, объединенные для нее двумя важнейшими, по-своему полярными, началами: действием, впервые и как бы однократно происходящим у нас на глазах «здесь и сейчас», а нередко вовлекающим и нас в свой сценический круг, и личностью (непротокольным, внебиографическим, но и не психологическим, а уж скорее драматическим «я»), «персоной», которая обращается к воображаемым собеседникам, к реальной публике напрямую, подчас

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

даже с явной агрессией, соединяя при этом любые, чаще всего перекрывающиеся через всяческие рамки, маргинальные формы высказывания в непредсказуемом и «невозможном» — опять-таки, тут и теперь, на живую нитку сметанном — целом. Зонтаг предпочитает говорить об игровом и документальном кино (два фильма она сняла сама), балетном и драматическом театре (выступала она и режиссером-постановщиком), изобразительном искусстве, а из собственно словесности выбирает своим предметом «свободные», «промежуточные», внеканонические жанры, разного рода неcodифицированные практики и прежде всего пишет о самой эссеистике. Поражает в сфере ее внимания полное отсутствие поэзии, что англо-американской, что иноязычной (при многолетней дружбе Зонтаг, скажем, с Иосифом Бродским, которому был посвящен ее том «Под знаком Сатурна») и более чем сдержанное отношение к современному, да и классическому — объективистскому, жизнеподобному — роману. Заметят читатели, думаю, и то, что чаще всего Зонтаг работает на инокультурном материале — итальянском и немецком, шведском и японском, но особенно часто — французском.

Наконец, в отобранных для данной книги работах — напомним, что они публиковались в свое время в ежемесячных и двухнедельных журналах как острая новость в кругу и контексте других горячих новостей — представлены обе разновидности очерка, к которым чаще всего прибегала Зонтаг (о бесчисленных интервью с ней, как и о взятых ею самой, сейчас не говорю). Это портрет того или иного автора (их имена зачастую вынесены в заглавие эссе, среди которых — скажем, в очерке о Вальтере Беньямине или некрологе Ролана Барта — трудно не услышать иногда и автобиографических нот, не разглядеть набросков желаемого автопортрета, своего рода мысленной примерки к нему) и обзор некоего явления или движения (таковы эссе о хепенинге, порнографии, эстетизации китча или демонизации фашизма, в рамках которых, впрочем, умещаются порой и ознакомительные «портреты-медальоны» — Антонена Арто, Жоржа Батая, Лени Риффеншталь и других).

Несколько из вошедших в книгу эссе переводились на русский язык и публиковались в столичной периодике последних лет (журналах «Иностранная литература», «Искусство кино», «Вопросы литературы», «Знамя», газете «Сегодня»), большинство же переведены специально для этого издания и печатаются впервые.



## **П Р О Т И В ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Содержание — это проблеск чего-то, встреча как вспышка. Оно совсем крохотное... совсем крохотное — содержание.

*Виллем Де Кунинг. В интервью.*

Только поверхностные люди не судят по внешности. Тайна мира — в видимом, а не в невидимом.

*Оскар Уайльд. В письме.*

### **I**

Начальный опыт искусства был, вероятно, колдовским, магическим; искусство служило орудием ритуала. (Например, живопись в пещерах Ласко, Альтамиры, Нио, Ла Пасьеги и т. д.) Начальная теория искусства, созданная греческими философами, утверждала, что искусство — мимесис, подражание действительности.

Именно здесь и возник специфический вопрос о ценности искусства. Ибо теория мимесиса по самой своей сути требует, чтобы искусство оправдало свое существование.

Платон, выдвинув эту теорию, стремился, по-видимому, к выводу, что ценность искусства сомнительна. Поскольку обычные материальные вещи для него — объекты миметические, подобия трансцендентных форм или структур, даже самое лучшее изображение кровати будет всего лишь «подобием подобия». Искусство для Платона и не слишком полезно (на изображении кровати не выспишься) и, в строгом смысле, не истинно. Аристотелевы доводы в защиту искусства, в общем, не противоречат мысли Платона о том, что все искусство — изощренный обман чувств, то есть ложь. Но он оспаривает идею Платона о бесполезности искусства. Ложь ли, нет ли, искусство, по Аристотелю, обладает определенной ценностью, ибо оно — вид терапии. Искусство все же полезно, доказывает Аристотель, — полезно медицински, поскольку возбуждает и очищает опасные чувства.

У Платона и Аристотеля миметическая теория искусства идет рука о руку с предположением, что искусство всегда фигуративно. Но сторонникам миметической теории нет нужды закрывать глаза на декоративное и абстрактное искусство. Ложное допущение, что искусство непременно — «реализм», можно видоизменить или отбросить, не выходя из круга проблем, очерченного миметической теорией.

По сути, все западное понимание искусства и размышления о нем оставались в границах греческой теории искусства как мимесиса. Именно благодаря этой теории искусство как таковое — если отвлечься от конкретных произведений — становится проблематичным, нуждается в защите. Защита же и порождает странное представление, согласно которому то, что мы привыкли называть «формой», отделено от того, что мы привыкли называть «содержанием»; еще один благонамеренный шаг — и вот уже содержание существенно, а форма второстепенна.

Даже в наше время, когда большинство художников и критиков отказались от теории искусства как отображения внешней действительности ради теории искусства как субъективного выражения, стержневая мысль миметической теории сохранилась. Возьмем мы за модель художественного произведения картину (искусство как картина действительности) или высказывание (искусство как высказывание художника), все равно первым идет содержание. Содержание, может быть, изменилось. Может быть, теперь оно менее фигуративно, его реалистичность менее очевидна. Но по-прежнему предполагается, что произведение искусства есть его содержание. Или, как формулируют у нас сегодня, произведение искусства по определению что-то говорит. (X говорит вот что... X хочет сказать вот что... X пытался сказать вот что... и т. д., и т. д.)

## II

Никому из нас не вернуться к тому дотеоретическому простодушию, когда искусство не нуждалось в оправдании, когда у произведения не спрашивали, что оно говорит, ибо знали (или думали, будто знают), что оно делает. Отныне и до конца сознания мы будем биться над задачей защиты искусства. Мы можем спорить лишь о методах защиты. И обязанность наша — ниспровергать те методы защиты и оправдания искусства, которые не успевают за современной практикой, игнорируют ее, повисают на ней грузом.

Именно так обстоит сегодня дело с идеей содержания самого по себе. Как бы ни служила эта идея в прошлом, сегодня это — помеха, узда, скрытое или плохо скрытое обывательство.

## ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Хотя развитие многих искусств, казалось бы, велит расстаться с идеей, что художественная вещь — это прежде всего содержание; идея властвует над умами по-прежнему. Можно сказать так: эта идея продолжает жить в виде определенного подхода к произведениям, глубоко укоренившегося среди людей, которые относятся всерьез к искусству. Акцент на содержании порождает постоянный, никогда не завершающийся труд интерпретации. И наоборот — привычка подходить к произведению с целью его интерпретации поддерживает иллюзию, будто и в самом деле существует такая вещь, как содержание произведения искусства.

### III

Разумеется, я не имею в виду интерпретацию в самом широком смысле, в том смысле, какой придавал ей Ницше, заметивший (справедливо): «Нет фактов, есть только интерпретации». Под интерпретацией я понимаю здесь направленный акт сознания, иллюстрирующий определенный кодекс, определенные «правила» интерпретации.

Применительно к искусству интерпретация состоит в том, что из произведения выхватываются определенные элементы (X, Y, Z и т. д.). Задача интерпретации, по сути, — перевод. Интерпретатор говорит: смотрите, разве не понятно, что X — это на самом деле A (или обозначает A)? Что Y на самом деле — B? Z — C?

Что побуждает к этому любопытному труду преобразования текста? История предлагает нам материал для ответа. Интерпретация впервые появляется в культуре поздней античности, когда сила мифа и вера в миф были разрушены «реалистическим» взглядом на мир, возникшим благодаря научному просвещению. Как только был задан вопрос — неотступно преследующий пост-мифическое сознание — об уместности религиозных символов, античные тексты в их изначальной форме стали неприемлемыми. Чтобы примирить древние тексты с «современными» требованиями, на помощь призвали интерпретацию. Так стоики, в соответствии со своими представлениями о том, что боги должны быть моральны, перевели грубые черты гомерова Зевса и его буйного клана в план аллегории. На самом деле, объяснили они, под связью Зевса с Лето Гомер подразумевал союз между силой и мудростью. Подобным же образом Филон Александрийский истолковал исторические сказания Библии как духовные парадигмы. Исход из Египта, сорокалетние скитания в пустыне, приход на обетованную землю, утверждал Филон, — это аллегория освобождения, страданий и спасения человеческой души. Словом, интерпретация заранее предполагает неувязку между смыслом

текста и запросами (позднейшего) читателя. И стремится ее снять. Затруднение состоит в том, что по какой-то причине текст стал неприемлемым, но отказаться от него нельзя. Интерпретация есть радикальная стратегия сохранения старого текста — слишком ценного, чтобы его выбросить, — путём перекройки. Не стирая и не переписывая текст, интерпретатор все же его изменяет. Но не может в этом признаться. Он доказывает, что всего лишь сделал его внятными, раскрыл его подлинный смысл. Как бы сильно интерпретаторы ни меняли текст (еще один печальный пример — талмудистские и христианские «духовные» толкования эротической «Песни песней»), они должны утверждать, что вычитывают смысл — его содержимое.

В наше время интерпретация стала еще сложнее. Ибо ныне усердный труд интерпретации движим не благоговением перед неудобным текстом (каковое может скрывать под собой агрессию), а уже открытой агрессивностью, явным презрением к видимому. Старая манера интерпретации была настойчивой, но почтительной: над буквальным смыслом надстраивали другой. Новый стиль — раскопка; раскапывая, разрушают; роют «за» текстом, чтобы найти подтекст, который и является истинным. Самые знаменитые и влиятельные из современных доктрин — марксистская и фрейдистская — представляют собой не что иное, как развитые системы герменевтики, агрессивные, беспардонные теории интерпретации. Все наблюдаемые феномены берутся в скобки, по выражению Фрейда, как явное содержание. Явное содержание надо прозондировать и отодвинуть — и найти под ним истинный смысл, скрытое содержание. У Маркса — общественные события, такие, как революции и войны, у Фрейда — явления личной жизни (вроде невротических симптомов и оговорок), а также тексты (например, сновидения или произведения искусства) рассматриваются как повод для интерпретации. По Марксу и Фрейду, эти явления только кажутся понятными. На самом же деле без интерпретаций они смысла не имеют. Понять — значит истолковать. А истолковать — значит переформулировать явление, найти ему эквивалент.

Таким образом, интерпретация не является абсолютной ценностью (как полагает большинство людей), широким жестом ума, парящего в некоем вечном царстве возможностей. Интерпретации самой следует дать оценку, рассматривая сознание исторически. В одних культурных контекстах интерпретация — освободительный акт. Это — средство пересмотра, переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других — это деятельность реакционная, наглая, трусливая, удушающая.

## ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

### IV

Ныне как раз такое время, когда интерпретация — занятие по большей части реакционное и удушающее. Подобно смрадной пелене автомобильного и заводского дыма над городами, интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие. В культуре, подорванной классическим уже разладом — гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, — интерпретация — это месть интеллекта искусству.

Больше того. Это месть интеллекта миру. Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир «смыслов». Превратить мир в *этот мир*. (Этот! Будто есть еще другие.)

Мир, наш мир и без того достаточно обеднен, обескровлен. Долой всяческие его дубликаты, покуда не научимся непосредственнее воспринимать то, что нам дано.

### V

В наши дни интерпретация чаще всего равняется обывательскому нежеланию оставить произведение художника таким, каково оно есть. Подлинное искусство обладает способностью беспокоить нас. Сводя произведение к его содержанию, а затем интерпретируя это последнее, человек произведение укрощает. Интерпретация делает искусство ручным, уютным.

Эта обывательская натура интерпретации пышнее всего расцвела в словесных искусствах. Которое уже десятилетие литературные критики почитают своей задачей перевод элементов стихотворения, пьесы, романа, рассказа в нечто иное. Писатель порою настолько смущен голой силой своего искусства, что готов вмонтировать в произведение — пускай не без робости или с благородным оттенком иронии — ясную и недвусмысленную его интерпретацию. К числу таких чрезмерно покладистых авторов принадлежит Томас Манн. Если же автор упрям, критик только рад самостоятельно исполнить этот труд.

Творчество Кафки, например, стало трофеем по меньшей мере трех армий интерпретаторов. Те, кто прочитывает Кафку как социальную аллегорию, видят у него анализ фрустраций и безумия современной бюрократии и ее перерастания в тоталитарное государство. Те, кто читает Кафку как психоаналитическую аллегорию, находят у него безоглядно обнаженный страх перед отцом, страх кастрации, чувство собственного бессилия, поработченность снами. Те, кто читает Кафку как религиозную аллегорию, объясняют что К в «Замке» домогается доступа в рай, что Йозеф К в «Процессе» судим неумолимым и непостижимым Божиим судом...

Другой автор, облепленный интерпретаторами, как пиявками, — Сэмюэл Беккет. Тонкие драмы замкнутого сознания, отрезанного, усеченного до азав, иногда представляемого физическим параличом, прочитываются как отчет об отчуждении современного человека от Смысла или от Бога или как аллегория душевной болезни.

Пруст, Джойс, Фолкнер, Рильке, Лоуренс, Жид... несть им числа — писателям, покрытым толстой штукатуркой интерпретаций. Следует, однако, отметить, что интерпретация — не просто реверанс посредственности перед гением. Она вообще есть современный способ понимания и применяется к вещам любого достоинства. Так, из заметок Элиа Казана о работе над фильмом «Трамвай "Желание"» явствует, что для постановки Казану пришлось обнаружить, что Стэнли Ковальский олицетворяет чувственное и мстительное варварство, пожирающее нашу культуру, а Бланш Дюбуа — это западная цивилизация, поэзия, изысканный наряд, приглушенный свет, тонкие чувства и прочее, хотя, конечно, и не первой свежести. Сильная психологическая мелодрама Теннесси Уильямса наконец-то стала понятна: она — о чем-то; она — об упадке западной цивилизации. Останься она пьесой о красивом хаме Стэнли Ковальском и увядающей, потрепанной жизнью даме-южанке, она, очевидно, не была бы комфортной.

## VI

Не важно, рассчитывал или не рассчитывал художник на интерпретацию своего творения. Может быть, Теннесси Уильямс видит тему «Трамвая» в том же, в чем видит ее Казан. Может быть, Кокто хотел, чтобы в «Крови поэта» и в «Орфее» прочли сложную фрейдистскую символику и социальную критику, каковые и были усмотрены в обоих фильмах. Но достоинство этих произведений заключается отнюдь не в их «смысле». Наоборот, именно в той мере, в какой пьесы Уильямса и фильмы Кокто наводят на эти монументальные соображения, они дефектны, фальшивы, надуманны, не вполне убедительны.

Как видно из нескольких интервью, Рене и Роб-Грийе сознательно построили фильм «Прошлым летом в Мариенбаде» так, чтобы он допускал множество равно правдоподобных интерпретаций. Но с искушением интерпретировать «Мариенбад» надо бороться. Важны в нем чистая, непереводаемая чувственная непосредственность образов, строгие, пускай и узкие, решения отдельных проблем кинематографической формы.

И Бергман, возможно, имел в виду, что танк, грохочущий по пустой ночной улице в «Молчании», — фаллический символ. Если

## ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

так, это была глупая мысль («Не верьте рассказчику, верьте рассказу», — сказал Лоуренс). Взятый как грубая бездушная вещь, как прямой чувственный эквивалент таинственных, внезапных, полных броневого лязга событий, происходящих в гостинице, этот эпизод с танком — самый поразительный кусок фильма. Те, кто нацелен на фрейдистскую интерпретацию танка, выражают лишь свою невосприимчивость к тому, что есть на экране.

Интерпретации такого рода всегда указывают на неудовлетворенность (осознанную или неосознанную) произведением, на желание подменить его чем-то другим.

Интерпретация, основанная на весьма сомнительной идее, будто произведение художника состоит из элементов содержания, насилует искусство. Она превращает его в предмет для использования — для помещения в схему категорий.

## VII

Конечно, интерпретация господствует не всюду. Можно предположить, что в современном искусстве многое мотивируется желанием спастись от интерпретации. Чтобы уйти от интерпретации, искусство может стать пародией. Оно может стать абстрактным. Оно может стать «всего лишь» декоративным. И может стать не-искусством.

Бегство от интерпретации особенно заметно в современной живописи. Абстрактная живопись — это попытка изгнать содержание в обычном смысле слова; где нет содержания, там нечего истолковывать. Противоположным путем к тому же результату идет поп-арт; пользуясь содержанием, таким очевидным, таким «как есть», он тоже становится неинтерпретируемым.

Также и в современной поэзии — начиная с великих французских новаторов (в частности, символистов — хотя само это название сбивает с толку) с их попытками ввести молчание в стихи и восстановить в правах магию мира — многое избежало грубых интерпретаторских объятий. Последняя революция в поэтических вкусах, революция, которая свергла Элиота и вознесла Паунда, выражает неприязнь к содержанию в общепринятом смысле слова, досаду на то, что сделало современные стихи добычей противного интерпретаторства.

Говорю, разумеется, прежде всего о положении в Америке. Интерпретация у нас разгулялась в тех искусствах, где авангард хил и несуществен — в беллетристике и в драме. Американские романисты в большинстве своем либо репортеры, либо господа социологи и психологи. То, что они сочиняют, есть литературный аналог программной музыки. И столь рудиментарным, бес-

## СБЮЗЕН ЗОНТАГ

крылым, застойным стало ощущение формальных возможностей в прозе и в драме, что даже если содержание в них не ограничивается информацией, последними известиями, оно все равно до странности наглядно, сподручно, оголено. Насколько американские романы и пьесы (в отличие от поэзии, живописи и музыки) не отражают глубокого интереса к развитию формы, настолько они безоружны перед атакой интерпретаторов.

Однако программный авангардизм — чаще всего означавший формальные эксперименты в ущерб содержанию — не единственная защита искусства от интерпретаторской напасти. Надеюсь по крайней мере, что не единственная. Иначе искусство всегда было бы в бегах. (Кроме того, такая защита увековечивает черту между формой и содержанием, которая, в конечном счете, иллюзорна.) В идеале избежать интерпретаторов можно другим путем: создавая вещи, лицо которых настолько чисто и цельно, которые настолько захватывают своим напором и прямоотой обращения, что могут быть... только тем, что есть. Возможно ли это сегодня? На мой взгляд, такое случается в кинематографе. Поэтому-то кино в наши дни — самое живое, самое волнующее, самое значительное искусство. Насколько живо данное искусство, вернее всего можно судить по тому, какой простор предоставляет оно для ошибок, не перестав при этом быть хорошим. Некоторые фильмы Бергмана, например, с их сбивчивыми вещаниями о современном духе, располагающими к интерпретации, все-таки торжествуют над претенциозными замыслами режиссера. В «Причастии» и «Молчании» красота и визуальная изощренность образов аннулируют буквально у нас на глазах наивную псевдоинтеллектуальность сюжета и части диалога. (Самый замечательный пример подобного несоответствия — творчество Гриффита.) В хорошем фильме всегда есть прямота, которая полностью избавляет нас от интерпретаторского зуда. Этим раскрепощающим антисимволическим свойством обладают не только фильмы лучших европейских режиссеров нашего времени — такие, как «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим» Трюффо, «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью» Годара, «Приключение» Антониони, «Жених и невеста» Ольми — но и в меньшей степени старые голливудские фильмы — Кьюкора, Уолша, Хоукса и многих, многих других.

То, что кинематограф еще не снят интерпретаторами, отчасти объясняется новизной самого киноискусства. К счастью, кино долгое время было всего лишь «картинами»; иначе говоря, считалось частью массовой, а не высокой культуры, и мыслящие люди его не трогали. Вдобавок для тех, кто хочет анализировать, в кинематографе есть и другая пожива помимо содержания. Ибо кино в отличие от романа



## ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

обладает словарем форм — сложной, явной и доступной обсуждению технологией движения камеры, монтажа и композиции кадра, технологией, которая включена в процесс создания фильма.

### VIII

Какого рода критика, искусствоведческий комментарий желательны сегодня? Ведь я не утверждаю, что произведение искусства — табу, что его нельзя описывать или пересказывать. Можно. Вопрос — как? Какой должна быть критика, чтобы она служила художественному произведению, а не узурпировала его место?

Прежде всего необходимо большее внимание к форме. Если установка на содержание питает высокомерную интерпретацию, то более пространные, подробные описания формы должны ее обуздывать. Требуется же для этого — словарь форм, причем словарь описания, а не предписаний<sup>1</sup>. Лучшей критикой — а ее не так много — будет та, где мысли о содержании и мысли о форме сплавлены. Если говорить о кино, драме и живописи, то на память мне приходят, соответственно, статьи: Эрвина Панофского «Стиль и материал в кинофильмах», Нортропа Фрая «Конспект драматических жанров», Пьера Франкастеля «Разрушение пластического пространства». Книга Ролана Барта «О Расине» и две его статьи о Роб-Грийе — формальный анализ творчества отдельных авторов. (Лучшие главы в «Мимесисе» Эриха Ауэрбаха, как «Рубец на ноге Одиссея», — примеры того же рода.) В очерке Вальтера Беньямина «Рассказчик: размышления о творчестве Николая Лескова» предметами формального анализа стали одновременно и жанр и произведения этого писателя.

Столь же ценна была бы критика, предложившая действительно точное, четкое, любовное описание внешнего в художественном произведении. Задача эта представляется даже более трудной, чем формальный анализ. Среди редких примеров того, о чем идет здесь речь, назову критические работы Манни Фарбера о кино, работу Дороти Ван Гент «Мир Диккенса: вид из Тоджера» и

---

<sup>1</sup> Одна из трудностей здесь состоит в том, что наша идея формы — пространственная (все греческие метафоры для формы производны от пространственных понятий). Вот почему для формы пространственных искусств наш словарь приспособлен лучше, чем для форм временных. Исключением среди временных искусств является, очевидно, драма: может быть, потому, что драма — вид повествовательный (то есть временной), но развертывающийся визуально, образительно — на сцене. Чего мы лишены пока — это поэтики романа, четкого понятия о повествовательных формах. Кинокритика может послужить прорыву в этой области, поскольку кино — искусство прежде всего визуальное — является также разделом литературы.

Рэндалла Джаррела об Уитмене. Эти очерки открывают чувственную поверхность произведений, а не возятся под ней.

## IX

*Прозрачность* сегодня — высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает — испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть. Этим и замечательны фильмы Брессона и Одзу, «Правила игры» Ренуара.

Когда-то (для Данте, скажем) революционным и творческим поступком было, наверно, создание работ, допускающих восприятие на разных уровнях. Теперь это не так. Это лишь укрепляет принцип избыточности, главный недуг нынешней жизни.

Когда-то (когда высокого искусства было немного) революционным и творческим поступком было, наверно, истолкование художественных произведений. Теперь это не так. Чего нам определенно не надо теперь — это еще большего поглощения искусства Мыслью или (что еще хуже) искусства Культурой.

Интерпретация принимает чувственное переживание художественного произведения как данность и стартует с этой точки. Но теперь его нельзя принимать как данность. Подумайте о том, какая масса произведений доступна любому из нас, прибавьте сюда шквал несовместимых зрелищ, звуков, запахов, обрушиваемых на наши чувства городской средой. Наша культура зиждется на избытке, перепроизводстве, в результате — неуклонная потеря остроты восприятий. Все условия современной жизни — ее материальное изобилие, сама ее перенаселенность — действуют заодно, притупляя наши чувства. Вот и надо определить задачу критика, исходя из состояния наших чувств и способностей (нынешнего, а не когда-то бывшего).

Сегодня главное для нас — прийти в чувство. Нам надо научиться видеть больше, слышать больше, больше чувствовать.

Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь.

Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение — и по аналогии, наш собственный опыт — стало для нас более, а не менее реальным. Функция критики — показать, что делает его таким, *каково оно есть*, а не объяснить, *что оно значит*.

## X

Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства.

## СИМОНА ВАЙЛЬ

---

Культурные герои нашей либеральной и буржуазной цивилизации — антилибералы и антибуржуа. Если это писатели, то они навязчивы, одержимы, бесцеремонны. Убеждают они исключительно силой — даже не тоном личного авторитета или жаром мысли, но духом беспощадных крайностей и в личности, и в мышлении. Изуверы, кликуши, самоубийцы — вот кто берет на себя бремя свидетельствовать об удушающе церемонных временах, в которые мы живем. Все решает тон: трудно верить в идеи, изложенные безличным тоном здравого смысла. Бывают эпохи слишком сложные, слишком оглушенные разноречивостью исторического и интеллектуального опыта, чтобы прислушиваться к голосу здравого смысла. Все здоровое выглядит тогда соглашательством, трусостью, враньем. Сознательно мы гонимся за здоровьем, но верим в единственную реальность — болезнь. Правду в наше время измеряют ценой окупивших ее страданий автора, а не стандартами объективности, которым он следует на словах. Каждая наша истина требует своего мученика.

Все, что оттолкнуло зрелого Гёте в юном Клейсте, поднесем свои вещи старшему законодателю немецкой словесности «с колена-преклоненным сердцем»: хрупкость, надрыв, надлом, беспрестанные поблажки собственным страданиям, которыми были начинены клейстовские драмы и рассказы, — это как раз то, что мы теперь ценим выше всего. И потому Клейст сегодня волнует, а Гёте вызывает, по большей части, школьную тоску. Такие писатели, как Кьеркегор, Ницше, Достоевский, Кафка, Бодлер, Рембо, Жене и Симона Вайль, не были бы для нас авторитетами, не будь они больны. Болезнь обосновывает каждое их слово, заряжает его убедительностью.

Может быть, некоторым эпохам нужна не истина, а более глубокое чувство реальности, расширение области воображаемого. Я, со своей стороны, уверена, что здоровый взгляд на мир — взгляд истинный. Но всегда ли человек ищет именно этого, истины? Потребность в истине, как и в отдыхе, не круглосуточная. К отклонению от истины можно относиться с неменьшим доверием, оно может даже полнее отвечать потребностям духа, который непостоянен. Да, истина это равновесие, но противоположность истины — метания — это вовсе не обязательно ложь.

Я не собираюсь бороться с общим поветрием. Я просто хочу вывести на свет движущую силу, скрытую за нынешним пристрастием к крайностям в искусстве и в мысли. Все, что нужно, это не кривить душой и признаться самим себе, почему мы читаем и чтим таких авторов, как Симона Вайль. Не думаю, чтобы горстка в несколько десятков тысяч человек, завоеванных посмертной публикацией книг и статей писательницы, на самом деле разделяла ее идеи. Да это и не нужно — разделять мучительную и неистощимую страсть Симоны Вайль к католической церкви, принимать ее гностическую теологию бóгоотсутствия, усваивать идеалы презрения к плоти, либо соревноваться с ней в отталкивающей ненависти к римской цивилизации или к евреям. Ровно то же самое с Кьеркегором и Ницше: большинство их современных поклонников не в силах исповедовать и не исповедуют их идей. К писателям такого уязвляющего своеобразия нас привлекает авторитет личности, нешуточность взятой задачи, безоглядная готовность пожертвовать собой ради своей истины и лишь отчасти их так называемые «взгляды». Как погрязший в пороках Алкивиад, не имея ни сил, ни воли переменить жизнь, все-таки перевернутый, обогащенный, светящийся любовью, шел за Сократом, так восприимчивый сегодняшний читатель воздает дань уважения тому уровню духовной реальности, до которого не дотягивается и дотянуться не сможет.

Жизнь одних — образец, других — нет. Но и среди образцовых жизней одним хочется подражать, а на другие смотришь с отстраненностью, жалостью и восхищением. Коротко говоря, есть герои, а есть святые (если понимать последнее слово в смысле не религиозном, а эстетическом). И вот такой, столь же абсурдной в пережестках и масштабе самокалечения, как у Клейста или у Кьеркегора, была жизнь Симоны Вайль. Я думаю о фанатическом аскетизме ее жизни, ее отказе от радостей и счастья, о высоких и смешных политических выходках, изошренном самоуничтожении, неустанной погоне за бедой, вспоминаю ее бездомье, ее физическую нескладность, мигрени, туберкулез. Никто из любящих жизнь не захочет подражать ее мученической обреченности и не пожелает этого ни детям, ни близким. Но все, кто ценит нешуточность не меньше жизни, перевернуты и воспитаны ее примером. Воздавая подобным жизням уважением, мы признаем, что в мире есть тайна, а тайна это как раз то, что непреложное обладание истиной, объективной истиной, напроць отрицает. В этом смысле всякая истина поверхностна, а иное (хотя далеко не каждое) отклонение от истины, иное (хотя далеко не каждое) помещательство, иной (хотя далеко не каждый) отказ от жизни несут в себе истину, возвращают здравомыслие и приумножают жизнь.

1963

## Х У Д О Ж Н И К КАК ПРИМЕР МУЧЕНИКА

---

Самый богатый стиль — это обобщенный голос главного героя.

*Павезе*

Чезаре Павезе начал писать в тридцатые годы, а все его переведенные и опубликованные у нас вещи — «Дом на холме», «Луна и костры», «Среди женщин», «Дьявол на холмах» — были созданы в 1947—49 годах, поэтому читатель, ограничивающийся английскими переводами, не может составить представления о его творчестве в целом. Однако, если судить по этим четырем романам, основными достоинствами Павезе как писателя представляются утонченность, немногословие, сдержанность. Манера изложения ясная, сухая, холодная. Можно отметить бесстрастность прозы Павезе, хотя речь в ней часто идет о насилии. Это объясняется тем, что на самом деле в основе сюжета всегда лежит не насилие (например, самоубийство в «Среди женщин»; война в «Дьяволе на холмах»), а сдержанная личность самого рассказчика. Для героя Павезе типично стремление к ясности, а его типичная проблема — невозможность общения. Все эти романы — о кризисе сознания и об отказе разрешить этот кризис. В них заранее предполагается некое притушение эмоций, ослабление чувств и телесной витальности. Страдания преждевременно растерявших иллюзии, высокообразованных людей, у которых ирония и грустный опыт собственных эмоций сменяют друг друга, вполне узнаваемы. Но в отличие от других разработок этой жилы современной чувствительности — например, большей части французской прозы и поэзии последних восьмидесяти лет — романы Павезе лишены сенсационности и строги. Автор всегда относит главное событие либо за пределы места действия, либо в прошлое, а эротических сцен странным образом избегает.

И словно для того, чтобы компенсировать разъединенность своих героев, Павезе, как правило, наделяет их глубокой привязанностью к родным местам — это, обычно либо городской пейзаж Турина, где Павезе учился в университете и прожил почти всю свою взрослую жизнь, либо сельская местность под Пьемонтом, где он родился и вырос. Это ощущение истоков, желание

найти и вновь обрести их значимость ни в коей мере не придает произведениям Павезе местного колорита. Возможно, этим частично объясняется неспособность его романов вызвать у англоязычных читателей восторг наподобие того, с каким они встречают произведения Силоне или Моравиа, хотя Павезе гораздо одареннее и своеобразнее каждого из них. Ощущение пейзажа и людей у Павезе не те, каких ждет читатель от итальянского писателя. Но Павезе родом с севера Италии, а Северная Италия — не та Италия, какой ее хочет видеть иностранец, и Турин — большой промышленный город, не вызывающий исторических ассоциаций и не являющийся воплощением чувственности, что привлекает иностранцев в Италии. В Турине и Пьемонте Павезе читателю не найти ни памятников, ни местного колорита, ни чисто итальянского обаяния. Место присутствует здесь, но лишь как недостижимое, анонимное, нечеловеческое.

Ощущение писателем связи человека и места (способ воздействия на людей безличной силы места) знакомо любому видевшему фильмы Алена Рене и еще в большей степени — знающему фильмы Микеланджело Антониони — *Le Amiche* («Подруги») (фильм создан по лучшему из романов Павезе, «Среди женщин»), *L'Aventura* («Приключение») и *La Notte* («Ночь»). Но достоинства прозы Павезе не так очевидны, как, скажем, достоинства фильмов Антониони. (Те, кто не принимает фильмов Антониони, называют их «литературными» или «слишком субъективными»). Подобно фильмам Антониони, романы Павезе изысканы, полны лакун (не затемняющих смысл), спокойны, недраматичны, сдержаны. Павезе не такой мастер, как Антониони. Но он заслуживает гораздо большего внимания в Англии и Америке, чем ему уделялось до сих пор\*.

---

\* То же самое можно сказать и о другом итальянском писателе, Томмазо Ландольфи, авторе большого количества рассказов и романов, родившегося в один год с Павезе (1908) и живущего и работающего до сих пор. На английском он пока представлен только одним томом, содержащим девять коротких рассказов и озаглавленным «Жена Голя и другие рассказы». Это совершенно другой и в своих лучших произведениях более сильный писатель, чем Павезе. Его черный юмор, строгий ум и весьма сюрреалистические взгляды сближают его с писателями вроде Борхеса и Исаака Динесена. Но нечто, присущее и Ландольфи и Павезе, отличает произведения обоих от большинства написанного в сегодняшней Англии и Америке, и, по всей видимости, делает их неинтересными для читающих англо-американскую прозу. Это нейтральная, сдержанная манера письма. При этом в их повествовании отчетливо видна работа мысли. Но проза современной Америки редко прибегает к кропотливой, непо-

## ХУДОЖНИК КАК ПРИМЕР МУЧЕНИКА

Не так давно на английском языке появились дневники Павезе с 1935 по 1950 год, когда он покончил с собой в сорокадвухлетнем возрасте\*. Их можно читать не будучи знакомым с романами Павезе как образец современного литературного жанра — «дневники», «записные книжки» или «журнал» писателя.

Зачем мы читаем дневники писателя? Потому что они поясняют смысл его книг? Довольно часто этого не происходит. Скорее просто из-за живой формы дневниковых записей, даже написанных с оглядкой на возможную будущую публикацию. Здесь мы читаем человека, пишущего от первого лица; мы обнаруживаем эго писателя под масками эго в его произведениях. Никакая степень откровенности в романе не может заменить этого, даже если автор пишет от первого лица либо использует третье лицо, за которым явно виден он сам. Большинство романов Павезе, включая те четыре, что переведены на английский, написаны от первого лица. Но мы прекрасно знаем, что «я» в романах Павезе неидентично самому писателю, как и Марсель в «Поисках утраченного времени» неидентичен Прусту, а К. в «Процессе» и «Замке» неидентичен Кафке. Мы не удовлетворяемся этим. Современному читателю требуется обнаженный автор, как во времена воинствующей веры требовались человеческие жертвы.

Дневник показывает нам работу души писателя. Но почему она нам так интересна? Не потому, что нас интересуют писатели как таковые. А из-за характерной для теперешнего времени поглощенности психологией, позднейшего и самого мощного наследия христианской традиции самонаблюдения, открытого нам Павлом и Августином, которое делает открытие собственного «я» равносильным открытию страдающего «я». Для современного сознания человек искусства (заменивший святого) являет собой пример мученика. Писатель же, человек, владеющий словом, среди людей искусства, более всего способен, считаем мы, выразить свое страдание.

---

казной работе ума. Американские писатели сегодня предпочитают либо публиковать факты, либо интерпретировать самих себя. Если в их произведениях и слышен голос повествователя, то он скорее всего оказывается совершенно лишен смысла, или же тон его искусствен и хвастлив. Таким образом, американская проза в большинстве своем в высшей степени риторична (то есть, в ней для достижения цели используется слишком много средств), в противоположность классическому способу европейской прозы, достигающей эффекта без риторики, благодаря сдержанной, нейтральной, прозрачной манере письма. И Павезе, и Ландольфи писали именно в этой нериторической традиции.

\* The Burning Brand (Горящий факел): Diaries 1935—1950 by Cesare Pavese. Translated by A. E. Murch (with Jeanne Molli). New York, Walker & Co.

## СБЮЗЕН ЗОНТАГ

Писатель являет собой пример мученика, поскольку достигает глубин страдания и обладает к тому же профессиональными средствами сублимировать (в буквальном, не фрейдистском, понимании сублимации) собственное страдание. Будучи человеком, он страдает; будучи писателем, он преобразует свое страдание в искусство. Писатель это тот, кто открыл пользу страдания во имя раскрытия истины искусства — подобно тому, как святые открыли полезность и необходимость страдания во имя раскрытия истины спасения.

Сквозь все дневники Павезе проходят размышления о том, как использовать свое страдание, как поступить с ним. Литература — это одна возможность. Изоляция — и как способ побудить и усовершенствовать свое искусство, и как ценность сама в себе — другая. А самоубийство — третья, последняя возможность использовать страдание, понимаемая не как возможность положить страданию конец, а как крайний способ его проявления.

Мы видим именно такую знаменательную последовательность рассуждений в дневнике Павезе начала 1938 года: «Писать — значит защититься от жизненных напастей. Литература говорит жизни: «Ты не можешь ввести меня в заблуждение. Мне знакомы твои обычаи, я предвижу и с удовольствием наблюдаю твои реакции и краду твои тайны, ловко ставлю препятствия, замедляющие твое нормальное течение»... Защититься от всего вообще можно еще и молчаливо собирая силы для нового броска. Но мы сами должны предписать себе это молчание, чтобы оно не было предписано нам, пусть даже смертью: Избрать для себя тяготы это единственный способ защититься от тягот... Те, кто по самой своей природе могут страдать в полной мере, совершенно, обладают преимуществами. Только так мы можем справиться со страданием, превратить его в наше собственное творение, в свой собственный выбор, подчиниться ему. В этом оправдание самоубийства».

Если рассматривать манеру современных писательских дневников, можно увидеть любопытную эволюцию. Возьмем для примера дневники Стендаля, Бодлера, Жиды, Кафки и, наконец, Павезе. Ничем не сдерживаемая демонстрация эгоизма превращается в рискованное дознание с целью вымарать собственное «я». У Павезе нет ничего от протестантского осмысления Жидом собственной жизни как произведения искусства, от его уважения собственного честолюбия, уверенности в своих чувствах, любви к самому себе. У него нет и утонченной, без насмешки над собственными страданиями, несвободы Кафки. Павезе, так свободно употреблявший «я» в своих романах, в дневниках обозначает се-



## ХУДОЖНИК КАК ПРИМЕР МУЧЕНИКА

бя местоимением «ты». Он не описывает себя, а обращается к себе. Это ироничное, нравоучительное, укоризненное наблюдение себя самого. Окончательным результатом подобного двойного видения себя неизбежно оказывается самоубийство.

Дневники представляют собой, в сущности, длинный ряд самооценок и самодопросов. Здесь нет записей о повседневной жизни или случаях, которым он был свидетелем, никаких описаний, касающихся семьи, друзей, возлюбленных, коллег либо реакции на события в обществе (как в «Дневниках» Жида). Все, что удовлетворяет более традиционному представлению о содержании писательского дневника («Записные книжки» Колриджа и те же «Дневники» Жида), это многочисленные размышления об общих проблемах стиля и литературной композиции и обширные заметки о чтении писателя. Павезе был человеком европейской культуры, хотя никогда не выезжал из Италии; дневники подтверждают, что он свободно ориентировался в европейской литературе и философии, равно как и в американской литературе (которая его особенно интересовала). Павезе был не просто романистом, а uomo di cultura: поэтом, романистом, новеллистом, литературным критиком, переводчиком и редактором одного из ведущих издательств Италии (Einaudi). Большое место в дневниках занимает именно этот писатель-человек литературы. В них содержится тонкий комментарий к совершенно различным прочитанным книгам, от «Ригведы», Еврипида и Дефо до Корнелля, Вико, Кьеркегора и Хемингуэя. Но это не тот аспект дневников, который я здесь имею в виду, поскольку не он представляет тот особый интерес, какой вызывают писательские дневники у современного читателя. Следует отметить, что когда Павезе пишет о собственных произведениях, то скорее не как писатель, а как читатель или критик. Здесь нет записей о том, как продвигается роман, нет планов или набросков будущих рассказов, романов или стихотворений. Речь идет только о законченных вещах. Еще одна заметная лакуна в дневниках Павезе — отсутствуют какие бы то ни было упоминания о вовлеченности Павезе в политику — его антифашистская деятельность, за которую он пробыл в тюрьме в течение десяти месяцев в 1935, и его долгая, неоднозначная связь с коммунистической партией, которая в конце концов привела его к потере каких бы то ни было иллюзий.

Можно сказать, что в дневнике отражены две personas. Павезе-человек и Павезе-критик и читатель. Или: Павезе, размышляющий о будущем, и Павезе, размышляющий о прошлом. Здесь содержится сопровождаемый укорами и увещаниями анализ собственных чувств и планов, в центре которого — возможности

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

Павезе как писателя, как любовника, как будущего самоубийцы. Здесь же и ретроспективный комментарий: анализ некоторых написанных им книг и их места в его творчестве; заметки о прочитанном. И если считать, что «настоящее», жизнь Павезе вообще присутствует в его дневниках, то главным образом в виде обсуждения собственных возможностей и перспектив.

Кроме творчества, Павезе постоянно возвращался к рассмотрению двух тем. Первая — перспектива самоубийства, искушавшая Павезе по меньшей мере с университетских времен (когда двое его близких друзей покончили с собой): эта тема буквально не сходит со страниц его дневника. Другая — перспектива романтической любви и эротического краха. Павезе предстает перед нами как человек, мучимый глубоким ощущением сексуальной несостоятельности, которое подкреплялось у него любимыми теориями о сексуальной технике, безнадежности любви и войне полов. Замечания относительно хищности, эксплуататорской сущности женщин перемежаются признаниями в собственном любовном крахе или в невозможности получить сексуальное удовлетворение. Павезе, который никогда не был женат, фиксирует в дневнике свое восприятие нескольких долгих связей и случайных встреч, обычно либо когда он ожидает затруднений, либо после того, как потерпел неудачу. Самих женщин он никогда не описывает; какие-либо конкретные эпизоды этих отношений даже не упоминаются. Обе темы глубоко связаны, как ощущает сам Павезе. В последние месяцы жизни, в разгаре неудачного романа с американской кинозвездой, он пишет: «Человек убивает себя не из-за женщины, а из-за того, что любовь — всякая любовь — выявляет нашу обнаженность, нашу нищету, нашу уязвимость, наше ничтожество... В глубине души — разве я не держался за эту изумительную любовную историю, пока она длилась... заставить себя вернуться к прежней мысли — моему давнему обольщению, получить основание опять думать: любовь это смерть. Это вечная формула». Или же в иронической манере Павезе замечает: «Не думать о женщинах так же легко, как не думать о смерти». Женщины и смерть никогда не переставали гипнотизировать Павезе, рождая у него тревогу и боль, поскольку в обоих случаях его больше всего волновало, сумеет ли он оказаться на высоте.

Размышления Павезе о любви — знакомая оборотная сторона романтической идеализации. Павезе вновь, вслед за Стендалем, открывает, что любовь по сути своей вымысел; дело не в том, что любовь иногда совершает ошибки, а в том, что она целиком, в сущности, и есть ошибка. То, что человек принимает за свою

## ХУДОЖНИК КАК ПРИМЕР МУЧЕНИКА

привязанность к другому, разоблачается как еще одна игра одинокого эго. Нетрудно заметить, насколько этот взгляд на любовь соответствует современному призванию писателя. В аристотелевской традиции искусства как подражания писатель был средством либо орудием для описания некоей истины вне его. В современной (начиная примерно с Руссо) традиции искусства как выражения писатель излагает истины о себе самом. В таком случае неизбежно возникает теория любви как опыта или открытия себя самого, обманчиво воспринимаемая как опыт или открытие ценности любимого человека либо предмета. Любовь, подобно искусству, становится средством самовыражения. Но поскольку создание образа женщины — занятие не столь уединенное, как создание романа или стихотворения, оно обречено на провал. Преобладающая тема современной серьезной литературы и кинематографа это крах любви. (Когда мы встречаемся с противоположным утверждением, например в «Любовнике леди Чаттерлей» или в фильме «Любовники» Луи Малля, то склонны расценивать его как сказку.) Любовь умирает, потому что само ее зарождение — ошибка. Однако ошибка оказывается неизбежной, пока человек видит мир, по словам Павезе, как «непроходимый эгоизм». Одинокое эго не перестает страдать. «Любовь — это боль, а радости любви — обезболивающее».

Дальнейшее следствие современной веры в иллюзорную природу эротической привязанности — это новое и осознанное погружение в необычайно привлекательную любовь без взаимности. Поскольку любовь — эмоция, ощущаемая одиноким эго и ошибочно проецируемая на объект, непроницаемое эго возлюбленного обладает для романтического воображения привлекательностью гипнотической. Прелесть безответной любви состоит в идентификации того, что Павезе называет «безупречным поведением», и сильного, совершенно изолированного, безразличного эго. «Безупречное поведение порождено совершенным безразличием», — пишет Павезе в дневниках 1940 года. «Возможно, именно поэтому мы всегда безумно любим ту, что относится к нам безразлично; она воплощает "стиль", обаяние "классности", всего, что желанно».

Многие замечания Павезе относительно любви кажутся частным случаем, подтверждающим тезис Дени де Ружмона и других историков западной литературы, которые прослеживают эволюцию западной модели сексуальной любви, начиная от Тристана и Изольды, как «романтическое страдание», как желание смерти. Но на редкость выразительное переплетение терминов «творчество», «секс» и «самоубийство» в дневниках Павезе указывает, что

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

это чувство в его современной форме более сложно. Тезис Ружмона проливает свет на переоценку любви Западом, но не на современный пессимистический взгляд: любовь, полнота чувств — предприятие безнадежное. Ружмон вполне мог бы воспользоваться словами Павезе: «Любовь — самая дешевая из религий».

В моем понимании современный культ любви не принадлежит истории христианской ереси (гностицизм, манихейство, катары), как доказывает Ружмон, а выражает основную и присущую современности озабоченность утратой чувств. Желание развивать «искусство видеть себя героем одного из своих романов... как способ оказаться в положении человека конструктивно мыслящего и извлекающего выгоды» показывает, что в данном случае Павезе возлагает надежды на самоотчуждение, которое в других дневниковых записях служит предметом постоянной печали. Ибо «жизнь начинается в теле», как замечает Павезе в другом месте; и он постоянно высказывает упреки тела духу. Если культура может быть определена как арена человеческой жизни, в которой тело объективно представляет собой проблему, то современный момент культуры следует описать как арену, на которой мы субъективно осознаем эту проблему и чувствуем себя в ловушке. В настоящий момент мы стремимся к жизни тела, отказываясь от иудаистского и христианского аскетизма, но мы все еще, как завещано нам этой религиозной традицией, не можем в полной мере предаваться чувствам. Поэтому мы жалуемся; мы покорны и бесстрастны; и мы жалуемся. Постоянные мольбы Павезе о том, чтобы найти силы вести жизнь затворническую и одинокую («Единственное героическое правило — это быть одиноким, одиноким, одиноким»), полностью согласуются с его повторяющимися жалобами на невозможность чувствовать. (Такое, например, его замечание о полном отсутствии каких-либо чувств при известии о том, что его лучший друг, Леон Гинзбург, известный профессор и лидер Сопротивления, насмерть замучен фашистами в 1940.) Здесь и вступает в силу современный культ любви: это основной способ, которым мы проверяем силу своих чувств и обнаруживаем собственную неполноценность.

Общеизвестно, что мы придаем гораздо большее значение любви между полами, чем Древняя Греция или Восток, и что современное видение любви это распространение духа христианства, хотя и в ослабленной, обмирщенной форме. Но культ любви, вопреки утверждению Ружмона, не является христианской ересью. Христианство, с самого своего начала (Павел), представляет собою религию романтическую. Культ любви на Западе это один из аспектов культа страдания, страдания как высшего знака

глубины духа (парадигма креста). Древняя Иудея, Греция и Восток не придавали такую ценность любви, поскольку не придавали такой же позитивной ценности страданию. Страдание не было мерилom глубины духа, которая скорее соотносилась со способностью человека не поддаваться страданию или преодолевать его, способностью человека достичь спокойствия и душевного равновесия. Напротив, унаследованная нами способность чувствовать отождествляет глубину и духовность с тревогой, страданием, страстью, поскольку две тысячи лет у христиан и иудеев было принято быть мучеником. Следовательно, мы переоцениваем не любовь, а страдание, точнее — духовные заслуги и выгоды страдания.

Современный вклад в христианскую способность чувствовать это открытие того, что создание произведений искусства и авантюра сексуальной любви — два наиболее утонченных источника страдания. Именно это мы ищем в дневниках Павезе, и именно это предоставляет нам писатель в вызывающем тревогу обилии.

## **«ПОРА ЗРЕЛОСТИ» МИШЕЛЯ ЛЕЙРИСА**

---

Блестящая автобиографическая повесть Мишеля Лейриса *L'âge d'homme* («Пора зрелости»), вышедшая по-английски в 1963 году\*, ставит поначалу в тупик. Обложка не содержит привычных сведений об авторе и, таким образом, оставляет рядового читателя в неведении относительно того, что Лейрис, которому сейчас уже за шестьдесят, написал около двадцати книг (ни одна из которых, впрочем, еще не опубликована по-английски), что это крупный поэт, представитель старшего — 20-х годов — поколения сюрреалистов, а также бесспорно выдающийся антрополог. Умалчивает американское издание и о том, что создавалась «Пора зрелости» довольно давно; повесть была написана в начале 30-х, вышла в свет в тридцать девятом, а позже, в 1946 году, была переиздана вместе с эссе «О литературе как тавромахии» и принесла автору поистине скандальную известность. Хотя автобиографии способны увлекать и при отсутствии первоначального (а нередко — и последующего) интереса к их автору-герою, тот факт, что Лейрис у нас совершенно неизвестен, способен лишь запутать дело, поскольку «Пора зрелости» — это не только жизнеописание Лейриса, но и дело всей его жизни.

В 1929 году Лейрис перенес тяжелое психическое заболевание, приведшее, в частности, к импотенции, и должен был около года находиться под наблюдением психиатров. «Пору зрелости» он начал писать год спустя, в возрасте 34 лет. Тогда Лейрис был скорее известен как поэт — в его стихах чувствовалось сильное влияние Аполлинера и Макса Жакоба, с которым он подружился, — опубликовавший несколько поэтических сборников (первым, в 1925 году, вышел «Симулякр»), и автор замечательного сюрреалистического романа «Аврора». Однако, вскоре после начала работы над «Порой зрелости» (книга была завершена лишь в 1935 году) Лейрис решил попробовать себя в совершенно иной области — антропологии. В составе африканской исследовательской экспедиции он проводит два года (с 1931 по 1933) в Дакаре

---

\* *Manhood* by Michel Leiris. Translated from the French by Richard Howard. N. Y., Grossman.

## «ПОРА ЗРЕЛОСТИ» МИШЕЛЯ ЛЕЙРИСА

и Джибути, а после возвращения попадает в парижский Музей человека, где и по сей день занимает важный административный пост. Впрочем, в откровенных самоизобличениях «Поры зрелости» не осталось и следа этого поразительного перехода от божественного поэта к музейному чиновнику и ученому. Книга ни словом не упоминает о реальных достижениях поэта или антрополога. Наверное, так и должно быть: рассказ о них лишь испортил бы общее впечатление полного провала.

Историю своей жизни Лейрис подменяет каталогом своих несовершенств. «Пора зрелости» начинается не обыденным «Родился я: в...», но предельно точным описанием тела автора. С первых же страниц мы узнаем о зарождающейся лысине Лейриса, его постоянно слезящихся глазах, более чем скромной мужской силе, привычке сутулиться за столом и скрести в задку, пока никто не видит; он описывает пережитое в детстве болезненное удаление миндалин и не менее тяжелое заражение тканей пениса, еще дальше — свою ипохондрию, патологическую трусость при любой, даже самонаименованной опасности, невозможность свободно говорить ни на одном из иностранных языков и удручающую неспособность к занятиям спортом. Характер свой он также обрисовывает в терминах ущербности: его, по словам Лейриса, «разъедают» болезненные и агрессивные фантазии, относящиеся к плоти в целом и женщинам — в частности. «Пора зрелости» предстает настоящим учебником по самоуничтожению; отдельные штрихи — случаи из жизни, мечтания, словесные ассоциации и сны — складываются в общую картину нередко уже не чувствующего боли человека, который с любопытством вкладывает персты в собственные раны.

Кому-то покажется, что книга Лейриса — всего лишь яркий пример присущего всей французской литературе стремления к абсолютной искренности. «Опыты» Монтеня и «Исповедь» Руссо, дневники Стендаля и, наконец, откровения наших современников Жида, Жуандо или Жене свидетельствуют о том особом внимании, которое уделяют известные французские писатели бесстрастному описанию глубоко личных переживаний — и в особенности тех, что сосредоточены на сексе и тщеславии. Исповедуя предельную честность, французские литераторы хладнокровно изучают эротические мании и размышляют о способах достижения бесчувственности — будь то в автобиографиях или романах (как, например, Констан, Лакло или Пруст). Именно эта долгая традиция обязательного прямодушия — стоящего выше всякой эмоциональной выразительности — и придает строгость, а временами даже какую-то классическую сдержанность

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

большинству произведений французской литературы эпохи романтизма. Однако, свести книгу Лейриса лишь к этому было бы несправедливо. «Пора зрелости» куда необычнее и жестче этих своих возможных предков. В ней мы находим куда больше, чем все открытые признания в кровосмесительных страстях, садизме, гомосексуальности, мазохизме и беспредельной распущенности, которыми полны известные документальные книги французских авторов: то, о чем повествует Лейрис, непристойно и отвратительно. Впрочем, шокируют даже не поступки. Действие — не самая сильная сторона автора, так что грехи тут в большей степени обусловлены чудовищной душевной холодностью; это скорее презренные изъяны и осечки, нежели возмутительные злодеяния. Дело в том, что у Лейриса нет и тени самоуважения. Непотребно здесь именно это отсутствие хотя бы малейшего почтения — или даже простого внимания — к самому себе. Все остальные крупные исповеди французской литературы питает себялюбие, их авторы стремятся защитить и оправдать себя. Лейрис же себя ненавидит, а потому неспособен ни защищаться, ни оправдывать. Автор «Поры зрелости» упражняется в бесстыдстве, сменяя одни картины собственного малодушия, ненормальности и эмоциональной ущербности другими. Лейрис выплескивает все, что в нем есть омерзительного, отнюдь не между прочим, где-то по ходу повествования; отвратительное — главный предмет его книги.

Могут спросить, кому до этого дело? Бесспорно, книга Лейриса ценна как своего рода история болезни, и исследователи помрачений рассудка почерпнут в ней для себя много полезного. Мы, однако, не уделяли бы «Поре зрелости» того внимания, не обладай это произведение и литературной ценностью. А этого, мне кажется, книге не занимать — хотя, как и многие другие современные вещи, она замышлялась скорей как анти-литература (собственно, большинство современных художественных течений заявляют о себе как об анти-искусстве). Это может показаться парадоксом, но именно враждебность по отношению к самой идее литературы делает «Пору зрелости» — очень заботливо (хоть и не безупречно) написанную и искусно выстроенную книгу — интересной литературой. И точно так же Лейрис по-настоящему обогащает рациональный подход к самопониманию, подспудно отрицая его в своей книге.

Вопрос, на который Лейрис пытается ответить «Порой зрелости», обращен вовсе не к разуму. Это скорее то, что мы бы назвали психологическим — а французы нравственным — вопросом. Исповедуясь, Лейрис не пытается себя понять; еще меньше стремится он обрести прощение или любовь. Лейрис пишет, чтобы



## •ПОРА ЗРЕЛОСТИ• МИШЕЛЯ ЛЕЙРИСА

внушить читателям ужас и получить от них в ответ бесценный дар. сильнейшего чувства, необходимый ему для защиты от того негодования и отвращения, которое он стремится у читателей вызвать. Литература становится чем-то вроде психотерапии. Как объясняет сам Лейрис в предварившем переиздании его книги эссе «De la littérature considérée comme taugomachie», недостаточно быть просто писателем, литератором — это скучно, бесцветно. Такому занятию не хватает опасности. Письмо должно давать Лейрису то, что дает арена тореадору: сознание того, что в любое мгновение можешь погибнуть на бычьих рогах, — только тогда и стоит браться за перо. Да, но как может писатель обрести это придающее силу ощущение смертельной опасности? По Лейрису, только через самообнажение, подчеркнутое пренебрежение собой; важно не расточать себя на штамповку произведений искусства (неизбежных копий самого автора), а самому становиться под огонь. Однако мы, читатели — зрители этого кровавого действия, — сознаем, что, мастерски исполненное (вспомните, как часто к корриде подходят с точки зрения эстетики, церемониала), оно, вопреки всем выпадам в адрес литературы, как раз и становится самой литературой.

Если искать писателя, который, вслед за Лейрисом, мог бы принять этот принцип нечаянного сотворения литературы из самомучительства и самодемонстрации автора, на ум приходит имя Нормана Мейлера. Само занятие литературой Мейлер также воспринял в свое время как кровавое состязание (хоть и говорил о нем скорее образами боксерского поединка, нежели боя быков), заявив, что настоящим писателем имеет право называться лишь тот, кто отваживается на большее, кто серьезней рискует. Именно поэтому предмет своих очерков и полудокументальной прозы Мейлер сделал самого себя. Однако, при внешнем сходстве различие в подходах Мейлера и Лейриса велико — и показательно. Если в первом случае это воодушевление опасностью предстает в своей простейшей форме: как мания величия и утомительное соперничество с другими писателями, — то для Лейриса в его произведениях словно не существует ни окружающей его литературной среды, ни всех остальных писателей — собратьев-тореадоров, состязающихся в поисках захватывающей дух опасности. (И напротив, Лейрис неизменно выказывает глубочайшее уважение, когда говорит о работе или личных качествах кого-то из своих друзей — а знаком он был чуть ли не со всеми мыслимыми художниками и писателями.) Мейлер в своих книгах печется скорей об успехе, и опасность важна для него лишь как дорога к этому успеху; Лейрису до успеха и дела нет. Свои последние эссе и публичные выступления Мейлер превра-

тил в наглядное пособие по совершенствованию силы — мужской силы — своего письма; дрессировка не прекращается ни на секунду: подобно ракете, он подрагивает, готовясь устремиться из своей укромной пусковой шахты на высшую и прекрасную орбиту, и даже явные провалы на этом пути умеет обернуть удачами. Лейрис же бесстрастно фиксирует каждое поражение своей мужественности; абсолютный неудачник во всем, что касается культуры тела, он упражняется в растаптывании самого себя, и даже победы выглядят у него как поражения. Наверное, здесь можно усмотреть и более общее противоречие: между оптимистическим, популистским настроем, присущим большинству писателей Америки, и безнадежной замкнутостью лучших европейских литераторов. Лейрис — писатель куда более личный, чем Мейлер, в нем гораздо меньше идеологии. Мейлер, показывая нам как можно переплавить глубоко интимные терзания и слабости в мощь публичных достижений, стремится вовлечь в процесс этого преобразования каждого читателя. А для Лейриса между его личными слабостями и общественным положением, каким бы выдающимся оно ни было, не существует ни малейшей связи. И даже если объяснить саморазоблачения Мейлера некоей возвышенной (а на деле — такой земной) формой честолюбия — например, желанием самоутвердиться, пройдя сквозь страшные испытания, — то причины, побуждающие писать Лейриса, граничат с настоящим отчаянием: он не стремится доказать собственное геройство — лишь бы заметили, что он есть. Лейрису отвратительна и собственная почти животная трусость, и собственная беспомощность. Не решаясь оправдываться в своих неприглядных пороках, Лейрис пытается, скорее, уверить себя в том, что это никудышное тело — и непотребная душа — действительно существуют. Преследуемый ощущением ирреальности окружающего мира, а следовательно, и себя самого, Лейрис стремится к ощущениям сильным и неприкрытым. Но, истинный, просто-таки хрестоматийный романтик, он способен по-настоящему чувствовать лишь в ситуациях, граничащих с гибелью. «С горечью, о которой раньше и не подозревал, я осознал вдруг, что спасти меня может лишь страсть, — пишет он на страницах “Поры зрелости”, — но понял я и еще одно: в этом мире нет ничего, за что я не раздумывая отдал бы жизнь». Всякое переживание для Лейриса должно быть гибельным — а иначе оно просто не существует. Сама реальность неотделима для него от смертельной опасности. В своих книгах Лейрис описывает многочисленные попытки покончить с собой, и можно сказать, что жизнь для него обретает смысл, только если увидена сквозь призму самоубийства. Сказанное относится и к его занятиям литературой. По Лей-

## •ПОРА ЗРЕЛОСТИ• МИШЕЛЯ ЛЕЙРИСА

рису, литература должна либо укреплять силу духа, либо помогать уйти из жизни.

Разумеется, ей не под силу ни то, ни другое. Литература способна породить только самое себя. Каким бы ни был лечебный эффект всех саморазоблачений «Поры зрелости», одной этой книгой опыты Лейриса над собой не заканчиваются. Проблемы, назревавшие в «Поре...», так и не разрешаются в книгах, написанных Лейрисом уже после войны, — напротив, мы видим лишь их болезненные осложнения. Под общим названием *La règle du Jeu* («Правила игры») Лейрис объединяет случайные наброски и впечатления: рассказы о переживаниях детства, сменяющие друг друга лики смерти, сексуальные фантазии, причудливые словесные ассоциации, — своего рода набег на собственную память, еще более сумбурные и запутанные, чем «Пора зрелости». Из задуманных Лейрисом трех томов в свет вышли пока лишь два: в 1948-м — *Biffures* («Вымарки») и в 1961-м — *Fourbis* («Хлам»). Пародийные названия книг говорят о многом; так, в *Fourbis* мы встречаем уже знакомые жалобы: «Если в моей любви — или хотя бы в привязанности — нет ничего, за что можно пойти на смерть, значит, я попросту перемалываю пустоту; в этом уравнении все дробы сокращаются — и моя в том числе». Та же тема продолжена и в его недавней книге *Vivantes Cendres, Innommées* («Еще живой, но безымянный пепел»), цикле стихотворений с рисунками друга Лейриса Альберто Джакометти — своего рода «отчете» о неудачной попытке самоубийства в 1958 году. Похоже, самая большая проблема, с которой сталкивается Лейрис, — это хроническая слабость эмоций. Жизнь, препарированная им в каждой книге, разрывается между тем, что сам он называет «невероятной подверженностью скуке, из которой проистекает и все остальное», и гнетущим бременем нездоровых фантазий, воспоминаний о детских обидах, страха перед расплатой и разлада даже с собственным телом. Описывая свои немощи, Лейрис словно заискивает перед наказанием, которого страшится, надеясь втайне, что в нем вдруг проснется небывалая отвага. Такое впечатление, будто человек пытается битьем заставить свои легкие дышать.

Интонация «Поры зрелости» лишена, однако, всякой страсти. Сам Лейрис говорит где-то на страницах книги о том, что предпочитает одежду английского производства: ее строгий и классический крой, «будто бы застывший и даже траурный, мне кажется, как нельзя лучше подходит моему характеру», и слова эти — ничуть не в упрек книге или ее стилю. Крайняя холодность в сексе, по словам Лейриса, вызывает в нем отвращение ко всему женскому, непостоянному или чувственному; его излюбленная фантазия — мечта о собственном теле, которое постепенно ка-

менеет, кристаллизуется и словно врастает в породу. Лейриса притягивает все безличное — даже безжизненное. Например, проституция пленяет его своим ритуальным характером: «Бордели — словно музеи», говорит он. Наверное, и выбор профессии антрополога объясняется тем же: в первобытных обществах его притягивает их ярко выраженный *формализм*. Это прекрасно чувствуется в книге Лейриса о его двухгодичной экспедиции, *L'Afrique Fantôme* (1934), да и в других его замечательных монографиях. Любовь к формализму, отраженная в бесстрастной, написанной как бы вполсилы «Поре зрелости», объясняет и кажущиеся парадоксы: крайне показательно, что человек, отдавший все силы безжалостному саморазоблачению, написал блистательную монографию об использовании масок в африканских религиозных культурах («Одержимость и ее театральные аспекты у гондарских эфиопов», 1958), а писатель, сделавший свою искренность чуть ли не буквально «ножом острым», позже профессионально заинтересовался темой тайных языков («Тайный язык догонов Санги», 1948). Бесстрастный стиль в сочетании с незаурядным умом автора и его тонким умением выбирать полутона и оттенки делают «Пору зрелости» книгой притягательной в самом обычном смысле этого слова. Другие ее качества, тем не менее, рискуют вызвать наше неприятие — уж слишком много обыденных предрассудков они попирают. Если не брать блестящее вводное эссе, нить самого повествования вьется, кружит на месте и словно запутывает следы; на последней странице она обрывается совершенно случайно — в принципе, такие размышления бесконечны. Книга лишена развития или хоть какого-то направления, в ней нет ни кульминации, ни развязки. «Пора зрелости» — одна из тех по-настоящему современных книг, понять которые можно лишь как часть жизненного замысла, как поступок в его связи с другими поступками. Книги этого типа сложно расставлять по полкам как части «целого» творчества, зачастую они кажутся непроницаемыми, наглухо закрытыми, а иногда и скучными. Однако, без непроницаемости и закрытости этим особым, предельной концентрации, вещам, скорей всего, просто не выжить. Но как тогда быть со скукой? Есть ли для нее хоть какое-то оправдание? Думаю, есть. (Да и всегда ли великое искусство должно быть занимательным? Сомневаюсь.) В некоторых проявлениях скуку следует признать одним из наиболее творческих приемов современной литературы — так, общепринято уродливое и грязное стало основным источником вдохновения для современной живописи, а тишина, начиная с экспериментов Веберна, постепенно превратилась в действующий структурный элемент современной музыки.

## Х Е П Е Н И Н Г И: ИСКУССТВО БЕЗОГЛЯДНЫХ СОПОСТАВЛЕНИЙ

---

Не так давно в Нью-Йорке объявилась новая, и довольно эзотерическая, разновидность театральных зрелищ. На первый взгляд, нечто среднее между художественной выставкой и театральной постановкой, они носят скромное и дразнящее имя «происшествий», хепенингов. Устраивают их на чердаках, в маленьких художественных галереях, на задних дворах и в небольших театрах перед публикой, которой набирается человек от тридцати до сотни. Объяснить непосвященному, что такое хепенинг, можно одним способом: рассказав, каким он *не* бывает. Хепенинг происходит не *на* обычной сцене, а *в* загроможденном предметами помещении, которое можно выстроить, подогнать или подыскать (а можно и то, и другое, и третье разом). В этом помещении некоторое количество участников (*не* актеров) то производят некие телодвижения, то тем или иным манером обращаются с вещами, сопровождая это (иногда, но не обязательно) словами, внесловесными звуками, вспышками света и запахами. Сюжета у хепенинга нет — есть действие или, скорее, набор действий и событий. Связной и осмысленной речи здесь тоже избегают, хотя могут встречаться слова вроде «Помогите!», «Voglio un bicchiere di acqua»\*, «Обними меня», «Авто», «Раз, два, три»... Речь стерилизована, уплотнена паузами (здесь не говорят, а требуют) и движется своей безрезультатностью, отсутствием отношений между участниками хепенинга.

Устроители хепенингов в Нью-Йорке — хотя явление это Нью-Йорком не ограничивается, и независимые друг от друга группы делали похожие вещи в Осаке, Стокгольме, Кельне, Милане и Париже — молодежь, люди двадцати, самое большее — тридцати лет. Чаще это художники (Алан Капроу, Джим Дайн, Ред Грумз, Роберт Уитмен, Клаас Ольденбург, Эл Хансен, Джордж Брехт, Йоко Оно, Кэроли Шниман), есть несколько музыкантов (Дик Хиггинз, Филип Корнер, Ламонт Янг). Среди них только Алан Ка-

---

\* Дай мне стакан воды (*итал.*).

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

проу — он отвечает за возникновение и развитие жанра больше других — имеет отношение к высшей школе: он изучал изобразительное искусство и историю искусств в Ратгерсе и преподает теперь в университете штата Нью-Йорк на Лонг Айленде. Капроу, художнику и ученику Джона Кейджа (в течение года), хепенинг после пятидесяти седьмого заменил живопись, или, как объясняет он сам, его живопись приняла форму хепенинга. У других — иначе: они продолжают заниматься живописью или сочинять музыку, время от времени устраивая хепенинги или включаясь в затеи друзей.

Первым прилюдным хепенингом стали «Восемнадцать происшествий в шести частях» Алана Капроу, показанные в октябре 1959 года на открытии галереи Рейбена, в создании которой Капроу, наряду с другими, участвовал. Несколько лет галереи Рейбена, Джадсона, а потом — Грина были в Нью-Йорке главными выставочными витринами хепенингов Капроу, Реда Грумза, Джима Дайна, Роберта Уитмена и других. Позже единственными регулярными хепенингами остались еженедельные представления Клааса Ольденбурга в трех задних комнатенках его «лавки» на Второй Восточной улице. За пять лет представлений на публике первоначальный кружок близких друзей разросся, взгляды участников далеко разошлись, и на нынешний день единой трактовки хепенинга как жанра у включенных в это занятие людей нет. Некоторые хепенинги малолюдны, на иных почему-то толпятся; одни — жестокие, другие — забавные; есть короткие, как хокку, есть развернутые, как эпос; те — всего лишь сценки, иные — едва ли не целые спектакли. Как бы там ни было, можно обнаружить в их устройстве общее ядро и сформулировать некоторые соображения о связях хепенинга с живописью и театром. Кстати, Капроу принадлежит лучшая на сегодня статья о хепенингах, их месте среди современных сценических искусств вообще и в его собственной работе, в частности (майский номер «Арт ньюс» за 1961 год); к ней я и отсылаю читателей за описанием того, что там в буквальном смысле слова *происходит*, — описанием куда более полным, чем смогу предпринять на этих страницах сама.

Наверное, больше всего в хепенингах поражает (назовем его так) «обращение» с аудиторией. Как будто цель затеи — либо потешиться над публикой, либо ей нагрубить. Аудиторию могут окатить водой, осыпать мелочью или свербящим в носу стиральным порошком. Могут оглушить барабанным боем по ящикам из-под масла, направить в сторону зрителей паяльную лампу. Могут включить одновременно несколько радиоприемников. Публику заставляют тесниться в битком-набитой комнате, жаться на краю

рва: у самой воды. Никто тут не собирается потакать желанию зрителя видеть все происходящее. Чаще его намеренно оставляют «с носом, устраивая какие-то из представлений в полутьме или ведя действие в нескольких комнатах одновременно. Во время «Весеннего хепенинга» Алана Капроу, показанного в марте шестьдесят первого в галерее Рейбена, публика толпилась в длинном ящике, похожем на скотофургон; в дощатых стенках были проделаны отверстия, сквозь которые зрители пытались разглядеть происходящее снаружи; по окончании хепенинга стенки повалили, а присутствующих разогнали сенокосилкой с мотором.

(За неимением прочего, это насильственное, оскорбительное втягивание аудитории в происходящее и составляет драматургическую основу хепенинга. Чем ближе он к чистому спектаклю, а публика — как во «Внутреннем двореке» Алана Капроу, показанном в Ренессанс-хауз в ноябре 1962 года, — к обычным театральным зрителям, тем напряжение зрелища слабее и тем менее оно убедительно.)

Другая поразительная особенность хепенингов — их обращение со временем. Сколько будет длиться тот или иной, предсказать нельзя: может быть, десять минут, может быть — сорок, в среднем — около получаса. Насколько я смогла заметить за два последних года, аудитория хепенингов (публика верная, восприимчивая и по большей части опытная), тем не менее, чаще всего не понимает, закончилось представление или нет, и ждет знака расходиться. Поскольку среди зрителей видишь одни и те же лица, вряд ли можно списать эту неуверенность на счет незнакомства с формой. Скорее, непредсказуемые продолжительность и содержание каждого конкретного хепенинга — неотрывная часть его воздействия. Именно поэтому в хепенинге нет ни действия, ни интриги, ни элемента ожидания (а соответственно, и удовлетворения ожиданий).

В основе воздействия хепенингов — незапланированная цепь неожиданностей без кульминации и развязки: скорей алогичность сновидений, чем логика большинства искусств. Времени в снах не чувствуешь. То же самое — в хепенингах. Поскольку ни сюжета, ни связной разумной речи в них нет, то нет и прошлого. Как: понятно из названия, хепенинг — всегда в настоящем. Одни и те же слова, если они вообще есть, воспроизводятся снова и снова: речь сведена к заиканию. Действие в каждом отдельном хепенинге, случается, тоже заедает (что-то вроде жестикуляционной запинки), или оно заторможено, словно время останавливается у вас на глазах. Нередко хепенинг принимает форму круга, начинаясь и заканчиваясь одной и той же позой или жестом.

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

Среди способов, которыми хепенинг отстаивает свою свободу от времени, — предельная скоротечность происходящего. Создатель хепенинга — будь то художник или скульптор — не производят ничего на продажу. Хепенинг нельзя купить, его можно лишь материально поддержать. На вынос его не дают — только расписочно. Это как будто сближает хепенинг с театром: на театральном представлении ведь тоже только присутствуют, домой его не возьмешь. Но в театре есть текст, полная печатная «партитура» представления, которую можно купить, прочесть и которая ведет существование, независимое от любых исполнителей. Если под театром разуметь пьесу, хепенинг — не театр. Однако, неверно и то, что хепенинги (как утверждали, случалось, его устроители) — всегда импровизация на месте. Их скрупулезно, от недели до нескольких месяцев, репетируют, хотя текст или партитура редко составляют больше странички самого общего перечня движений либо используемых предметов и материалов. То, что потом увидит публика, — и ставят, и разучивают на репетициях сами исполнители, а если хепенинг дают несколько вечеров подряд, многое в нем, — куда больше, чем в театре — от представления к представлению меняется. Но даже несколько раз показанный хепенинг не становится от этого репертуарным спектаклем, который можно просто повторять. После одного показа или серии представлений его разберут и никогда больше не воскресят, никогда не сыграют снова. Отчасти это связано с совершенно нестойкими материалами, идущими в дело, — бумагой, деревянными ящиками, жестянками, пеньковыми кулями, едой, наспех размалеванными стенами, — материалами, которые по ходу представления чаще всего, в буквальном смысле слова, потребляют или разрушают.

На первом месте в хепенинге — именно материалы и переходы между ними: твердое — мягкое, грязное — чистое. Эта озабоченность материалом, как будто сближающая хепенинг уже не с театром, а с живописью, выражается еще и в том, что люди здесь используются или представляются в качестве не столько «характеров», сколько неодоушевленных вещей. Участники хепенинга часто придают себе вид предметов, забираясь в пеньковые кули, прибегая к бумажным оберткам, саванам и маскам. (Либо участник может фигурировать на правах реквизита, как в мартовском 1962 года «Хепенинге без названия» Алана Капроу, показанном в подвале котельной театра Мейдмена: обнаженная женщина пролежала в нем все представление на приставной лестнице, перекинутой над помещением, где развивались события.) Действие в хепенинге, предусматривает оно насилие или нет, по большей части включает подобное использование человека в качестве не-



одушевленного предмета. Бывает, с физической личностью исполнителя резко обращается он сам (прыгая, падая) или другие (взбираясь на него, преследуя, роняя, выталкивая, колотя, борясь), иногда с ним более медленно и чувственно (поглаживая, грозя, плясь) обращаются другие или, опять-таки, он сам. Другой тип обращения с вещами — это демонстрация материала либо его увлеченное, повторяющееся использование не для какой-то цели, а ради самого процесса: бросание кусков хлеба в ведро воды, сервировка стола, расстилание на полу огромного бумажного рулона, развешивание белья. В конце «Автомобильной аварии» Джима Дайна, показанной в ноябре 1960 года в галерее Рейбена, человек расшибал и крошил цветные мелки об классную доску. Простые действия вроде кашля или переноски тяжестей, бритья, совместного ужина будут здесь длиться и повторяться, пока не дойдут до одержимости бесноватого.

Что касается используемых материалов, замечу, что театральное различие декораций, реквизита и костюмов для хепенинга не годится. Нижнее белье или уцененные тряпки на исполнителе — здесь такая же часть постройки, как свисающие со стен заляпанные фигуры из палье-маше или рассыпанный по полу мусор. Как в современной живописи — и в отличие от театра — предметы в хепенинге не *рзмещают*, а чаще раскидывают либо громоздят. Место проведения хепенингов лучше всего назвать «средой», и среда эта, обычно до предела захламленная, перевернутая вверх дном и битком набитая, изготовлена из материалов, одни из которых непрочны, вроде бумаги и ткани, а другие выбраны за их скверное, сомнительной чистоты и просто опасное для человека состояние. Тем самым хепенинги выражают (вполне натуральный, а не только идеологический) протест против музейного подхода к искусству с его представлением о труде художника как о создании предметов для хранения и любования. Забальзамировать хепенинг нельзя, а любоваться им можно не больше, чем фейерверком, стоя посреди шарахающих петард.

Иногда хепенинги зовут «театром художников». Помимо принадлежности большинства их участников к живописцам, это означает, что хепенинги — своего рода «живые картины», точнее — «живые коллажи» или оживленные «обманки». Кроме того, в возникновении хепенингов легко увидеть логическое продолжение нью-йоркской живописной школы пятидесятых годов. Гигантские параметры большинства написанных в Нью-Йорке за последнее десятилетие полотен, как бы задавшихся целью накрыть и вобрать зрителя в себя, вместе с использованием других, неживописных материалов, наклепленных на холст и торчащих потом

с его поверхности, отмечали скрытую попытку подобной живописи вырваться в трехмерное пространство. Чем некоторые из художников и занялись. Следующий решающий шаг был сделан в середине и конце пятидесятых Робертом Раушенбергом, Аланом Капроу и другими в виде новой формы так называемых «ассамбляжей» — гибрида живописи, коллажа и скульптуры, в котором сардонически скрещены самые разные, но, как правило, доведенные до стадии отбросов материалы, включая номерные знаки автомобилей, газетные вырезки, осколки стекла, детали машин и носки автора. От ассамбляжа до отдельной комнаты или «среды» оставался один шаг. Этот последний шаг и был сделан хепенингом: людей попросту включили в среду и заставили двигаться. Совершенно очевидно, что большинством элементов стиля — общим пристрастием к грязи, любовью к использованию готовых, но не наделенных художественным престижем материалов и, прежде всего, отходов городской цивилизации — хепенинг обязан опыту и воздействию нью-йоркской живописи. (Вместе с тем, стоит отметить, что, по мысли, например, Капроу, городские отбросы — вовсе не обязательная принадлежность хепенингов, которые точно так же могут быть разыграны в пасторальной обстановке и пользоваться «чистыми» природными материалами.)

Итак, живопись последних лет помогает объяснить взгляд хепенинга на мир и кое-что в его стиле. Но самой формы она не объясняет. Для этого нужно выйти за пределы живописи и, в частности, обратиться к сюрреализму. Под сюрреализмом я не имею в виду особое направление в живописи, которое учреждено в 1924 году манифестом Андре Бретона и с которым связаны имена Макса Эрнста, Дали, Кирико, Магритта и других. Я имею в виду образ чувств, проходящий сквозь все искусство XX века. Своя сюрреалистская традиция есть в театре, живописи, поэзии, кино, музыке, романе; даже в архитектуре существует если не сама подобная традиция, то, по крайней мере, ее родоначальник — испанский зодчий Гауди. Сюрреалистские традиции во всех этих искусствах объединяет идея подрыва любых условностей и создания новых смыслов или бессмыслиц путем безоглядного сопоставления (по принципу коллажа). Красота — это, говоря словами Лотреамона, «негаданная встреча швейной машинки и зонтика на операционном столе». Понимаемое так искусство с очевидностью одержимо агрессией — агрессией против предрассудков публики, но в еще большей степени — против себя самого. Сюрреалистский образ чувств стремится шокировать, безоглядно сопоставляя все со всем. В конце концов, даже в таком классическом методе психоанализа, как свободные ассоциации, можно видеть еще одно приложение сюрреалистского принципа

безоглядных сопоставлений. Считая важным любое непредумышленное высказывание пациента, истолковательская техника фрейдизма свидетельствует, что она идет от той же логики связей наперекор противоречиям, к которой нас приучило современное искусство. В русле подобной логики дадаист Курт Швиттерс создает свои блистательные «мерцы» начала двадцатых годов из материалов абсолютно внехудожественных: к примеру, один его тогдашний коллаж собран из обрезков водосточных труб жилого массива. Это напоминает о фрейдовской характеристике собственного метода, как вылавливания смысла «из мусорной кучи... наблюдений», из сличения ничемных мелочей; временные границы ежедневных контактов психоаналитика с пациентом, в конце концов, столь же произвольны и не существенны, как пространственные границы жилого массива, из водосточных труб которого художник отобрал свой хлам, — все решает творческая случайность сочетаний и озарений. Что-то вроде непреднамеренных коллажей можно в изобилии видеть и в самих современных городах — в чудовищной разноголосице размеров и стиля зданий, диковинном соседстве вывесок, кричащей верстке нынешних газет и т. д.

Искусство безоглядных сопоставлений может, понятно, преследовать разные цели. Сюрреализм, по большей части, ставил своей целью сострить — либо в форме мягкой шутки над скудоумием, ребячеством, экстравагантностью, одержимостью, либо в виде прямой социальной сатиры. В частности, так понимал дело дадаизм — да и сюрреализм — на Парижской международной выставке сюрреалистов в январе тридцать восьмого, на нью-йоркских выставках в сорок втором и шестидесятом. Во втором томе своих воспоминаний Симона де Бовуар так описывает «дом с привидениями» образца 1938 года:

«Входящих встречала одна из характерных придумок Дали: такси под проливным дождем снаружи и с обморочной светловолосой жуклой внутри, — и все это окруженное чем-то вроде салата из латука с цикорием и посыпанное улитками. «Сюрреалистская улица» была уставлена другими похожими фигурами, в одежде и без, работы Мэна Рея, Макса Эрнста, Домингеса и Мориса-Анри. Залепленное анютиными глазками лицо Массона глядело из птичьей клетки. Главный зал Марсель Дюшан отделал под пещеру, где, среди прочего, имелся пруд и четыре кровати, составленные вокруг жаровни, а потолок был обит мешками из-под угля. Повсюду пахло бразильским кофе, и из заботливо устроенной полутьмы вдруг проступали разные предметы: то обшитое мехом блюдо, то какой-то стол на женских ногах. Повсюду и совершен-

но свободно от общепринятого назначения валялись в переломанном и расколоте виде обычные вещи вроде стен, дверей и цветочных горшков. Впрямую на нас сюрреализм, по-моему, не повлиял, но им был пропитан сам воздух, которым мы дышали. Скажем, именно сюрреалисты ввели в моду посещения Блошиного рынка, куда Сартр, Ольга и я стали нередко заходить по воскресеньям после обеда».

Особенно интересны здесь последние слова. Они напоминают, что сюрреалистский подход дал начало остроумной переоценке выброшенных на свалку, обесмыслившихся, устаревших образцов современной цивилизации — породил вкус к самозабвенному неискусству, известному под кличкой «кэмп». Меховая чайная чашка, портрет из крышечек от пепси-колы, ночной горшок на колесах — все это попытки создать своеобразные предметы, привнеся в них то остроумие, тонкий обладатель которого, изошрив свой взгляд на кэмп, может испытывать удовольствие от фильмов Сесила Б. Де Милля, книжек-комиксов и абажуров в стиле арт-нуво. Главное требование подобного остроумия — чтобы все эти предметы не имели ни малейшего отношения к высокому искусству и хорошему вкусу в любом из общепринятых значений упомянутых слов, а чем ничтожней использованный материал и тривиальнее выраженные им чувства — тем только лучше.

Но сюрреалистский подход может служить и другим целям, не ограничиваясь остроумием, будь то невозмутимое остроумие утонченности или наступательное остроумие сатиры. К нему можно относиться более серьезно, как терапевтическому средству — инструменту перевоспитания чувств (в искусстве) или переделки характера (в психоанализе). Наконец, с его помощью можно вызывать ужас. Если смысл современного искусства — в открытии за фасадом повседневной логики алогичного мира снов, то от искусства, добившегося свободы сновидений, естественно ожидать и соответствующего эмоционального разнообразия. Есть сны остроумные, сны возвышающие, но есть и кошмары.

Образцы ужасов сюрреалистского толка легче отыскать в искусствах, где преобладает фигуративная традиция, в литературе и кино, чем в музыке (Варез, Шеффер, Штокхаузен, Кейдж) или живописи (де Кунинг, Бэкон). Из литературы вспоминается лотреамоновский «Мальдорор», рассказы и романы Кафки, прозекторские стихи Готфрида Бенна. Из кино — «Андалусский пес» и «Золотой век» Бунюэля и Дали, «Кровь животных» Франжю, две недавние короткометражки — польская «Жизнь прекрасна» и американское «Кино» Брюса Коннора, некоторые сцены в фильмах Алфреда Хичкока, А. Ж. Клузо, Кона Итикавы. Но самую глубокую

трактовку использованию сюрреалистского подхода в целях устрашения дал француз Антонен Арто, шедший в жизни четырьмя основными и образцовыми путями — поэта, сумасшедшего, киноактера и теоретика театра. В сборнике эссе «Театр и его двойник» Арто ни больше ни меньше как начисто перечеркивает современный западный театр с его культом шедевров, исключительной опорой на писанный текст (слово) и прирученными эмоциями. Прочитав Арто: «Театр должен стать равным жизни — не индивидуальной жизни, где господствует *характер*, а никому не подотчетной жизни, сметающей всякую человеческую индивидуальность». Подобного освобождения от бремени и рамок личного — тема, соблазнявшая также Д. Х. Лоуренса и Карла Юнга, — можно достичь, только обратившись к коллективному (в подавляющем большинстве) содержанию сновидений. Только во сне, ночью, мы пробиваемся за плоскую поверхность того, что Арто пренебрежительно именуется «психологической и социальной личностью». Но сон для Арто — не просто поэзия, воображение, это еще и преступление, безумие, кошмар. Линия сна с необходимостью ведет к тому, что Арто в заголовках двух своих манифестов называет «театром жестокости». Театр должен поделиться «со зрителем правдоподобным осадком его собственных снов, в которых тяга зрителя к насилию, эротические наваждения, дикость, химеры, утопическое чувство жизни и материальности мира, даже его каннибализм выплескиваются не на фальшивом и иллюзорном уровне, а глубоко внутри... Театр, как сны, должен стать кровавым и бесчеловечным».

Предписания, изложенные Арто в «Театре и его двойнике», дают наилучшее понятие о хепенинге. Арто показывает связь между тремя самыми характерными чертами хепенинга: его надличным или безличным отношением к личности, опорой на жест и звук при недоверии к осмысленному слову и, наконец, нескрываемым стремлением в любую минуту кинуться на аудиторию.

Вкус к агрессии — феномен в искусстве не такой уж новый. Ополчаясь на «современный роман» (среди прочего, на «Гая Мэжнеринга» и «Холодный дом!»), Рескин в 1880 году заметил, что тяга к фантастическому, чрезмерному, неприятному вместе со стремлением к шоку составляют, пожалуй, отличительные черты современной ему публики. Это неизбежно толкает художника на все более далекие и напряженные поиски эмоционального отклика со стороны аудитории. Вопрос в одном: только ли страхом подобный отклик вызывается. Участники хепенингов, кажется, молчаливо признают, что возбуждение любого другого сорта (скажем, сексуальное) далеко не так действенно и что последний

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

бастион эмоциональной жизни, который предстоит взять, — это ужас.

Любопытно, однако, что зрелище, цель которого — пробудить сегодняшнюю публику от ее уютной эмоциональной анестезии, строится на образах целиком анестезированных людей, движущихся в какой-то гипнотической обособленности друг от друга и создающих впечатление некоего действия, чьи главные характеристики — церемониальность и безрезультатность. В этой точке сюрреалистские техники устрашения соприкасаются с глубочайшим смыслом комического искусства — утверждением неуязвимости героев. Эмоциональная анестезия — сердцевина комедии. Мы хохочем, следя за малоприятными и гротескными ситуациями, поскольку уверены, что попавшие в них люди, на самом деле, сохраняют бесстрастность. Сколько бы они не становились на дыбы, не вопили, не ругались последними словами и не кляли свою незадачливость, аудитория знает: не так уж они чувствительны. В любом из протагонистов известной комедии есть что-то от автомата или робота. В том и секрет таких разных образцов комического искусства, как аристофановские «Облака», «Путешествия Гулливера», комиксы Текса Эйвери, «Кандид», «Добрые сердца и золотые короны», фильмы с Бастером Киттоном, «Убю-король» и Гун-шоу. Секрет комедии — невозмутимость либо преувеличенная или сдвинутая реакция, то есть, пародия на подлинный отклик. В комедии, как и в трагедии, работает стилизация эмоциональной отзывчивости. В случае трагедии — превышение нормальных чувств, в случае комедии — их обезболивание или смещение.

Вероятно, сюрреализм доводит идею комедии до предела, перебирая весь спектр реакций от смеха до ужаса. Перед нами скорей комедия, нежели трагедия, поскольку сюрреализм (во всех своих разновидностях, включая хепенинг) подчеркивает границы «отчужденности», которая, собственно, и есть предмет комедии, как предмет и источник трагедии — напротив, «вовлеченность». Во время хепенинга я, вместе с другими зрителями, нередко смеюсь. Не думаю, будто мы всего-навсего обескуражены (или напуганы) угрожающими (либо абсурдными) действиями участников. Думаю, мы смеемся оттого, что происходящее во время хепенинга, в самом глубоком смысле слова, забавно. Что не мешает ему, кстати, быть пугающим. Что-то — в границах, конечно же, дозволенного социальным благочестием и в высшей степени условным чувством серьезного — подталкивает нас смеяться над самыми чудовищными из нынешних катастроф и жестокостей. В современном опыте вообще есть что-то неуловимо комическое.

Только комедия эта — не божественная, а бесовская, и ровно в той мере, в какой для современного опыта характерны эти бессмысленные, механические ситуации полной отчужденности.

Комедия не перестает быть комичной от того, что несет возмездие. Ей, как и трагедии, нужен свой козел отпущения — жертва, которая будет наказана и отлучена от социального порядка, правдоподобно воссоздаваемого на сцене. Развитие действия в хепенинге попросту следует предписаниям Арто с его мечтой о зрелище, упраздняющем подмости, иначе говоря, дистанцию между исполнителями и публикой, и «физически втягивающем в себя зрителя». Козел отпущения в хепенинге — его аудитория.

## ЗАМЕТКИ О КЭМПе

В мире есть многое, что никогда не было названо; и многое, что даже будучи названо, никогда не было описано. Такова чувствительность — безошибочно современная; разновидность извращения, но вряд ли отождествляемая с ним — известная как культ, называемый Кэмп.

Чувствительность (в отличие от идеи) одна из самых сложных тем для разговора; однако существуют специальные причины, по которым именно Кэмп никогда не обсуждался. Это не естественный вид чувствительности, если такие вообще существуют. Действительно, сущность Кэмп — это его любовь к неестественному: к искусственному и преувеличенному. К тому же Кэмп эзотеричен — что-то вроде частного кода, скорее даже знака отличия, среди маленьких городских замкнутых сообществ. Если не брать в расчет ленивый двухстраничный набросок в романе Кристофера Ишервуда «Мир вечером» (1954), то он с трудом поддается печатному изложению. Таким образом говорить о Кэмпе значит предать его. Если подобное предательство может быть оправдано, то это оправдание может быть найдено в назидании, заключенном в нем, или в достоинстве конфликта, им разрешаемого. Сама себя я оправдываю обещанием самоназидания и осознанием острого конфликта в моей собственной чувствительности. Я испытываю сильную тягу к Кэмп и почти такое же сильное раздражение. Поэтому я хочу говорить о нем и поэтому — могу. Никто из тех, кто всем сердцем разделяет эту чувствительность, не может анализировать ее; каковы бы ни были его намерения, он может ее только продемонстрировать. Для того, чтобы назвать чувствительность, набросать ее контуры и рассказать ее историю, необходима глубокая симпатия, преобразованная отращиванием.

Хотя я говорю только о чувствительности — и о такой чувствительности, которая, среди прочего, обращает серьезное во фривольное — это все равно представляется безнадежным делом. Большинство людей думают о чувствительности или вкусе как об области чисто субъективных предпочтений, некоей загадочной привлекательности, в основном чувственной, которая никогда не



была подконтрольна разуму. Они допускают, что соображения вкуса играют определенную роль в их реакции на людей и на произведения искусства. Однако эта позиция наивна. Хуже того. Смотреть свысока на вкус, которым ты наделен, — это смотреть свысока на самого себя. Поскольку вкус управляет каждым свободным — в отличие от рутинного — человеческим движением. Ничто не является более определяющим. Существует визуальный вкус и вкус в том, что касается людей, в том, что касается эмоций — и существует вкус в области искусства и вкус в области морали. Так же как интеллигентность тоже представляет из себя нечто вроде вкуса: вкуса в области идей. (Можно обнаружить, что вкусовые способности развиваются очень неравномерно. Редко можно встретить человека обладающего хорошим визуальным вкусом, хорошим вкусом на людей и вкусом на идеи.)

Во вкусе нет ни системы, ни доказательств. Однако существует нечто вроде логики вкуса: постоянная чувствительность, которая лежит в основе и взращивает тот или иной вкус. Чувствительность почти, но не вполне, невыразимая. Всякая чувствительность, которая может быть втиснута в жесткий шаблон системы или схвачена грубыми орудиями доказательства, больше уже не чувствительность. Она уже затвердела в идею..

Чтобы удержать в сети слов чувствительность, особенно такую живую и влиятельную\*, необходимо быть достаточно ловким и изворотливым. Форма заметок в большей степени, чем эссе (с его требованием линейных и последовательных доводов), выглядит подходящей для уловления какой-либо особенности в этой прихотливой и убегающей чувствительности. Затруднительно оказаться торжественным и трактатоподобным, говоря о Кэмпе, поскольку при этом сам рискуешь создать самый низший его образчик. Эти заметки посвящены Оскару Уайльду.

---

\* Чувствительность эпохи является не только ее наиболее определяющей, но и наиболее изменчивой чертой. Она может включать в себя идеи (интеллектуальная история) и поведение (социальная история) эпохи, не касаясь даже чувствительности или вкусов, формировавших эти идеи и это поведение. Редко можно встретить такие исторические исследования — подобные работам Хейзинги о позднем средневековье или Февра о Франции шестнадцатого века — которые действительно говорили бы нам что-то о чувствительности изучаемого периода.

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

«Следует либо быть произведением искусства, либо одеваться в произведения искусства».

*«Изречения и размышления  
для пользы юношества»*

1. Для начала в самом общем виде: Кэмп это определенный вид эстетизма. Существует некий способ видеть мир как эстетическое явление. Этот способ, способ Кэмп, выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации.

2. Подчеркнем, что стиль пренебрегает содержанием, или задает такую точку зрения, с которой содержание безразлично. И это не говоря о том, что чувствительность Кэмп неангажирована, деполитизирована — или по крайней мере аполитична.

3. Кэмп не только определенный взгляд, способ смотреть на вещи. Кэмп также некое качество, открываемое в объектах или поведении людей. Существуют «кэмповские» фильмы, одежда, мебель, популярные песни, романы, люди, здания... Подобное разделение принципиально. Поистине, глаз Кэмп обладает способностью преобразовать действительность. Однако не все может быть увидено как Кэмп. Не все зависит от наблюдающего глаза.

4. Произвольные примеры того, что входит в канон Кэмп:

«Зулейка Добсон»

Светильники от Тиффани

Круговая панорама

Ресторан «Браун Дерби» на бульваре Сансет в Лос-Анджелесе

«Инквайрер», заголовки и статьи

Рисунки Обри Бердслея

«Лебединое Озеро»

Оперы Беллини

Режиссура Висконти в «Саломее» и «Как жаль ее развратницей назвать»

Некоторые почтовые открытки рубежа веков

«Кинг-Конг» Шедсака

Кубинский поп-певец Ла Лупе

Роман Линда Уарда в гравюрах на дереве «Божий человек»

Старые комиксы о Флэше Гордоне

Женская одежда двадцатых (боа из перьев, платья с длинным шлейфом и т. д.)

Романы Рональда Фербэнка и Айви Комптон-Бернет

Порнофильмы, увиденные без вожделения. ✓

5. Вкус Кэмп предпочитает одни виды искусства другим. Например, одежда, мебель, различные элементы внешнего убранства составляют большую часть Кэмп. Для Кэмп всякое искусство — искусство зачастую декоративное, выделенная текстура, чувственная поверхность и стиль для покрытия издержек содержания. Жо́та концертная музыка, несмотря на ее бессодержательность, редко является Кэмпом. Она, скажем, просто не предлагает противопоставления, необходимого для контраста между глупым или экстравагантным содержанием и богатой формой... Временами целые виды искусств оказываются насыщены Кэмпом. Классический балет, опера, кино выглядели так в течение долгого времени. В последние два года Кэмп поглотил и популярную музыку (пост-рок-н-ролл, то, что французы называют «йе-йе»). И, вероятно, кинокритика (списки типа «10 лучших плохих фильмов, которые я когда-нибудь видел») сегодня величайший популяризатор вкуса Кэмп, поскольку большинство людей все еще ходят в кино (в хорошем настроении и не предъявляя больших претензий).

6. В некотором смысле верно утверждение: «Это слишком хорошо, чтобы быть Кэмпом». Или — слишком важно, недостаточно маргинально (чаще последнее). Таким образом, личность и многие произведения Жана Кокто — это Кэмп, но это не так применительно к Андре Жиду; оперы Ричарда Штрауса, но не Вагнера; стряпня Тин Пэн Элли и Ливерпуля, но не джаз. Многие примеры Кэмп с «серьезной» точки зрения — либо плохое искусство, либо китч. Хотя и не все. Не только Кэмп с необходимостью плохое искусство, но и некоторые произведения, находящиеся на подступах к Кэмп (пример: большинство фильмов Луи Фейяда), заслуживают более серьезного внимания и изучения.

«Чем больше мы изучаем Искусство, тем меньше беспокоимся о Природе».

*«Упадок лжи»*

7. Все, что является Кэмпом — люди и предметы — содержит значительный элемент искусственности. Ничто в природе не может быть кэмповским... Сельский Кэмп все еще рукотворен, и наиболее кэмповские объекты — городские. (Однако они часто проявляют безмятежность — или наивность — которые суть эквивалент пасторальности. Замечательное понимание Кэмп демонстрирует выражение Эмпсона «городская пастораль».)

8. Кэмп — это некоторое представление мира в терминах стиля,

но вполне определенного стиля. Это любовь к преувеличениям, к «слишком», к вещам-которые-суть-то-чем-они-не-являются. Лучший пример можно найти в арт нуво, наиболее характерном и развитом стиле Кэмп. Характерно то, что арт нуво превращает любую вещь во что-то совсем другое: подставки светильников в форме цветущих растений, жилая комната в виде грота. Знаменательный пример: парижский вход в метро, выполненный Эктором Гимаром в конце 1890-х в форме чугунного стебля орхидеи.

9. В качестве индивидуального вкуса Кэмп приводит и к поразительной утонченности, и к сильной преувеличенности. Андрогин — вот определенно один из величайших образов чувствительности Кэмп. Примеры: замирающие, утонченные, извивающиеся фигуры поэзии и живописи прерафаэлитов; тонкие, струящиеся, бесполое тела арт нуво; излюбленные, андрогинные пустоты таящиеся за совершенной красотой Греты Гарбо. Здесь Кэмп рисует наиболее непризнанную истину вкуса: самые утонченные формы сексуальной привлекательности (также как самые утонченные формы сексуального наслаждения) заключаются в нарушении чьей-либо половой принадлежности. Что может быть прекраснее, чем нечто женственное в мужественном мужчине; что может быть прекраснее, чем нечто мужественное в женственной женщине... Парным к андрогинным предпочтениям Кэмп является нечто на первый взгляд совершенно отличное, но не являющееся таковым: вкус к преувеличенным сексуальным характеристикам и персональной манерности. По очевидным причинам в качестве лучших примеров могут быть названы кинозвезды. Банальная пышность женственности Джейн Мэнсфилд, Джини Лоллобриджида, Джейн Рассел, Вирджинии Майо; преувеличенная мужественность Стива Ривза, Виктора Метьюра. Великие стилисты темперамента и манерности, подобные Бэт Дэвис, Барбаре Стенвик, Таллуле Бэнкхед, Эдвиж Фейер.

10. Кэмп видит все в кавычках цитации. Это не лампа, но «лампа»; не женщина, но «женщина». Ощутить Кэмп — применительно к людям или объектам — значит понимать бытие как исполнение роли. Это дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра.

11. Кэмп — это триумф стиля, не различающего полов. (Взаимобратимость «мужчины» и «женщины», «личности» и «вещи».) Но все стили, так сказать, искусственны и, в конце концов, не различают полов. Жизнь не стильна. Также как и природа.

12. Вопрос не в том, почему травестия, деперсонификация, театральность? Напротив, вопрос в том, когда травестия, деперсонификация и театральность приобретают специфический привкус

## ЗАМЕТКИ О КЭМПе

Кэмп? Почему атмосфера комедий Шекспира («Как вам это понравится» и т. п.) не является смешивающей пола, тогда как «Der Rosenkavalier» является?

13. Линия раздела, по-видимому, проходит в конце восемнадцатого века; там обнаруживаются оригиналы Кэмп (готические романы, «китайский стиль», карикатуры, искусственные руины и т. д.). Но связь с природой была тогда совсем иной, чем в последующие века. В XVIII веке люди вкуса или покровительствовали природе (Струбери Хилл) или пытались включить ее во что-то искусственное (Версаль). Они также неугомымо покровительствовали прошлому. Сегодняшний Кэмп не включает в себя природу или даже открыто отвергает ее. И связь Кэмп с прошлым тоже исключительно сентиментальна.

14. Краткую историю Кэмп можно, конечно, начать и раньше — с маньеристов, подобных Понтормо, Россо или Караваджо, или причудливых театральных работ Жоржа де Латура; или с эвфуизма (Лили и т. д.) в литературе. Все же наиболее бурно зарождение Кэмп происходило в конце XVII — начале XVIII века, поскольку именно этот период был наделен чутьем на причудливость, на поверхность, на симметрию; вкусом на живописность и напряженность, элегантным обычаем передачи мимолетного ощущения и постоянным присутствием персонажа — в эпиграмме и рифмованном куплете (в словах), в завитушках (в жестах и музыке). Конец XVII — начало XVIII века — великий период Кэмп: Поп, Конгрив, Уолпол и т. д. — но не Свифт; les précieux во Франции; церкви рококо в Мюнхене; Перголези. Немного позднее: многое из Моцарта. Но в XIX веке то, что было распределено повсюду в высокой культуре, становится особым вкусом; он принимает оттенок остроты, эзотеричности, извращенности. Подтверждая сказанное только на примере одной Англии, мы видим как Кэмп тускло продолжается на протяжении всего эстетизма XIX века (Берн-Джонс, Патер, Рескин, Теннисон), сливаясь наконец с движением арт нуво в визуальных и декоративных искусствах и находя своих сознательных идеологов в таких «парадоксалистах», как Уайльд и Фирбенк.

15. Конечно, сказать, что все перечисленное принадлежит Кэмп, не значит согласиться с тем, что все это только Кэмп. Например, полный анализ арт нуво едва ли уравнивает его с Кэмпом. Но такой анализ не сможет игнорировать и того, что в арт нуво позволяет воспринимать себя как Кэмп. Арт нуво полон «содержания», даже морально-политического сорта; он был революционным движением в искусстве, подгоняемым утопическим видением (что-то между Уильямом Моррисом и группой «Баухауз») в органической

политике и вкусе. Но в арт нуво проявляются черты, которые предполагают неангажированный, несерьезный, «эстетский» взгляд. Это сообщает нам что-то важное об арт нуво — и о том, что есть хрусталик Кэмп, который и затемняет содержание.

16. Таким образом, чувствительность Кэмп есть нечто, что живо двойным смыслом, в котором те или иные вещи только и могут быть осмыслены. Но это не простенькая двухступенчатая конструкция буквального значения, с одной стороны, и символического значения — с другой. Напротив, это разница между вещью, означающей что-то или означающей все, что угодно, — и вещью как чистой искусственностью.

17. Это приводит нас прямо к вульгарному использованию слова Кэмп как глагола, «to camp», что-то, что люди делают. Кэмп есть вид извращения, при котором используют цветистую манерность для того, чтобы породить двойную интерпретацию; жесты наполнены двойственностью, остроумное значение для сопосcenti\* и другое, более безличное, для всех остальных. В равной мере и при расширении значения, когда это слово становится существительным, когда человек или вещь становятся «кэмпом», некая двойственность всегда присутствует. За прямым, обычным смыслом, в котором что-либо может быть понято, находится частное шутовское восприятие вещи.

«Естественность — такая трудная поза»

*«Идеальный муж»*

18. Что-то, должно быть, теряется между наивным и преднамеренным Кэмпом. Чистый Кэмп всегда наивен. Кэмп, осознавший себя Кэмпом («кэмпизация»), обычно менее удачен.

19. Чистые примеры Кэмп непреднамеренны; они удручающе серьезны. Мастер времен арт нуво, сделавший светильник со эмсеей, обвинившейся вокруг него, не ребячился и не старался быть «очаровательным». Он говорит со всей серьезностью: «Вуаля! Смотрите: Восток!» Неподдельный Кэмп — например, многочисленные мюзиклы, поставленные Басби Беркли для «Уорнер Бразерс» в начале тридцатых («42-я улица», «Золотоискательницы 1933 года», ... 1935 года, ... 1937 года и т. д.) — не должны быть забавными. А вот кэмпизация — скажем, пьесы Ноэля Коуарда — напротив. Представляется маловероятным, что такое количество опер из традиционного репертуара удовлетворяло бы Кэмп, если бы композиторы не воспринимали серьезно мелодраматическую бессмыслицу их сюжетов. Нет нужды знать собственные

\* Посвященные, понимающие (лат.).

намерения художника. Произведение скажет все. (Сравним какую-нибудь типичную оперу XIX века с «Ванессой» Сэмюэла Барбера, образцом выверенного, сконструированного Кэмпса, и разница станет очевидной.)

20. Вероятно, стремление к кэмпизации всегда пагубно. Совершенство «Переполоха в раю» и «Мальтийского сокола» среди других произведений кинокэмпса коренится в спокойствии, которым поддерживается интонация. Иначе с такими знаменитыми как бы кэмповскими фильмами пятидесятых, как «Все о Еве» и «Бейте дьявола». В этих более новых фильмах есть прекрасные места, но первый слишком приглажен, а второй слишком истеричен; они так стараются быть Кэмпом, что окончательно сбиваются с ритма... Возможно, однако, что это не столько вопрос о непреднамеренном эффекте и осознанном намерении, сколько тонкая связь между пародией и самопародией в Кэмпе. Фильмы Хичкока — витрина для этой проблемы. Когда самопародия теряет кипение и взамен приобретает (пусть даже временами) пренебрежение к собственным темам и материалу — как в «Поймать вора», «Окно во двор», «К северу через северо-запад» — в результате получается что-то натянутое и неуклюжее, редко Кэмп. Успешный Кэмп — кино, подобное «Странной драме» Карне; игра Мэй Уэст и Эдварда Эверета Хортона; куски Гун-шоу — даже когда они выглядят самопародией, они благоухают самовлюбленностью.

21. Итак, еще раз: опора Кэмпса — невинность. Это значит, что Кэмп изображает невинность, но также то, что он разрушает ее, когда может. Неодушевленные объекты не меняются, когда они рассматриваются кем-либо как Кэмп. Люди, однако, откликаются на свою аудиторию. Люди начинают «кэмпизоваться»: Май Уэст, Би Лилли, Ла Лупе, Таллула Бэнкхед в «Спасательной шлюпке», Бет Дэвис во «Все о Еве». (Люди могут быть вовлечены в Кэмп, сами того не зная. Вспомним, как Феллини заставляет Аниту Экберг пародировать себя саму в «Сладкой жизни».)

22. Рассматриваемый не так строго, Кэмп или полностью наивен, или целиком преднамерен (когда он изображает кэмпизацию). Последний пример: эпиграммы Уайльда на себя.

«Глупо делить людей на хороших и плохих. Люди или очаровательны, или утомительны».

*«Веер леди Уиндермир»*

23. В наивном, или чистом, Кэмпсе неотъемлемый элемент — это серьезность, серьезность вплоть до полного провала. Конечно,

не всякое произведение, где серьезность приводит к краху, может быть спасено Кэмпом. Только то, которому присуща смесь преувеличенности, фантастичности, страстности и наивности.

24. Когда что-то просто плохо (еще хуже, чем Кэмп), это часто из-за посредственности изначальных претензий. Художник даже и не пытается создать что-нибудь подлинно выдающееся. («Это слишком грандиозно», «Это слишком фантастично», «В это никто не поверит», — вот фразы, обычно вызывающие энтузиазм у любителя Кэмпа.)

25. Отличительный знак Кэмпа это дух экстравагантности. Кэмп — это женщина, закутанная в платье, сделанное из трех миллионов перьев. Кэмп — это живопись Карло Кривелли с его настоящими драгоценностями, trompe-l'oeil насекомыми и трещинами в кирпичной кладке. Кэмп — это всепоглощающий эстетизм шести американских фильмов Штернберга с Дитрих, всех шести, но в особенности последнего, «Дьявол — это женщина»... Зачастую есть что-то *demesuré* в размахе претензий Кэмпа, а не только в стиле произведения. Сенсационные и прекрасные строения Гауди в Барселоне — это Кэмп не только из-за их стиля, но и из-за того, что они обнаруживают — наиболее заметные в Соборе Саграда Фамилия — претензии со стороны одного человека сделать то, что делается целым поколением, культуру полного совершенства.

26. Кэмп — это искусство, которое ставит своей целью быть полностью серьезным, но не может быть воспринято как серьезное всеми, потому что оно всегда «слишком». «Тит Андроник» и «Странная интерлюдия» — почти Кэмп, они во всяком случае могут быть сыграны как Кэмп. Внешний имидж и риторика де Голля, зачастую, чистейшей воды Кэмп.

27. Некоторое произведение может быть достаточно близким к Кэмп, но так и не стать им, будучи слишком удачным. Фильмы Эйзенштейна навряд ли Кэмп, несмотря на все их преувеличения: они слишком удачны (драматически), без малейшей натяжки. Если бы они были немножко больше «чересчур», они были бы отличным Кэмпом — в частности, «Иван Грозный», первый и второй фильм. То же самое относится и к рисункам и картинам Блейка, бредовым и манерным. Они не становятся Кэмпом; хотя арт нуво, зараженное Блейком, уже Кэмп.

Все, что оригинально противоречивым или бесстрастным образом, — не Кэмп. Также ничто не может быть Кэмпом, если оно не кажется порожденным неукротимой, фактически неуправляемой, чувствительностью. Без страсти получается лишь псевдо-



Кэмп, который лишь декоративен, безопасен, одним словом, элегантен. На этом бесплодном краю Кэмп можно найти много привлекательного: приглашенные фантазии Дали, надменная оточенность от-кутюр, «Девушка с золотыми глазами» Альбинокко. Однако есть две вещи — Кэмп и изощренность, — которые не следует путать.

28. Еще раз, Кэмп — это попытка сделать что-либо необычное. Но необычное в смысле особенное, обаятельное (завивающаяся линия, экстравагантный жест). Вовсе не экстраординарное в смысле напряженное. Диковины в «Хочешь-верь, хочешь-нет» Рипли редко оказываются Кэмпом. Всему этому, будь оно чудом природы (двухголовый петух, баклажан в форм креста) или результатом упорного труда (человек, дошедший до Китая на руках, женщина, выгравировавшая Новый Завет на кончике иглы), недостает зрительного вознаграждения — очарования, театральности — что и отличает экстравагантности подобного рода от Кэмп.

29. Причина того, что фильмы, подобные «На последнем берегу», и книги типа «Уайнсбург, Огайо» или «По ком звонит колокол» недостаточно смешны, хотя и способны доставить удовольствие, заключена в том, что они слишком напряжены и претенциозны. Им недостает фантазии. Но Кэмп есть в таких плохих фильмах как «Мот» и «Самсон и Далила», итальянских кинокартинах о супергерое Матисте, в неисчислимых японских научно-фантастических фильмах («Родан», «Загадочные существа», «Эйч-человек»), которые из-за своей относительной непретенциозности и вульгарности более чрезмерны и безответственны в своей фантазии — и, следовательно, вполне трогательны и приятны.

30. Конечно, канон Кэмп может меняться. Время — большой специалист в таких делах. Время может повысить ценность того, что кажется нам просто нудным и лишенным фантазии теперь, когда мы находимся слишком близко и оно представляется нам похожим на наши ежедневные фантазии, фантастическую природу которых мы не ощущаем. Мы куда лучше способны восхищаться фантазиями, когда эти фантазии уже не принадлежат нам.

31. Это объясняет, почему столь многое из выделяемого вкусом Кэмп старомодно, устарело, demodé. Это вовсе не любовь к старине и тому подобное. Дело в том, что процесс старения или упадка предполагает необходимое отдаление — или пробуждение некоторой симпатии. Когда тема важна и современна, неудача в подобном произведении искусства заставляет нас негодовать. Время может изменить это. Время освобождает произведения искусства от требований моральной пользы, передавая его

чувствительности Кэмп... Другой аспект: время перекраивает границы банальности (банальность, грубо говоря, всегда категория современности). Что могло показаться банальным, с течением времени становится фантастичным. Многие люди, в восхищений слушающие воскрешенный английской поп-группой «Темпераментная семерка» стиль Руди Валли, могли бы полезть на стену от Руди Валли в пору его расцвета.

Таким образом, что-то становится Кэмпом не потому, что становится старым — но потому, что мы сами оказываемся не столь вовлечены, и можем радоваться, а не огорчаться неудаче предпринятой попытки. Однако эффект времени непредсказуем. Может быть, «метод» актерской игры, используемый Джеймсом Дином, Родом Стайгером, Уорреном Битти, будет выглядеть когда-нибудь таким же Кэмпом, что и Руби Килер сегодня — или как Сара Бернар в фильмах, которые она создавала в конце своей карьеры. А может быть и нет.

32. Кэмп — это прославление «персонажа». Утверждения не важны — исключая, разумеется, относящиеся к их создателю (Лой Фуллер, Гауди, Сесиль Б. Де Милль, Кривелли, де Голль и т. д.). Что ценит глаз Кэмп, так это целостность, силу личности. В каждом движении постаревшей Марты Грэм видно, что она — Марта Грэм и т. д. и т. п. ... Это еще яснее в случае великих-идолов Кэмп, таких как Грета Гарбо. Несовершенство Гарбо (или, по крайней мере, отсутствие глубины) как актрисы искупается ее красотой. Она всегда Грета Гарбо.

33. На что отзывается кэмповский вкус, так это на бросающийся в глаза «характер» (что, конечно, очень в стиле XVIII века); и, напротив, что оставляет его равнодушным, так это развитие персонажа. Персонаж понимается как состояние постоянного пылания — личность, представляющая из себя нечто неизменное и очень интенсивное. Это отношение к персонажу представляет из себя ключ к театрализации переживания, неотделимый в кэмповской чувствительности. И это помогает объяснить, почему опера и балет воспринимаются как сущий кладезь Кэмп: ни одна из этих форм не может быть легко сведена ко всей полноте человеческой природы. Там, где есть развитие характера, Кэмп отстает. Среди опер, например, «Травиата» (в которой намечено такое развитие) является Кэмпом в гораздо меньшей степени, чем «Трубадур» (где ничего подобного не наблюдается).

«Жизнь слишком серьезная вещь, чтобы серьезно говорить о ней».

*«Вера, или Нигилисты»*

34. Вкус Кэмпá разворачивает нас прочь от оси хороший-плохой обычного эстетического суждения. Кэмп ничего не опрокидывает. Он не считает, что плохое это хорошее или хорошее — плохое. Что он делает, так это предлагает для искусства (также — жизни) некий отличный — дополнительный — набор стандартов.

35. Обычно мы расцениваем произведение искусства в зависимости от того, насколько серьезно и благородно то, чего оно достигает. Мы ценим его за удачно выполненную задачу — за способность быть тем, чем оно является и, вероятно, за выполнение тех намерений, которые лежат в его основе. Мы предполагаем некую правильную, так сказать, прямолинейную связь между намерением и результатом. На основании этих стандартов мы расцениваем «Илиаду», пьесы Аристофана, баховское «Искусство фуги», «Миддлмарч», живопись Рембрандта, Шартрский собор, поэзию Донна, «Божественную комедию», квартеты Бетховена, и — среди людей — Сократа, Христа, Св. Франциска, Наполеона, Савонаролу. Короче, пантеон высокой культуры: истина, красота и серьезность.

36. Однако существует другая чувствительность помимо трагической и комической серьезности высокой культуры и высокого стиля, оценивающего людей. И откликаться только на стиль высокой культуры, оставляя все другие действия или чувства в тайне, значит обмануть себя как человеческое существо.

Например, существует серьезность, чьей метой является мучение, жестокость, помешательство. Здесь мы пытаемся разделить намерение и результат. Я говорю, разумеется, как о стиле личного мироощущения, так и о стиле в искусстве; однако примеры лучше брать только из последнего. Подумаем о Босхе, Саде, Рембо, Жарри, Кафке, Арто, подумаем о большинстве крупнейших произведений искусства XX века, чьей целью является не создание гармонии, а чрезмерное напряжение и введение все более и более сильных и неразрешимых тем. Эта чувствительность также настаивает на том, что произведения в старом смысле этого слова (опять-таки в искусстве, но также и в жизни) невозможны. Возможны только «фрагменты»... Разумеется, здесь оказываются применимы совсем другие стандарты, чем в традиционной высокой культуре. Что-то становится «хорошим» не потому, что это некое достижение, а потому, что другой истины о человеческой жизни, об ощущении того, что значит быть человеком — короче, другой действительной чувствительности — обнаружить невозможно.

И третья среди великих созидательных чувствительностей есть Кэмп: чувствительность обанкротившейся серьезности, театрализации опыта. Кэмп отказывается как от гармонии традиционной серьезности, так и от риска полной идентификации с крайними состояниями чувств.

37. Первая чувствительность, связанная с высокой культурой, в основе своей моралистична. Вторая чувствительность, чувствительность крайних состояний, представляемая в современном искусстве авангардом, достигает эффекта, усиливая напряжение между моральной и эстетической страстью. Третья, Кэмп, полностью эстетична.

38. Кэмп — это последовательно эстетическое мировосприятие. Он воплощает победу «стиля» над «содержанием», эстетики над «моралью», иронии над трагедией.

39. Кэмп и трагедия — антитезы. В Кэмпе чувствуется серьезность (серьезность в степени вовлеченности художника) и, часто, пафос. Страдание также является одной из тональностей Кэмп; высокая степень мучительности во многих вещах Генри Джеймса (например, «Европейцы», «Неудобный возраст», «Крылья голубки») ответственна за наличие большого элемента Кэмп в его произведениях. Но там никогда, никогда нет трагедии.

40. Стиль — это все. Мысли Жене, например, самый настоящий Кэмп. Утверждение Жене, что «единственный критерий действия — это его эlegantность»\*, фактически полностью совпадает с уайльдовским: «Что до подлинного успеха, то его витальный элемент не искренность, но стиль». Но что, в конце концов, принимается в расчет, так это стиль вмещающий в себя идеи. Скажем, идеи о морали и политике в «Веер леди Уиндермир» и в «Майор Барбара» — это Кэмп, но не из-за идей как таковых. Это идеи, изложенные своим особым игровым способом. Идеи Кэмп в «Богоматерь цветов» изложены слишком жестко, и произведение само по себе слишком совершенно, возвышенно и серьезно, чтобы книги Жене сделались настоящим Кэмпом.

41. Один из главных моментов Кэмп это развенчание серьезности. Кэмп игрив, анти-серьезен. Точнее, Кэмп подключает новые, более сложные, связи к «серьезности». Он может быть серьезен во фривольности и фриволен в серьезности.

42. Кэмп начинает вдохновлять, когда осознаешь, что «искренность» сама по себе недостаточна. Искренность может быть про-

---

\* Сартр замечает на это в «Святом Жене»: «Эlegantность есть высшая степень действия, делающая видимой огромнейшие пласты бытия».

## ЗАМЕТКИ О КЭМПЕ

сто мещанством, интеллектуальной узостью.

43. Традиционные способы для преодоления прямолинейной серьезности — ирония, сатира — выглядят нынче слабовато, перестают соответствовать культурно насыщенной среде в которой современная чувствительность вызревает. Кэмп вводит новый стандарт: искусственность как идеал, театральность.

44. Кэмп предполагает комический взгляд на мир. Но это не горькая или полемическая комедия. Если трагедия — это переживание сверхвовлеченности, то комедия — переживание недвовлеченности, отстраненности.

«Я обожаю простые удовольствия.  
Они — последнее прибежище сложных натур».

*«Женищина, не стоящая внимания»*

45. Отстраненность — прерогатива элиты; и насколько денди XIX века был суррогатом аристократа в сфере культуры; настолько Кэмп является современным дендизмом. Кэмп — это решение проблемы: как быть денди в век массовой культуры.

46. Подобный денди был сверхэлитарен. Его поза выражала презрение, даже скуку. Он был занят поисками редких сенсаций, неискорченных массовыми восторгами (модели: Дезэссент в «Наоборот» Гюисманса, «Марий-эпикурец», «Господин Тест» Вальери). Он весь был посвящен «хорошему вкусу».

Знаток Кэмпса находит более искусные наслаждения. Не в латинских стихах и редких винах да бархатных куртках, но в грубейшем, распространеннейшем наслаждении, в искусстве для масс. Явное использование не запачкало предмет его наслаждения, так как он научился обладать им на свой особый манер. Кэмп — дендизм в век массовой культуры — не различает вещей уникальных и вещей, поставленных на поток. Кэмп преодолевает отвращение к копиям.

47. Сам по себе Уайльд был переходной фигурой. Человек, который впервые появился в Лондоне одетый в бархатный берет, кружевную рубашку, вельветиновые бриджи и черные шелковые чулки, никогда не сможет отклониться слишком далеко в своей жизни от удовольствий денди былых времен; этот консерватизм отражен в «Портрете Дориана Грея». Но многое в его позиции предполагает нечто более современное. Я имею в виду Уайльда, который сформулировал важнейший элемент чувствительности Кэмпса — равенство всех предметов — когда он объявлял о намерении «оживить» свой бело-голубой фарфор или утверждал, что дверной порог может быть столь же восхитителен, сколь и кар-

тина. Когда он провозглашает важность галстука, бутоньерки или кресла, Уайльд предвидит демократический настрой Кэмпса.

48. Денди былых времен ненавидели вульгарность. Денди последнего призыва, поклонники Кэмпса, ценят вульгарность. Где вкус денди постоянно был бы оскорблен, а сам он заскучал бы, ценитель Кэмпса пребывает в постоянном восторге. Денди носил надушенный платок как галстук и был подвержен обморокам; ценитель Кэмпса вдыхает зловоние и гордится своими крепкими нервами.

49. Конечно, это подвиг. Некий подвиг, подстегиваемый, при ближайшем рассмотрении, угрозой пресыщения. Эту связь между пресыщением и кэмпсовским вкусом трудно переоценить. Кэмпс по своей природе возможен только в обществах изобилия, в обществе или кругах, способных к переживанию психопатологии изобилия.

«Все, что неестественно в Жизни, представляется естественным Искусству. И это единственное явление Жизни, которое представляется Искусству естественным».

*«Несколько правил для наставления пресытившихся образованием»*

50. Аристократия находится в положении визави с культурой (также как и с властью), и история Кэмпса — это часть истории снобского вкуса. Но так как никакая аутентичная аристократия в старом смысле слова не поддерживают нынче особых вкусов, то кто же носитель этого вкуса? Ответ: спонтанно образовавшийся, сам себя избравший класс, преимущественно гомосексуальный; сам назначающий себя аристократией вкуса.

51. Особая связь между кэмпсовским вкусом и гомосексуальностью должна быть объяснена. Хотя в общем случае неверно, что Кэмпс является гомосексуальным вкусом, нет сомнения в их сходстве и частичном совпадении. Не все либералы евреи, но евреи демонстрируют определенную приверженность к либерализму и реформам. Так, не все гомосексуалисты обладают кэмпсовским вкусом. Но гомосексуалисты, в основном, составляют авангард — и одновременно самую чуткую аудиторию — Кэмпса. (Эта аналогия выбрана не случайно. Евреи и гомосексуалисты являются наиболее выдающимися творческими меньшинствами в современной городской культуре. То есть творческими в самом что ни на есть прямом смысле: они творцы чувствительностей. Таковы две ведущие силы современной чувствительности — иудейская моральная серьезность и гомосексуальный эстетизм и ирония.)

52. Причины для расцвета аристократической позы среди гомосексуалистов, по-видимому, близки к тем же у евреев. Каждой чувствительности способствует необходимость некой группы в самообслуживании. Еврейский либерализм есть жест самолегализации. То же в случае Кэмп, который определенно пропагандирует нечто подобное. Нет нужды говорить, что эта пропаганда направлена в прямо противоположную сторону. Евреи возлагали надежды на интеграцию в современное общество через развитие морального чувства. Гомосексуалисты добивались интеграции, опираясь на чувство эстетическое. Кэмп это растворитель моральности. Он нейтрализует моральное негодование, поддерживая легкость и игру.

53. Тем не менее, кэмповский вкус, хотя гомосексуалисты и представляли его авангард, это нечто большее, чем гомосексуальный вкус. Очевидно, его метафора жизни как театра частично произносится как оправдание и защита определенного положения дел с гомосексуалистами. (Настойчивость Кэмп в стремлении не быть «серьезным», играть, пока играет, также связана с гомосексуальным желанием удержать молодость.) Однако возникает чувство, что если бы гомосексуалисты не развивали Кэмп, это сделал бы кто-нибудь другой. Поскольку аристократический жест не может умереть до тех пор пока он связан с культурой, хотя и может уцелеть, только если будет все более и более изощренным и изобретательным. Кэмп — это (повторюсь) связь со стилем в то время, когда освоение стиля как такового находится под большим вопросом. (В современную эпоху каждый новый стиль, если он не является откровенно анархичным, воцаряется как некий антистиль.)

«Надо иметь каменное сердце, чтобы читать о смерти Малютки Нелл без смеха».

*Из разговора.*

55. Вкус Кэмп это, помимо всего, еще и некий вид наслаждения, высокой оценки, никак не осуждения. Кэмп великодушен. Он хочет наслаждения. Он только выглядит злобным и циничным. (Или, если он циничен, то это не безжалостный, а легкий цинизм.) Кэмп не утверждает, что быть серьезным значит иметь дурной вкус; это не насмешка над тем, кто преуспевает в своей серьезности. То, чему он учит, — это как обратить в успех некоторые страстные неудачи.

56. Вкус Кэмп — это разновидность любви, любви к человеческой природе. Это удовольствие, больше чем суд, маленький триумф и инеуклюжая интенсивность «персонажа»... Кэмповский вкус само-

отождествляется с тем, что несет наслаждение. Люди, которые разделяют эту чувствительность, не смеются над тем, что они называют «кэмпом», они наслаждаются им. Кэмп — это бережное чувство.

(Здесь можно сравнить Кэмп с поп-артом, который — когда он не является просто Кэмпом — представляет из себя некую позицию, связанную с ним, но достаточно отличную. Поп-арт более плосок и более суж, более серьезен, более отделен, предельно нигилистичен.)

57. Вкус Кэмп питается любовью, которая исходит из некоторых объектов и личных стилей. Отсутствие этой любви и есть та причина, по которой «Пейтон Плейс» (книга) и Тишман Билдинг — это не Кэмп.

58. Предельное выражение Кэмп: это хорошо, потому что это ужасно. ... Конечно, не всегда можно сказать так. Только при определенных условиях, которые я и пыталась обрисовать в этих заметках.



## **ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ**

### **I**

Прежде чем спорить о порнографии, стоило бы признать, что она существует в нескольких — по меньшей мере, трех — разновидностях, и отделить их одну от другой. Мы заметно продвинемся в понимании, если прекратим смешивать порнографию как проблему истории общества с порнографией как феноменом психологии (общепринятым симптомом сексуальной ущербности либо отклонения у ее производителей и потребителей), а их, в свою очередь, — с не слишком распространенным, но любопытным типом условности или приемом в искусстве.

Я сосредоточусь лишь на последнем случае. И даже еще уже — на литературном жанре, для которого, за неимением лучшего, буду (в частных рамках серьезной интеллектуальной дискуссии, а не на публичных слушаниях в суде) использовать сомнительный ярлык «порнография». Под литературным жанром я понимаю совокупность произведений, относимых к литературе как искусству и оцениваемых по внутренним меркам художественного совершенства. Как феномен социальный и психологический все порнографические тексты равнозначны: это документы. Но для искусства некоторые из них могут значить нечто большее. Дело не просто в том, что «Три яблочка от одной яблони» Пьера Луиса, «История ока» и «Госпожа Эдварда» Жоржа Батая и анонимные «История О» или «Отражение» принадлежат к литературе. Я берусь показать, почему эти книги — все пять — литература более высокого ранга, чем «Конфетка», «Тэлени» Оскара Уайльда, «Содом» графа Рочестера, «Распутный господарь» Аполлинера или клеландовская «Фанни Хилл». Обвал порнографического хлама, год за годом заглестывающий книжные прилавки двух последних веков вплоть до нынешнего дня, пошатнул статус литературы не больше, чем хождение книг наподобие «Долины кукол» поставило под вопрос достоинства «Анны Карениной» или «Человека, который любил детей». Может быть, доброкачественной литературы в куче порнографического мусора и меньше, чем на-

стоящих романов среди всей низовой словесности, рассчитанной на массовый вкус. Но вряд ли их намного меньше, чем, скажем, в еще одном опозоренном подвиде словесности, который тоже мог бы предъявить в свое оправдание несколько первостепенных образцов, — я имею в виду научную фантастику. (У порнографии и фантастики как литературных жанров есть, как ни странно, немало общего.) Так или иначе, количественная оценка лишь подтверждает ходячее мнение. Бывают, пусть и нечасто, такие книги, которые не без основания именуют порнографией — допустим, этот стертый ярлык действительно что-то значит, — и которые, вместе с тем, бесспорно относятся к серьезной литературе.

Казалось бы, ясно. Ан нет. По крайней мере, в Англии и Америке взвешенный анализ и оценка порнографии все еще не вышли за узкий круг психологов, социологов, историков, юристов, профессиональных учителей морали и критиков общества. Порнография — это подлежащая диагностике болезнь и предмет судебного разбирательства. У нее есть сторонники и противники. И это не то же самое, что сторонники и противники алеаторной музыки или поп-арта, а, скорее, что-то вроде сторонников и противников узаконения абортов либо федеральных субсидий на нужды приходских школ. По сути, того же типового подхода придерживаются не только недавние красноречивые защитники прав и обязанностей общества подвергать непристойные книги цензуре, вроде Джорджа П. Элиота и Джорджа Стайнера, но и те, кто вместе с Полом Гудменом предвидят от цензурной политики куда больше вреда, чем от самих книг. И приверженцы свобод, и доброхоты цензуры сходятся в одном: порнография для них — патологический симптом и сомнительный товар. В понимании порнографии единодушны практически все: в ней видят источник той силы, которая заставляет производителей производить, а потребителей — потреблять эти возбуждающие средства. Для психоаналитика порнография — не более чем совокупность текстов, наглядно иллюстрирующих прискорбную задержку в нормальном половом развитии от детства к взрослости. Все порнографическое для подобного взгляда — лишь проявление детских сексуальных фантазий, которые распубликовываются носителями более искущенного и менее простодушного сознания мастурбирующих подростков для продажи так называемым взрослым. К порнографии как социальному феномену — скажем, к буму порнопродукции в обществах Западной Европы и в Америке начиная с XVIII века, — сохраняется тот же, однозначно клинический, подход. Порнография — это групповая патология, болезнь всей культуры, о причинах которой прекрасно договорились. Растущий выпуск непристойных книг относят на счет

депрессивной христианской морали и полной физиологической безграмотности, — застарелых недугов, отягченных более близкими историческими событиями, воздействием резких сдвигов в традиционном семейном укладе и политическом устройстве, несбалансированными изменениями половых ролей. («Проблема порнографии, — заметил Гудмен несколько лет назад, — это одна из дилемм, встающих перед обществом на стадии перехода».) Итак, в диагностике порнографии все единодушно. Различия если и есть, то разве что в оценке психологических и социальных последствий ее распространения, а стало быть, в определении соответствующей тактики и политики.

Более просвещенные зодчие общественной морали даже готовы признать наличие своего рода «порнографического воображения», но лишь в том смысле, что порнография это продукт коренной ущербности или деформации воображения как такового. Они, вместе с Гудменом, Вейландом Янгом и др., даже допускают существование «порнографического общества». Один из блестящих его образцов — наше собственное, до такой степени построенное на лицемерии и подавлении, что порнография не может не появиться здесь и как логическое выражение этого общества, и как выработанное против него снизу противоядие. Но при всем том я ни разу не слышала, чтобы в литературных кругах Англии и Америки кто-нибудь счел порнографическую книгу интересным и крупным событием в искусстве. И как может быть иначе, если порнография до сих пор понимается здесь только как социальный и психологический феномен, да к тому же — объект моральных оценок?

## II

Кроме зачисления порнографии по ведомству науки, есть еще одна причина, из-за которой вопрос о литературных качествах порнокинг никогда всерьез не обсуждался. Я имею в виду представление о литературе у большей части пишущих о ней в Англии и Америке — представление, с самого начала начисто изгоняющее порнографические опусы, а вместе с ними и многое другое, из огороженных пределов литературы.

Конечно, порнография принадлежит к литературе в том смысле, что издается в виде книг и относится к беллетристике, — тут спора нет. Но этим нехитрым сходством все и заканчивается. И отношение большинства пишущих о литературе к природе прозы, и взгляд их на природу порнографии неизбежно противопоставляют порнографию литературе. Типичный пример герметизма: заранее отлучить любую порнографию от литературы (и наоборот), и разбираться с каждой конкретной книгой уже незачем.

Чаще всего, в основе взаимоисключающих определений порнографии и литературы — один из четырех доводов.

Первый — более чем однозначное отношение порнографической прозы к читателю: его стараются всего лишь сексуально возбудить, а это, де, противоречит многосложной функциональной нагрузке настоящей литературы. Некоторые даже добавляют, что цель порнографии — сексуальное возбуждение — несовместима с той спокойной, незаинтересованной вовлеченностью, которой требует настоящее искусство. Однако, этот последний поворот на редкость не убедителен. Он взывает к моральным чувствам читателя, выросшего исключительно на так называемом «реалистическом» письме, не говоря о том, что в иных общепризнанно мастерских вещах от Чосера до Лоуренса есть пассажи, в точном смысле слова возбуждающие сексуальный интерес читателя. Надежнее, пожалуй, все-таки стоять на том, что «намерения» порнографии однозначны, тогда как у подлинной литературы они многообразны.

Второй довод, выдвинутый, среди прочих, Адорно, — в том, что порнографические тексты не содержат завязки, кульминации и развязки, без которых нет литературы. Порнографическое повествование сляпано так, что использует для начала любую дурацкую отговорку, а, начавшись, может продолжаться бесконечно.

Еще один довод — такой: порнословесность совершенно не занята средствами выражения (предметом забот истинной литературы), поскольку цель порнографии — возбудить внесловесные фантазии, стилистика же играет здесь исключительно подсобную, чисто техническую роль.

Последний, самый веский довод состоит в том, что предмет литературы — взаимоотношения людей, их сложные чувства и настроения, тогда как порнография, наоборот, пренебрегает человеческой зрелостью (психологией, социальными характеристиками), равнодушна к мотивам и правдоподобию поступков, а повествует лишь о немотивированном и неустанном взаимодействии обезличенных органов тела.

Если идти от представлений о литературе у большинства английских и американских критиков, то литературная ценность порнографии и вправду равна нулю. Но дело в том, что их стереотипы не имеют ничего общего с анализом, а чаще всего просто бьют мимо цели. Взять, к примеру, «Историю О». Хотя этот роман, по обычным меркам, бесспорно непристойен и куда успешней других добивается сексуального возбуждения читателей, смысл описанных ситуаций к упомянутому возбуждению, похо-

же, никак не сводится. У повествования явно есть завязка, кульминация и развязка. Изящество письма убеждает, что слово для автора — не просто обременительная необходимость. Герои испытывают очень сильные, хотя, конечно, однообразные и абсолютно асоциальные чувства. Ими движут мотивы, при том что мотивы эти не назовешь «нормальными» ни в психиатрическом, ни в социальном смысле. Герои «Истории О» наделены психологией одного сорта — психологией вожделения. И пусть то, что узнаешь о персонажах из ситуаций, в которые они попадают, жестко ограничено формами сексуального самозабвения и представленного совершенно открыто сексуального взаимодействия, характеры О и ее партнеров однобоки и усечены не больше, чем у героев множества не-порнографических произведений нынешней прозы.

Мало-мальски содержательные дискуссии начнутся здесь не раньше, чем английские и американские критики придут к более изощренному взгляду на литературу. (В конечном счете, эти дискуссии неизбежно затронут не только порнографию, но всю современную словесность, упрямо сосредоточенную на экстремальных ситуациях и поступках.) Трудности возникают из-за того, что многие по-прежнему приравнивают прозу к частным условиям так называемого «реализма» (грубо говоря, к основной романной традиции прошлого века). Однако, за примерами альтернативных типов литературы даже не нужно обращаться к вершинам нашего столетия — к «Улиссу», книге не о характерах, а о путях надличного общения, которые, чаще всего, лежат за пределами индивидуальной психологии и персональных потребностей; к французскому сюрреализму и его последнему детищу — «новому роману»; к прозе немецких экспрессионистов; к русской пост-романной прозе, представленной «Петербургом» Андрея Белого и книгами Набокова; к нелинейному, бесфабульному повествованию у Стайн и Берроуза. Понятие о литературе, перечеркивающее в ней все, что идет от «фантазии», а не от реалистического рассказа о жизни узнаваемых персонажей в привычных ситуациях, не в силах справиться даже с таким почтенным жанром, как пастораль, отношения между героями которой всякий назовет узкими, плоскими и неубедительными.

Хотя бы частичное искоренение этих цепких клише — давно перезревшая задача. Она потребует открытыми глазами взглянуть на литературу прошлого и заставит пишущих о литературе и обыкновенных читателей глубже соприкоснуться с современной словесностью, включая те области прозы, которые по структуре близки к порнографии. Проще — и бессмысленней — всего за-

клинить литературу не отступаться от «человечности». Речь идет не о «человечном» в противоположность «бесчеловечному» (где выбор «человечного» гарантирует незамедлительное моральное удовлетворение и автору, и читателю); речь — о неисчерпаемом разнообразии форм и тонов, способных передать «глас человеческий» средствами прозы. Главный вопрос для пишущего сегодня о литературе — не связь книги с «миром» или «реальностью» (когда каждый роман — неповторимый, а мир, напротив, донельзя упрощен), но сложность самого сознания как способа существования мира, способа его осуществления и, кроме того, подход к каждой конкретной книге, не забывающий о том, что все они живы только переключкой друг с другом. С этой точки зрения, тактика старых романистов, описывающих, как судьба резко индивидуализированного «героя» разворачивается в привычных, социально уплотненных обстоятельствах и условной хронологической последовательности, — всего лишь одна из возможных и отнюдь не обладает правами сюзерена на вассалитет серьезных читателей. Кстати, ничего особенно «человечного» в подобных штампах я не вижу. Наличие реалистически-обрисованных действующих лиц — само по себе не гарантия пользы и укрепления моральных чувств читателя.

По справедливости, о героях прозы можно сказать только одно: они, пользуясь словами Генри Джеймса, — «ресурс композиции». Наличие человекоподобных персонажей в словесном искусстве может служить разным задачам. Драматическое напряжение или трехмерность в передаче личных и социальных связей часто вообще не являются для писателя целью, а потому вряд ли стоит выделять их как родовую черту словесности. Скажем, разработка идей — цель для литературы не менее естественная, хотя по меркам романного реализма она жестоко ущемляет жизнеподобие героев. Создание или изображение неодушевленного предмета, уголка природы — тоже достойное занятие, а оно, опять-таки, влечет за собой соответствующую переоценку человеческих масштабов. (Пастораль работает на обе цели, воспроизводя как идеи, так и природу. Фигуры людей в ней встроены в ландшафт, отчасти — стилизацию под «настоящую» природу, отчасти — ландшафт «идей» в духе неоплатоников.) И не менее достойным предметом повествовательной прозы могут быть экстремальные состояния человеческих чувств или мысли — настолько сильных, что они перехлестывают берега повседневных переживаний и лишь условно привязаны к конкретным героям. Именно таков случай порнографии.

По самоуверенным вердиктам большинства пишущих о литера-

туре в Англии и Америке нипочем не догадаться, что горячие споры на этот счет идут уже несколько поколений. «По-моему, — пишет Жак Ривьер в “Нувель ревю франсез” за 1924 год, — перед нами — серьезнейший кризис самого понятия литературы». Один из ответов на «вопрос о возможностях и границах литературного», отмечает Ривьер, — явная тенденция к перерождению «искусства (если это слово еще уместно) в деятельность абсолютно надчеловеческую, функцию сверхчувственного, своего рода художественную астрономию». Я цитирую Ривьера не потому, что его эссе «К вопросу о понятии литературы» вносит в проблему какую-то окончательную ясность, но только затем, чтобы напомнить ряд наиболее крайних представлений о литературе, уже сорок лет назад бывших в литературных журналах континента едва ли не общим местом.

Тем не менее, это бродильное начало и по сей день остается чужим, неусвоенным, так и не понятым литературными кругами Англии и Америки. В нем усматривают результат коллективного нервного срыва в культуре, а зачастую отстраняют от себя как явное извращение, свидетельство обскурантизма, знак творческой стерильности. Лучшие англоязычные критики вряд ли могут не видеть, до какой степени все крупное в словесности двадцатого столетия переворачивает те идеи о природе литературы, которые дошли до них от нескольких выдающихся романистов XIX века и которые они продолжают повторять в 1967 году. Однако, их отношение к подлинно новой литературе заставляет вспомнить иудейских вероучителей лет этак за сто до Христова пришествия: те, смиренно признавая духовный упадок своего века в сравнении с эпохой великих пророков, установили, тем не менее, жесткий канон на толкование пророческих книг, провозгласив — и скорей, с облегчением, чем в печали — что время пророков прошло. То же самое делают англо-американские литературные критики, вновь и вновь объявляя завершенным тот век, который они, с некоторым изумлением, именуют эпохой экспериментального или авангардного письма. Ритуальное чествование очередного подрыва старых понятий о литературе каждым свежеспеченным гением то и дело сопровождается с их стороны нервными заявлениями, будто только что вышедшая книга — это, увы, последний плод его благородной, но оставшейся в прошлом манеры. Да, итог этого двусмысленного, недобросовестного поглядывания на современную литературу искося — несколько десятилетий беспримерного расцвета и блеска англо-американской, в особенности американской, литературной критики. Но эти расцвет и блеск — плод банкротства художественных вкусов и, если хотите, в корне бесчестных методов. Запозда-

лое признание критикой наиболее серьезных заявок новейшей литературы, равно как и скорбь по поводу так называемого разрыва с реальностью и краха личности в литературе, отмечают ту поворотную точку, за которой наиболее способные люди, пишущие о литературе в Англии и Америке, вообще бросают заниматься литературными конструкциями и переходят к прямой критике культуры.

Не хочу повторять доводы в пользу иного подхода к литературе, которые уже выдвигала раньше. Ограничусь несколькими неизбежными отсылками. Спор об одной-единственной книге столь радикальной природы, как «История ока», заново ставит вопрос о литературе вообще, о повествовательной прозе как виде искусства. И вещи, подобные батаевской, не появились бы на свет без той мучительной переоценки самой природы литературы, которой была занята последние полвека литературная Европа. Вне этого контекста английские и американские читатели их навряд ли усвоят — разве что в качестве «простой» порнографии, непонятной и забавной дешевки. Если все еще нужно доказывать, что порнография и литература не всегда несовместимы, если нужно убеждать, что порнографические тексты могут принадлежать к литературе, — значит, тут нуждается в пересмотре сам подход к искусству.

Скажу в нескольких словах. Искусство (и творчество) это воплощенное сознание, и материалом для него выступает все многообразие форм сознания. Нет таких эстетических принципов, которые повелевали бы исключить из набора материалов художника экстремальные формы сознания, выходящие за пределы социального характера или психологической индивидуальности.

В обыденной жизни мы, разумеется, так или иначе признаем моральную обязанность подавлять в себе подобные состояния. Это обязательство обосновано прагматически: оно позволяет не только поддерживать социальный порядок в широком смысле слова, но дает индивиду возможность завязывать и поддерживать человеческие контакты с другими (хотя ему могут, на больший или меньший срок, в таких контактах отказать). Известно, что люди, отваживающиеся идти до пределов сознания, рискуют при этом своим здоровьем, иначе говоря — своими человеческими качествами. Но шкала или стандарт «человеческого», годные для повседневного существования и поведения, вряд ли подойдут искусству. Они слишком просты. Если за последние сто лет искусство как независимая деятельность завоевало невиданный авторитет — едва ли не священства в секулярном обществе, — то



лишь потому, что оно, среди прочего, берет на себя задачу разведывать и осваивать пограничные области сознания (ча́сто ценой угрозы для личности художника), докладывая оттуда об увиденном. В качестве свободного исследователя опасностей, обступающих дух, художник получает право вести себя отлично от большинства; учитывая особенности призвания, он может, например, выделяться эксцентричным образом жизни, а может и нет. Настоящее его дело — трофеи опыта, предметы или поступки, которые в силах зажигать и увлекать, а не только (как предписывалось прежними понятиями о художнике) поучать и веселить. Зажигает он, как правило, одним: еще одним шагом вглубь диалектики нарушения. Он стремится делать вещи отвратительные, темные, непонятные, короче — то, что не нравится (или как бы не нравится). Но какими бы жестокими крайностями ни поражал художник свою аудиторию, его верительные грамоты и духовный авторитет зависят, в конечном счете, от реальной или подразумеваемой чувствительности публики к тем крайностям, которые он на себе испытывает. Образцовый современный художник — маклер на бирже сумасшествия.

Представление об искусстве как дорого оплаченном результате непомерного духовного риска — результате, цена которого для каждого нового игрока все выше, — требует совершенно иного набора критических стандартов. Искусство, созданное под такой эгидой, вряд ли может быть «реалистическим». Но слова «фантастика» или «сюрреализм», попросту переворачивая реалистические клише, тоже мало что объясняют. Фантастику слишком легко принизить до «просто» фантазий: решающий довод здесь — словечко «инфантильный». Но где заканчиваются фантазии, судимые не по художественным, а по психиатрическим меркам, и начинается воображение?

Поскольку трудно поверить, чтобы современные литературные критики всерьез решили отлучить нереалистическую прозу от литературы, приходится думать, что для сексуальных тем действуют особые мерки. Они проясняются, стоит взять другой разряд книг, другой тип «фантазий». Внеисторический сновиденный ландшафт, на фоне которого развивается действие, странно застывшее время, в котором действие происходит, — все это одинаково легко встретишь и в порнолитературе, и в научной фантастике. Да, большинство мужчин и женщин не обладает теми сексуальными доблестями, которыми демонстративно наслаждается население порнороманов. Да, калибр соответствующих органов, число и продолжительность оргазмов, разнообразие и уровень сексуальных способностей, как и запас сексуальной

энергии, в книгах с очевидностью и многократно завышены. Ну и что? Космических кораблей и кишачих нечистью планет из фантастических романов тоже не существует. Если местом действия избран идеальный то пос, это, само по себе, ничуть не порочит литературных достоинств ни порнографии, ни научной фантастики. Подобное отрицание реального, конкретного, трехмерного социального времени, пространства, характера, равно как и подобное «фантастическое» преувеличение человеческой энергии, — всего лишь особенность другой литературы, порожденной другим сознанием.

Материалом для порнографических книг, относящихся к литературе, как раз и выступает одна из крайностей человеческого сознания. Бесспорно, многие согласятся, что сознание, одержимое сексом, в принципе может войти в литературу как одну из разновидностей искусства. Литература о вожделинии? Почему бы и нет? Однако, за согласием, как правило, тут же следует пункт, начисто его перечеркивающий. Чтобы навязчивые идеи признали литературой, автор обязан сохранять по отношению к ним известную «дистанцию». Но это явное лицемерие лишний раз подтверждает, что мерки, обычно прикладываемые к порнографии, в конце концов, все еще принадлежат психиатрии и службам социальной помощи, а не искусству. (С тех пор, как христианство подняло ставки и стало рассматривать сексуальное поведение как путь к добродетели, все, относящееся к сексу, приобрело в нашей культуре статус «особого случая», вызывая в высшей степени разноречивые оценки.) Живопись Ван Гога остается искусством, даже если кому-то угодно считать, будто своей манерой он куда меньше обязан свободному выбору выразительных средств, чем психическому расстройству и видению мира именно таким, каким он его написал. Точно так же «История ока» вовсе не превращается из искусства в клинику только потому, что в редком по откровенности автобиографическом эссе, приложенном к книге, Батай признает описанные в ней наваждения своими собственными.

Искусством, а не дешевой порнографией делает вовсе не отстраненность, не превосходство сознания, лучше приспособившегося к повседневной реальности, над так называемым «душевым помрачением» человека во власти эротического наваждения. Искусством ее делают новизна, доскональность, подлинность и, наконец, сила этого самого помраченного сознания, перелившаяся в книгу. Для искусства исключительный характер переживаний, воплощенных в порнолитературе, сам по себе не аномален и не антилитературен.

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Но и упомянутая выше цель или эффект порнографических книг — сексуальное возбуждение читателей — тоже не относится к их недостаткам. Только самое убогое и механическое представление о сексе может подтолкнуть к мысли, будто сексуально расшевелить читателя такой книгой, как «Госпожа Эдварда», — пара пустяков. Столь предосудительная в глазах литературных критиков однобокость авторских намерений — вещь, если говорить об искусстве, куда более многомерная, чем может показаться. Невольно пробужденные в ком-то из читающих физические ощущения несут с собой нечто гораздо более важное и затрагивают весь человеческий опыт читателя вплоть до границ и его личности, и его тела. Так что однобокость целей порнолитературы — на поверку мнимая. Чего не скажешь о ее агрессивности. То, что представляется критикам целью, — на самом деле, только средство, навязчивое и принудительное в своей конкретике. А вот цель, как раз, куда менее конкретна. Порнография (вместе с научной фантастикой) — из тех разновидностей литературы, которые стремятся психически дезориентировать читателя, выбить его из привычной колеи.

Отчасти использование сексуальной одержимости как объекта литературы напоминает другой ее предмет, значимость которого вряд ли будут оспаривать: одержимость религиозную. В таком контексте обычное для порнолитературы концентрированное и агрессивное воздействие на читателя выглядит несколько иначе. Пресловутое намерение сексуально стимулировать читателя — это, на самом деле, что-то вроде его приобщения. Порнография, принадлежащая к серьезной литературе, пытается «возбудить» читающего точно так же, как книги, занятые передачей крайних форм религиозного опыта, пытаются его «обратить».

### III

Две недавно переведенные на английский французские книги — «История О» и «Отражение» — неплохая иллюстрация к некоторым поворотам едва разработанной англо-американскими критиками темы «порнография как литература».

«История О» Полины Реаж вышла в 1954 году и тут же стала знаменитой, отчасти благодаря покровительству Жана Полана, сопроводившего ее предисловием. Многие тогда сочли, что автор книги — сам Полан: отчасти на эту мысль наводил, вероятно, пример Батая, который предпослал подписанное собственным именем эссе своей «Госпоже Эдварде», впервые опубликованной в 1937 году под псевдонимом Пьер Анжелик, а отчасти сходство имен Полины и Полана. Но Полан всегда отрицал свое авторст-

во, утверждая, что «История О» действительно написана женщиной, прежде никогда не печатавшейся, живущей в провинции и настоящей на псевдониме. Хотя полановская версия не остановила домыслов, убежденность в его авторстве понемногу сошла на нет. За годом год множество еще более поразительных гипотез, приписывавших авторство то той, то другой величине парижской литературной сцены, разжигали общий интерес, но тоже гасли. Кто на самом деле стоял за Полиной Реаж, так и осталось одним из на редкость хорошо сохраненных секретов современной словесности.

«Отражение» появилось два года спустя, в 1956-м, и тоже под псевдонимом, на этот раз — Жана де Берга. В довершение загадки книга была посвящена Полине Реаж и сопровождалась предисловием этой — больше ничем себя не проявившей — писательницы. (Предисловие Реаж — краткое и бесцветное, полановское — пространное и увлекательное.) Но сплетни о личности Жана де Берга в парижских литературных кругах заглохли куда быстрее, чем детективное расследование дела Полины Реаж. В воздухе носился один-единственный слух, называвший жену уже прогремевшего молодого романиста.

Легко понять, почему заинтригованные обоими псевдонимами перебирали имена признанных фигур французского литературного сообщества. В версию о первой попытке двух никому не известных любителей верилось с трудом. При всех различиях «История О» и «Отражение» выделялись качествами, которые не объяснишь простым наличием ходовых писательских способностей — восприимчивостью, энергией, умом. Они присутствовали, и в избытке, но проявлялись в переплетении ходов самых непредсказуемых. Сумрачное самообладание повествователей и в том, и в другом случае ничем не напоминало утрату самоконтроля и мастерства, с которыми всегда связывали выражение сексуальной одержимости. Как ни заразителен был сам предмет (если, конечно, читатель не бросал книгу, а находил ее достаточно занятой или предосудительной), обоих повествователей заботило скорее то, как воспользоваться эротическим материалом, нежели то, как его выплеснуть. И это использование было прежде всего — не стану подыскивать другого слова — литературным. Воображение, преследовавшее в «Истории О» и «Отражении» вроде бы единственную цель — самые унижительные удовольствия, оказалось неразрывно с вполне определенными понятиями о форме — форме излияния сильных чувств, техниках эксплуатации особого опыта, которые связаны не только с надисторической областью эроса как такового, но и с литературой,

причем — в недавней ее истории. Да и как же иначе? Сам по себе опыт не порнографичен; порнографией могут стать лишь образы и картины — структуры воображения. Поэтому порнороман чаще наводит читателя на мысль о другом романе, чем просто о сексе. И, кстати, не обязательно в ущерб эротическому возбуждению.

Скажем, в «Истории О» слышится обширная порнографическая, точнее — «либертинская», нередко низкопробная, словесность XVIII века, как французская, так и английская. В первую очередь — маркиз де Сада. И не только сочинения самого де Сада, но и его переоценка французскими литераторами-интеллектуалами после Второй мировой войны — литературно-критическая акция, по значению и последствиям для изощренного вкуса и для путей развития серьезной литературы во Франции сопоставимая разве что с переоценкой Генри Джеймса, разразившейся в Штатах перед самой войной, хотя во Франции процесс длился дольше и оставил, насколько могу судить, более глубокие следы. (На самом деле, де Сада никогда не забывали. Им восхищались Флобер, Бодлер и большинство других радикалов и гениев конца XIX века. Он был одним из святых покровителей сюрреализма, фигурой, определившей мысль Бретона. Но лишь дискуссия после 1945 года по-настоящему утвердила место де Сада как неминуемой отправной точки в коренном переосмыслении человеческого удела. Нашумевшее эссе Симоны де Бовуар, неутомимая в своей скрупулезности биография Жильбера Лели, эссе Бланшо, Поллана, Батая, Клоссовского и Лейриси — главные документы послевоенной переоценки де Сада, обеспечившей крайне трудную переориентацию французского литературного сознания. Уровень обсуждения и теоретическая основательность этого интереса к де Саду во Франции и по сей день совершенно непонятны литераторам-интеллектуалам Англии и Америки, которые, может быть, и признают де Сада заметной величиной в истории психопатологии, как индивидуальной, так и социальной, но вряд ли когда рассматривали его всерьез как мыслителя.)

Однако, за «Историей О» — не только де Сад с проблемами, которые он поднимал сам и которые поднимали от его имени. Пущены в ход и типовые ухватки неприличного чтива, в изобилии изготавлявшегося во Франции XIX века, где фабула обычно разворачивалась в некоей фантастической Англии, населенной бессердечными аристократами с невероятной сексуальной амуницией и садомазохистским пристрастием к насилию. Имя второго хозяина О, сэра Стивена, — такая же явная дань фантазиям той эпохи, как фигура сэра Эдмонда в батаевской «Истории ока». От-

сылка к этому порномусору в качестве литературной аллюзии — явление, замечу, того же порядка, что анахроническое место действия, напрямую восходящее к сексуальному театру де Сада. Интрига завязывается в Париже (где О присоединяется к своему любовнику Рене и раскатывает с ним по городу в автомобиле), но основная часть сюжета перенесена в гораздо более привычное, хоть и менее правдоподобное место. Это роскошно обставленный и щедро укомплектованный слугами одинокий замок, где собирается кружок богачей и куда доставляют женщин в качестве рабынь, обреченных стать общими для всех участников объектами жестокой и изобретательной мужской похоти. Далее фигурируют плети и цепи, маски, скрывающие мужчин от женщин, громадный костер в камине, неопикуемые сексуальные низости, порка и еще более изощренные разновидности физического наказания, наконец, несколько лесбийских сцен, когда накал оргий в огромной гостиной начинает слабеть. Короче, книга уснащена самыми заскоружлыми образцами из репертуара порнословесности. Насколько все это всерьез? По простому пересказу можно подумать, будто «История О» — не столько порнография, сколько мета-порнография, блестящая пародия на порнолитературу. Что-то подобное выдвигалось в защиту «Конфетки», после долгого и скромного прозябания в Париже на правах более или менее официально признанной непристойности опубликованной несколько лет назад у нас. «Конфетка», говорилось тогда, это не порнография, а мистификация, остроумный бурлеск, играющий с приемами грошовых порнокнижонок. На мой взгляд, можно сколько угодно считать «Конфетку» забавной, но от этого она не перестает быть порнографией. Порнография не допускает пародирования. Использовать готовые штампы для обрисовки героев, фона или интриги — в природе порнографического воображения. Порнография — театр типажей, а не индивидов. Пародия на порнографию, если она вообще заслуживает отдельного рассмотрения, остается порнографией. Больше того, пародия — один из расхожих приемов порнографической литературы. Де Сад тоже использовал его, выворачивая наизнанку назидательные романы Ричардсона, в которых девичья добродетель неизменно торжествовала над мужской похотью (либо отвечая отказом до, либо в одночасье погибая после). В случае с «Историей О» точнее говорить об использовании де Сада, чем о его пародировании.

Сам тон романа доказывает, что возможная пародия на литературный антиквариат — эдакая порнография для высоколобых — не более чем один из элементов повествования. (Хотя сексуаль-

ные отношения, включая все мыслимые варианты любострастия, выписаны в книге с графической тщательностью, стиль хранит сдержанность, лексика не теряет достоинства и остается почти целомудренной.) Следы де-садовской режиссуры в действии видны, но основная линия сюжета в корне отличается от романов маркиза. Прежде всего, у книг де Сада — открытый финал, они построены на принципе ненасытности. Взять хотя бы его «Сто двадцать дней Содома», вероятно, крупнейшее порносочинение всех времен (если тут вообще возможна шкала), своеобразный свод порнографического воображения, вещь оглушительную и скандальную даже в том урезанном виде полуповествования, полупересказа, в котором она до нас дошла. (По случайности, рукопись вынесли из Бастилии до того, как автор был вынужден ее покинуть, переведенный в 1789 году в Шарантон, но де Сад до самой смерти считал свой шедевр уничтоженным вместе со зданием тюрьмы.) Экспресс надругательств мчит у де Сада по бесконечному, но ровному пути. Описания слишком схематичны, чтобы впечатлить чувственность. Сюжет романа — скорее, иллюстрация постоянно повторяющихся идей автора. Но и сами идеи, если подумать здраво, больше похожи на принципы драматического построения, чем на сколько-нибудь содержательную теорию. Идеи де Сада — о человеке-вещи или объекте, о теле как машине, а оргии — как инвентаре многообещающе-неопределенных возможностей нескольких подобных машин, работающих в сцепке друг с другом, — кажется, нужны лишь для того, чтобы обеспечить бесперебойную, не имеющую развязки и совершенно бесстрастную активность тел. Напротив, действие в «Истории О» ограничено, в событиях книги, вместо статического принципа энциклопедии или каталога, чувствуется логика. И пружиной этого действия во многом служит то обстоятельство, что в большей части романа автор допускает некое подобие супружеских пар (О и Рене, О и сэр Стивен), — вещь, в порнолитературе совершенно недопустимую.

Но, конечно, главное отличие — фигура самой героини. Ее чувства, как ни сосредоточены они на одном, все же меняются и в подробностях описаны. При всей пассивности О непохожа на простушек из повестей де Сада, которых держат в плену в уединенных замках, бросая на растерзание безжалостным лордам и погубившим свою душу священникам. В сравнении с ними О — сторона активная, и не только буквально, как в сцене соблазнения Жаклины, но и в более важном и глубоком смысле: она активна в своей пассивности. О лишь на первый взгляд напоминает своих литературных предшественниц из романов де Сада. В его книгах собственным сознанием наделен только автор. Но О об-

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

ладает самосознанием, с высоты которого ее история и рассказывается. (Написанное в третьем лице, повествование никогда не отходит от точки зрения героини и никогда не дает узнать больше, чем знает она.) Де Сад стремится погасить сексуальность своих персонажей, представить картину вневеличных — лабораторно чистых — сексуальных отношений как таковых. Героиня же Полины Реаж по-разному ведет себя с разными партнерами (в том числе, любовными) — с Рене и сэром Стивенном, Жаклиной и Анной-Марией.

Если говорить о ходовых приемах порнолитературы, Сад — фигура более показательная. Поскольку для порнографического воображения любой персонаж заменим любым другим, а сами персонажи — предметами, в порнолитературе вряд ли уместно портретировать героиню так, как портретируется О — через состояния ее воли (с которой она жаждет расстаться), через ее самопонимание. Порнороманы обычно населены существами вроде садовской Жюстины, у которой нет ни воли, ни сообразительности, ни, кажется, даже памяти. Жюстина живет в непрестанном изумлении, так и не вынося из поразительно повторяющихся надругательств над ее невинностью ни малейшего опыта. После очередной западни она вновь возвращается к исходной точке, чтобы еще раз начать все с начала, опять, как и прежде, не наученная опытом и готовая снова довериться следующему искусному совратителю и заплатить за доверчивость новой потерей свободы, теми же унижениями и теми же богохульными проповедями во славу распутства.

Герои, играющие в порноискусстве роль сексуальных объектов, по большей части, скроены из того же материала, что набор однотипных «характеров» в комедии. Жюстина похожа на вольтеровского Кандида — такого же нуля, пустышку, вечного простака, неспособного научиться на своих чудовищных испытаниях решительно ничему. Типовая структура комедийного действия, живописующего героя, который помимо воли становится предметом всеобщих нападков (классический пример — Бастер Китон), год за годом дает свои всходы в порнографии. Как и в комедии, герои в порнографии показываются только извне, в манере бихевиористов. Увидеть их изнутри невозможно по определению: это затронуло бы чувства зрителей. В большинстве комедий шутки как раз и строятся на разрыве между подразумеваемым, но анестезированным чувством, с одной стороны, и откровенно выламывающимся изо всяких рамок происшествием, с другой. Точно так же работает порнография. Только эффект, производимый безучастным тоном рассказа, который читателю в обычном со-



## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

стоянии показался бы невероятной бесчувственностью сексуальных партнеров, учитывая ситуации, в которые они автором поставлены, на сей раз — не смеховая разрядка. Это разрядка сексуальной реакции, в основе своей — вуайеристской, но, скорей всего, требующей защиты от прямого подсознательного отождествления с кем-то из участников полового акта. Эмоциональная приглушенность порнографии — не погрешность художника и не признак его принципиальной бесчеловечности. Этого требует задача — возбудить в читателе сексуальный отклик. А откликнуться читатель порноромана может только в одном случае: когда его прямые эмоции отключены. Если воспроизводимая сцена заранее расцвечена явными эмоциями автора, расшевелить читателя самим действием куда трудней\*.

Комические ленты немого кинематографа дают множество иллюстраций того, как техники непрерывного взвинчивания или повторяющегося движения (скажем, оплеух), с одной стороны, и безучастного повествования, с другой, приводят к одинаковому результату: приглушают, нейтрализуют или отстраняют зрительские эмоции, способность публики «по-человечески» отождествляться с происходящим и выносить сценам насилия моральную оценку. То же самое — с порнографией. Не в том дело, что герои порнороманов не в состоянии, де, переживать какие бы то ни было чувства. В состоянии. Но техники приглушения и неистового взвинчивания разряжают эмоциональный климат, почему и основной тон порнолитературы кажется равнодушным, бесстрастным.

Однако, у этого бесстрастия есть разные уровни. Жюстина — расхожий объект сексуальных домогательств (оттого она и женского пола: подавляющая часть порнословесности написана мужчинами или с типично-мужской точки зрения). Это сбита с толку жертва, чье сознание ни на йоту не затронуто полученным опытом. О — другая, она — адепт. Какой бы боли и страха ей это ни стоило, она благодарна за возможность приобщиться к тайне — тайне утраты собственной личности. О учится, страдает, меняется. Шаг за шагом она перерастает прежнюю себя — про-

---

\* Это видно по книгам Жене, которые, при всей раскованности в описаниях сексуального опыта, редко возбуждают читателей. Читатель знает (Жене много раз говорил об этом сам), что автор, пища «Чудо розы», «Богоматерь в цветах» и другие вещи, приходил в состояние сексуального возбуждения. Читатель чувствует сильное и выбивающее его из колеи эротическое возбуждение Жене, эту энергию, которая движет унизанным метафорами повествованием. Но авторское возбуждение гасит читательское, и Жене прав, говоря, что его книги не имеют отношения к порнографии.

цесс, равнозначный здесь самоопустошению. В том образе мира, который представлен в «Истории О», выход за пределы личности — высшее благо. Сюжет движется не по горизонтали: это как бы подъем через унижение. О не просто приравнивается к сексуальному орудию — она хочет, став вещь, достичь совершенства. Ее удел, даже если считать его утратой человеческого образа, — не какой-то побочный продукт пресмыкательств перед Рене, сэром Стивеном или любым другим мужчиной в Руасси. Напротив, именно к этому она стремится, этого, в конце концов, и добивается. Своего окончательного образа, венца желаний, О достигает в последней сцене книги: ее привозят на вечеринку изуродованной, в цепях, неузнаваемой, в маске совы — уже до того не принадлежащей к миру людей, что никому из приглашенных и в голову не приходит с ней заговорить.

Путь исканий О ясней всего выражен буквой, служащей ей вместо имени собственного. «О», ноль — знак ее пола, не индивидуальных особенностей, а женского пола вообще; кроме того, это знак ничтожества, небытия. Но в «Истории О» раскрывается и высокий парадокс, парадокс абсолютной опустошенности, вакуума, в котором, вместе с тем, — вся полнота существования. Сила книги — именно в муке, постоянно удесятеряемой неотвязным присутствием этого парадокса. Полина Реаж — и куда естественней и тоньше де Сада с его неуклюжими экспозициями и рассуждениями — ставит вопрос о статусе личности как таковой. Но если Сад подходит к упразднению личности со стороны насилия и свободы, то автор «Истории О» — со стороны счастья. (В английской литературе к такому повороту ближе всего некоторые пассажи «Падшей» Лоуренса.)

Чтобы оценить реальный смысл подобного парадокса, читателю придется взглянуть на секс иначе, нежели большинство просвещенных членов общества. Для обычного взгляда — помеси руссоизма и психоанализа с либеральной социальной мыслью — феномен секса это вполне понятный, при всей его редкости, источник эмоционального и физического удовлетворения. Если здесь и есть проблемы, то они связаны с многовековым искажением сексуальных порывов западным христианством: его безобразные рубцы несет на Западе каждый. Прежде всего, это вина и страх. Затем — снижение сексуальных способностей, ведущее если не к импотенции или фригидности, то, по меньшей мере, к утрате эротической энергии и подавлению большинства естественных элементов сексуального влечения (в этом качестве именуемых «извращениями»). Далее — захлестывающее всех публичное лицемерие, когда реакцией на необычное в сексуальных

удовольствиях других может быть только зависть, оторопь, гадливость и злобное негодование. А такое очернение сексуальной жизнеспособности общества и порождает феномены, подобные порнографии.

Не буду спорить с историческим диагнозом, который содержится в этом отчете о деформациях сексуальности в западной культуре. Для меня в сумме взглядов, разделяемых наиболее просвещенными членами общества, важно главное: весьма спорная посылка, будто сексуальное влечение у людей в его нетронутости — это естественное и приятное жизнеотправление, а, следовательно, «непристойность» — не более, чем условность, навязанная природе обществом, вбившим себе в голову, будто все, относящееся к сексуальным функциям и, стало быть, к сексуальному наслаждению, — грязь. Именно эти послышки и были поставлены под вопрос в рамках той французской традиции, к которой принадлежат маркиз де Сад, Лотреамон, Батай и, наконец, авторы «Истории О» и «Отражения». Их книги убеждают, что непристойность — первичная категория человеческого сознания, явление куда более глубокое, чем пена за кормой больного общества, с отвращением относящегося к телу. Сексуальность человека, практически вне зависимости от подавления ее христианством, — феномен в высшей степени проблематичный и принадлежит (по крайней мере, в потенции) к предельным состояниям, а не к обыденному опыту человечества. Укрощенная или нет, сексуальность остается одним из демонических начал человеческого сознания, снова и снова толкая людей к желаниям запретным и опасным — начиная с порывов к внезапному и немотивированному насилию над другими до сладострастной тяги к угашению собственного сознания, к смерти. Даже на уровне простых физических ощущений или состояний любовный акт не меньше, если не больше, напоминает эпилептический припадок, чем вкусный обед или дружеский разговор. Мало кто не испытывал (хотя бы в фантазиях) эротический соблазн телесного насилия, эротические чары низкого и отвратительного. Эти феномены входят в неурезанный спектр человеческой сексуальности, и если, конечно, не зачислять их в разряд элементарных нервных срывов, картина разительно отличается от той, что ласкает взоры просвещенной публики, и далеко не так проста.

Можно — и с полным основанием — утверждать, что неистощимая способность к сексуальному экстазу недоступна многим по вполне очевидной причине. Секс — вроде атомной энергии: в одних случаях поддается увещаниям, в других — нет. Но если регулярно или хоть иногда достигать в своих сексуальных спо-

способностях подобных головокружительных высот под силу считанным единицам, это вовсе не значит, будто подобные пределы не настоящие или что сама такая возможность не преследует людей то здесь, то там. (Еще один древнейший ресурс, доступный людям только ценой разума, это вера. Однако, число готовых идти до последней границы в массе верующих тоже, надо думать, крайне невелико.) Ясно, что сексуальные способности человека — и прежде всего человека, скажем так, цивилизованного — осознаны не совсем точно и, скорей всего, неправильно ориентированы. Человек — больное животное и носит в себе страсть, которая может сделать его безумным. Таково понятие о сексе — силе за пределами добра и зла, за пределами любви, за пределами душевного здоровья, ресурсе самоиспытания, скачке за черту разума, — вошедшее в описанный канон французской литературы.

«История О» с ее замыслом абсолютного преодоления личности целиком определяется этим мрачным и сложным взглядом на секс, столь далеким от оптимистических воззрений американского фрейдизма и либеральной культуры. Женщина, лишенная даже имени, кроме условного знака «О», шаг за шагом приходит к опустошению себя как человеческого существа и самоосуществлению как существа сексуального. Трудно предположить, будто кто-то и вправду, на эмпирическом опыте обнаружит в «природе» или в сознании человека начало, способное вынести такой раскол. Но вероятность подобного раскола, сколько ни предавай его анафеме, подстерегает человека, как можно понять, всегда.

Замысел «О» как бы разыгрывает, на своем уровне, роль порнографической литературы как таковой. Ведь она как раз и вгоняет клин между бытием человеческого существа и существа сексуального, тогда как в обыденной жизни здоровыми слывут те, кто подобного зазора не допускает. Обычно мы не относимся — по крайней мере, не стремимся относиться — к своей сексуальной самореализации как чему-то особому, отдельному от нашего самоосуществления вообще, а то и просто ему противоположному. И все-таки возможно, что это — хотим мы того или нет, — вещи, до какой-то степени разные. Разнятся они ровно в той мере, в какой сильное сексуальное возбуждение включает в себя абсолютную, доходящую до одержимости концентрацию внимания, вплоть до временной потери человеком чувства собственного «я». Литература от маркиза де Сада и сюрреалистов до разбираемых здесь книг использует эту тайну, подчеркивает ее, позволяет читателю ее осознать, приглашает к ней приобщиться.

Подобная литература — это и вызывание темных духов эротики, и, в некоторых случаях, изгнание дьявола. Литургическая, при-

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

поднятая манера «Истории О» на редкость монотонна, а вот бунюэлевский фильм «Золотой век» дает почувствовать разные тоналности той же сквозной темы — пути к самоотчуждению. Как литературная форма, порнография работает с двумя образцами. Один (как в «Истории О») — эквивалент трагедии, где эротический герой-жертва движется к неотвратимой гибели. Другой (как в «Отражении») — эквивалент комедии, где одержимая погоня за новым сексуальным опытом, в конце концов, вознаграждается союзом с единственно-желанным сексуальным партнером.

### IV

Писателем, острее других чувствовавшим темный смысл эроса, грозную власть его чар и унижений, был Жорж Батай. Его «История ока» (впервые опубликованная в 1928 году) и «Госпожа Эдварда»\* считаются книгами порнографическими: их тема — самодостаточный сексуальный поиск, упраздняющий всякое понятие о героях вне их ролей в сексуальной драматургии, и поиск этот выписан автором с графической тщательностью. Но подобная характеристика упускает из виду всю необычность этих книг. Ведь открытое описание сексуальных органов и действий — не обязательно непристойность: непристойность порождается особым тоном, который придает описанному моральное звучание. Так уж случилось, что немногочисленные сексуальные акты и околосексуальные пассажи батаевских повестей не идут ни в какое сравнение с неистощимой механической изобретательностью «Ста двадцати дней Содома». Но поскольку чувство нарушения нормы у Батая куда тоньше и глубже, описанное им намного сильнее и скандальней, чем самые разнузданные оргии в постановке де Сада.

Одна из причин столь мощного и ошеломляющего воздействия «Истории ока» и «Госпожи Эдварды» — в том, что Батай яснее любого из известных мне писателей понял: в конечном счете, предмет порнографии — не секс, а смерть. Не хочу сказать, будто каждая порнографическая книга явно-или-тайно толкует о смерти. Это относится лишь к тем произведениям, которые сосредоточены на особом, самом болезненном повороте в теме распутства — на так называемой «непристойности». Всякий по-настояще-

---

\* К сожалению, единственный перевод, дающий англоязычным читателям представление о «Госпоже Эдварде» (в серии «Олимпия» издательства «Гроув», 1965 год), содержит лишь половину книги — только саму повесть. Но «Госпожа Эдварда» не просто повесть с предисловием автора. Книга состоит из двух частей — эссе и повести, и друг без друга они практически не понятны.

му непристойный сексуальный поиск нацелен на вознаграждение смертью, которое выше и богаче собственно эротического. (Образчик порнографии, предмет которой не имеет ничего общего с непристойностью, — забавная сага о сексуальной ненасытности «Три яблочка от одной яблони» Пьера Луиса. «Отражение» — более сложный случай. Загадочные связи между тремя персонажами книги не лишены непристойного смысла, точнее — имеют его в виду, поскольку непристойность здесь сведена всего лишь к подглядыванию. Но книга завершается однозначно счастливой концовкой, когда рассказчик обретает-таки свою Клер. А вот «История О» скроена по батаевскому образцу, несмотря на маленький интеллектуальный розыгрыш в финале: книга кончается неоднозначно, и читателю предложены два варианта последней, как бы исключенной из текста главы, в одном из которых О пользуется разрешением сэра Стивена умереть, если он ее бросит. Хотя двойной финал обдуманно перекликается с завязкой книги, где тоже даются две разные версии начала, он, по моему, не подрывает в читателе чувства, что О — на грани смерти, какие бы сомнения в ее дальнейшей судьбе ни выражал автор.)

Большинство своих книг — эту камерную музыку порнолитературы — Батай пишет в форме повести (иногда дополняя ее эссе). Объединяющая их тема — сознание самого Батая, сознание жестокой и неотвратимой агонии. Но если в прежние времена другой столь же необычайный ум создал бы теологию агонии, наш современник Батай создал ее эотику. Говоря про автобиографичность своей прозы, он дополняет «Историю ока» несколькими пронзительными деталями собственного невыносимо чудовищного детства. (Напомню одну: как его слепой и сумасшедший сифилитик-отец безуспешно пытается помочиться.) Время приглушило эти воспоминания, поясняет автор, за столько лет они постепенно утратили над ним власть и «могут ожить, только преобразясь, почти не узнаваемые, обернувшись при этом преобращении непристойностью». По Батаю, непристойность воскрешает самые болезненные переживания и, вместе с тем, знаменует победу над болью. Непристойность, иначе говоря, предельность эротического опыта — это выброс жизненной энергии. Люди, пишет он в эссе, включенном в «Госпожу Эдварду», живы, только переходя через край. Наслаждение же зависит от «перспективы» — от доверия к этому чувству «открытости бытия», открытости его навстречу и смерти, и радости. Иные думают пережить свои чувства, хотят получить удовольствие, но отгораживаются от «ужасного». Это глупо, считает Батай: ужас удесятеряет «соблазн» и подхлестывает желание.

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

Все, что Батай пытается передать в форме предельного эротического опыта, — это его подспудную связь со смертью. В своих озарениях он не изобретает сексуальных актов со смертельным исходом и не усеивает романы трупами жертв. (В действительно страшной «Истории ока» умирает лишь один из героев; книга заканчивается эпизодом, когда три искателя сексуальных приключений, пройдя своим распутным путем через Францию и Испанию, нанимают в Гибралтарском проливе яхту, чтобы продолжить разгул в иных краях.) Его метод — в другом: он нагружает каждый шаг особым весом, ошеломляющей серьезностью, переживаемой как «гибель».

Но при всех очевидных различиях в масштабе и тонкости исполнения, в самом взгляде на мир у де Сада и Батая немало общего. Де Сад, как и Батай, — не столько чувственник, сколько фанатик одного интеллектуального замысла: исследовать область законопреступного. Разделяет он с Батаем и крайнюю точку зрения на секс, отождествляя его со смертью. Однако, де Сад ни за что не принял бы мысль Батая, что «истина эротического трагична». В книгах де Сада умирают часто. Но в этих смертях всегда есть что-то ненастоящее. Они так же неубедительны, как нанесенные во время вечерних оргий увечья, жертвы которых наутро опять чудесным образом целы и невредимы. По Батаю, де Сад играет тут с простаком-читателем краплеными картами. (По правде говоря, многие порнографические книги, куда менее интересные и блестящие, чем у де Сада, тоже не удерживаются от подобного шулерства.)

В конце концов, напрашивается мысль, что утомительная повторяемость книг де Сада — результат его творческой несостоятельности. Он не в силах направить подлинно методичный поиск порнографического воображения к неотвратимой цели или гавани. Смерть — последний предел порнографического воображения, если оно достигает методичности, иными словами — сосредоточивается не просто на удовольствиях, а на удовольствиях законопреступничества. Поскольку де Сад не может или не хочет доводить дело до такого конца, он топчется на месте. Он дробит и утяжеляет рассказ, раз за разом, до пресыщения, множит перестановки и сочетания своих оргий. Его романские двойники то и дело разрывают цепь насилий и мужеложств, дабы возгласить жертвам последние версии нескончаемых проповедей истинного «Просвещения» — грязную правду о Боге, обществе, природе, личности и добродетели. Батай всячески избегает чего бы то ни было вроде вывернутого наизнанку идеализма де-садовских кошунств (которые лишь увековечивают проклиная-

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

мый идеализм, лежащий в основе всех его фантазий); батаевские кошунства самодостаточны.

Книги де Сада — вагнерианские музыкальные драмы порнолитературы — не отличаются тонкостью и лаконизмом. Батай добивается результата куда более экономными средствами — камерным ансамблем не повторяющихся персонажей против бесконечного оперного умножения сексуальных виртуозов и профессиональных жертв у де Сада. Он достигает предельного отрицания предельной сжатостью. Выигрыш, очевидный на любой странице, делает его скупое наследие и афористическую мысль куда сильнее де-садовской. Даже в порнографии лучше не пересаливать.

Кроме того, Батай предложил совершенно свособразное и эффективное решение вечной проблемы порнословесности — проблемы развязки. Концовка обычных порнокниг внутренне никак не обоснованна. Поэтому Адорно и видел отличительную черту порнографии в отсутствии завязки, кульминации и развязки. Но восприятие подвело Адорно. Порноповествование завершается, только завершается оно намеренно резко и, по привычным романским меркам, немотивированно. Однако, это совсем не обязательно изъян. (Открытие новой планеты посреди научно-фантастического романа выглядит ничуть не менее неожиданно и ничуть не более мотивированно.) Внезапность, взрыв беспричинных конфликтов и их хронические вспышки снова и снова — не дефект порноповествования, который стоило бы устранить, чтобы книга больше походила на литературу. Таковы основополагающие особенности порнографического воображения — картины мира, которую несет с собой порнолитература. И развязки у нее, как правило, те, которые ей нужны.

Но бывают и другие случаи. Скажем, «История ока» и, в меньшей степени, «Отражение» как образцы искусства явно тяготеют к более методичной, строгой развязке. Однако, они остаются в рамках порнографического воображения, не прельщаясь приемами более реалистического или менее абстрактного письма. Напротив, рассказ здесь, если говорить коротко, с самого начала подчинен более жесткому замыслу, самозабвение и расточительность в описаниях сведены до минимума.

В «Отражении» господствует единственная метафора — метафора «отражения» (хотя весь смысл заглавия читатель понимает лишь в конце). Сначала она кажется совершенно однозначной. Имеется в виду предмет «без глубины», «двухмерное пространство», «пассивное отображение», и все это отсылает к героине по имени Анна. Другая героиня, Клер, учит рассказчика использо-



## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

вать Анну для его собственного удовольствия, не останавливаясь ни перед чем и превращая девушку в «образцовую рабыню». Но ровно посередине (на пятой главе короткой книги из десяти глав) в роман вклинивается загадочная сцена, вводящая еще один, дополнительный смысл слова «отражение». Клер, с глаз на глаз с рассказчиком, показывает ему странные фотографии: на них — Анна в непристойных позах. Снимки описываются так, что на прежние, абсолютно откровенные, хотя и немотивированные с виду ситуации падает новый, таинственный свет. После этой цезуры и до самого конца книги читателю приходится во всех явно «непристойных» сценах оставаться начеку, ловя намеки на зеркальный отсвет или удвоение изображаемого. Бремя двойной перспективы слабеет лишь на последних страницах, когда, как гласит название финальной главы, «все разъясняется». Рассказчик понимает, что Анна — не просто эротическая игрушка Клер, великодушно ему подаренная: она «отражение», «проекция» Клер и должна научить рассказчика, как любить ее.

По структуре «История ока» так же строга, но по замыслу нацелена на большее. Оба романа — от первого лица, в обоих повествователь — мужчина, он входит в трио, чьи сексуальные отношения и составляют сюжет книги. Но организованы обе вещи по-разному. Жан де Берг описывает, как то, чего рассказчик не знал, становится ему известно; каждый эпизод — это очередной ключ, звено в цепи доказательств, а развязка — полная неожиданность. Батай же описывает действие, которое разворачивается в сознании: трое его героев безо всяких конфликтов делят общие фантазии, осуществляя свою извращенную коллективную волю. В «Отражении» акцент — на действиях, загадочных, непонятных. В «Истории ока» — прежде всего на фантазии и только потом — на ее связи с теми или иными на ходу «сочиненными» действиями. Ход рассказа следует за фазами воплощения фантазий в действия. Батай участок за участком картографирует процесс вознаграждения сексуальной одержимости, направленной на любой попавшийся по пути объект. Сюжет у него организован по пространственному принципу: вереницу предметов, выстроенных в определенном порядке, проходят и используют один из другим в очередной конвульсии эротического акта. Непристойное обыгрывание или перебирание этих предметов — вместе с людьми вокруг — и составляет действие романа. Когда последний предмет (глаз) использован в самой отчаянной выходке, книга заканчивается. В подобном сюжете не может быть открытий или сюрпризов, никакого нового «знания» только интенсификация уже известного. Поэтому все, на первый взгляд, разрозненные элементы на самом деле взаимосвязаны: они — варианты одного и того

же. Яйцо в первой главе лишь предвосхищает глаз, украденный у испанца в последней.

Любая эротическая фантазия отсылает к своему первоисточку — совершению «запретного». Отсюда — помимо сюжета — эта особая атмосфера мучительной и непрерывной сексуальной напряженности. Порой читателя как бы делают свидетелем безучастного исполнения распутных действий, порой он пассивно ждет очередного этапа на пути безжалостного всеотрицания. Книги Батая лучше любых других из мне известных позволяют оценить эстетические возможности порнографии как искусства: «История ока» в художественном смысле — лучшая порнографическая проза из всего, что я читала, а «Госпожа Эдварда» — вещь, наиболее своеобразная и мощная в плане интеллектуальном.

Слова об эстетических возможностях порнографии как типа искусства и мышления могут показаться бесчувственными или напыщенными, учитывая, какую до невыносимого жалкую жизнь круглосуточно ведут профессионалы сексуальной одержимости. Тем не менее, хочу заметить, что порнография шире подробностей индивидуального кошмара. При всей конвульсивности и повторяемости этой формы воображения, она создает картину мира, способную вызвать интерес (философский, эстетический) тех, кто не числит себя эротоманом. И направлен этот интерес как раз на то, что обычно от себя отгоняют, именуя «границами» порнографической мысли.

## V

Главные свойства любых плодов порнографического воображения — их энергия и деспотизм.

Книги, именуемые обычно порнографическими, исключительно и до невероятности заняты описанием сексуальных «намерений» и «действий». Кто-то добавит: и «сексуальных чувств», но это, пожалуй, лишнее. Чувства персонажей, насколько они вообще интересуют порнографическое изображение, либо тождественны в любой данный момент поведению, либо связаны с его подготовительной фазой — «намерениями» — и вот-вот прорвутся в «поведение», если только сами этому физически не помешают. Порнография пользуется лапидарным и простым словарем чувств: все они относятся исключительно к перспективам основного действия и могут либо благоприятствовать ему (вождеделение), либо нет (стыд, страх, отвращение). Бескорыстных, не-функциональных в этом единственном смысле чувств — как и обобщенных или конкретных, но впрямую не относящихся к делу мыслей — не существует. Тем самым порновоображение, при всей беско-

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

нечной повторяемости происходящих событий, создает крайне экономную вселенную. Самый строгий из возможных критериев значимости здесь любой детали гласит: все обязано работать на эротическую ситуацию.

Мир, предлагаемый порнографическим воображением, замкнут и един. Он наделен силой переплавить, перековать и перечеканить любой попавший в него предмет в разменную монету эротического императива. Всякое действие рассматривается тут как звено в цепи сексуальных обменов. Тем самым причины, по которым порнография отказывается жестко различать между полами, пропагандировать сексуальные предпочтения или соблюдать сексуальные табу, можно объяснить в чисто «структурных» терминах. Бисексуальность, пренебрежение запретом на инцест и другие подобные, общие для всей порнолитературы, черты умножают возможности взаимообмена. В идеале каждый здесь может вступить в сексуальное взаимодействие с каждым.

Конечно, порнографическое воображение — не единственный тип сознания, предлагающий картину единого и замкнутого универсума. Есть и другие. Один из них, к примеру, дал начало современной символической логике. В единообразном мире логического воображения любое суждение можно расчленить или переосмыслить так, чтобы представить затем в терминах языка логики: то, что в обыденной речи этому не поддается, попросту отсекают. Некоторые общеизвестные формы религиозного воображения — возьму другой пример — действуют таким же канибальским манером, поглощая любое сырье, чтобы перевести его на язык религиозных противопоставлений (насытив сакральностью или профанностью и т. п.).

Последний пример, по понятным причинам, впрямую относится к нашему предмету. Религиозными метафорами переполнена как современная эротическая литература (вспомним Жене), так и многие порнороманы. В «Истории О» для ордалий, которые проходит героиня, постоянно используются религиозные метафоры. О «хочет уверовать». Жестокий удел безоговорочного пресмыкательства перед сексуальным партнером раз за разом описывается как путь к спасению. С болью и ужасом О отрекается от себя, «и вот уже больше нет прежних минут пустоты, прежнего убитого времени, прежней никчемности». Целиком потеряв, если говорить прямо, свою свободу, О завоевывает право участвовать в том, что описывается как некий священный ритуал:

«Слово “разжать” и выражение “разжав колени” наливались на губах ее любовника таким смятением и силой, что она не могла слышать их без душевной раздавленности, священной покорно-

сти, как будто с ней говорил не он, а господь бог».

О боится побоев и других пыток, но «когда все было кончено, она ликовала, что сумела пройти через это и была бы еще счастливей, будь оно еще безжалостней, еще дольше». В побоях, клеймении, калечении видятся (глазами героини) ритуальные ордалии, испытующие веру того, кто посвящается в аскетическую дисциплину некоего духовного ордена. «Абсолютное подчинение», которого хочет от нее первый любовник, а потом — сэр Стивен, переключается с выкорчевыванием себя, требуемым от иезуитского послушника или дзэнского ученика. О — «из тех самоотверженных личностей, которые жертвуют собственной волей ради полного преображения», ради служения воле, куда более могучей и авторитетной.

Как и можно было предполагать, прямая религиозная метафорика в «Истории О» толкнула некоторых читателей на столь же прямое прочтение книги. Прозаик Пьейр де Мандьярг, чье предисловие в американском издании предшествует полановскому, не колеблясь именует роман «мистическим», а потому «строго говоря, не эротическим». «История О», замечает он, «описывает полное духовное преображение, иначе называемое аскезой». Но все не так просто. Мандьярг прав, отмечая психиатрический диагноз душевного состояния героини, сводящий предмет книги, скажем, к «мазохизму». «Пыл героини» (воспользуюсь выражением Полана) совершенно не объясним словарем психиатрических штампов. Факт, что роман использует некоторые условные мотивы и костюмы из садомазохистского реквизита, еще сам должен быть объяснен. Вместе с тем, Мандьярг прибегает к почти таким же, разве что не столь пошло звучащим упрощениям. В любом случае, религиозный словарь — не единственная альтернатива психиатрической вульгаризации. А вот то, что кроме этих куцых альтернатив предложить нечего, еще раз свидетельствует о глубочайшей недооценке уровня и серьезности сексуального опыта современной культурой, как бы ни нахваливали ее терпимость.

По-моему, Полина Реаж написала эротический роман. Подразумеваемое в «Истории О» представление об эросе как священнодействии — вовсе не «истина», скрытая, да, за буквальным (то бишь, эротическим) смыслом книги, всеми этими перепробованными на героине сладострастными ритуалами порабощения и деградации, а лишь ее метафора. Так зачем сильные выражения, если ничего другого тут просто не имелось в виду? Вероятно, вопреки полнейшей глухоте многих просвещенных читателей к смыслу опыта, стоящего за религиозным словарем, в них все-таки теплится благоговение перед масштабom чувств, этим сло-

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

варем выражаемых. Для большинства религиозное воображение — уже не первичная реальность. Но это единственная разновидность воображения, дающая целостную картину мира.

Ничего удивительного, что новые или в корне перелицованные формы целостного воображения, которые появились в прошлом веке — особенно, воображения художников, эротоманов, леваков и сумасшедших, — хронически эксплуатируют престиж религиозного словаря. А целостный опыт, образцов которого не так мало, снова и снова расценивается исключительно как пережиток или сколок религиозного воображения. Попытаться отыскать свежие слова для разговора на самом серьезном, страстном и захватывающем уровне, высвободившись из религиозного кокона, — одна из первых интеллектуальных задач завтрашней мысли. Любая идея, любая эмоция, подмятые закоснелыми пережитками религиозного рвения, — от «Истории О» до маоистских цитатников — обесцениваются сегодня на глазах. (Может быть, Гегель — не говорю сейчас о его философии — предпринял величайшую попытку создать словарь пост-религиозной эпохи, способный объединить сокровища страсти, подлинности и эмоциональной оправданности, накопленные словарем веры. Но лучшие его ученики мало-помалу разрушили тот абстрактный мета-религиозный язык, которому он завещал свою мысль, и сосредоточились на частностях, на социальных и практических выводах из его революционного подхода к процессам развития его историзма. Неудача Гегеля, словно гигантский остов погибшего корабля, омрачает интеллектуальный ландшафт всего последующего столетия. После Гегеля не нашлось никого достаточно крупного, достаточно высокопарного или достаточно энергичного, чтобы взяться за эту задачу сызнова.)

Остаемся мы, которых носит туда и сюда среди бесконечных проб целостного воображения, попыток целостной серьезности. Может быть, самый глубокий духовный отклик во всей судьбе порнографии на современном, западном этапе ее существования (порнография на Дальнем Востоке и в мусульманском мире — вещь совершенно иная!) вызывает именно этот полный паралич человеческой страсти и серьезности с тех пор, как, в конце восемнадцатого века, прежнее религиозное воображение с его несокрушимой монополией на целостность начало распадаться по частям. Нелепости и провалы в большинстве порнороманов, фильмов и картин очевидны для всякого, кто имел с ними дело. Что в поточных продуктах порнографического воображения замечают куда реже, это их пафос. Большинство порнопроизведений, включая книги, обсуждавшиеся здесь, указывают на факт ку-

да более общий, чем даже та или иная сексуальная ущербность. Я имею в виду травматическую неспособность современного буржуазного общества дать требуемый выход вечной тяге человека к наваждениям высшего накала, удовлетворить его страсть к запредельным градусам сосредоточенности и серьезности. Потребность людей в выходе за красную черту «личного» ничуть не мельче их потребности быть личностью, самодостаточным индивидом. Но на этот запрос этому обществу отозваться, по большей части, нечем. В основном оно снабжает нас словарями бесовств, в которых и рекомендует черпать ответы на нашу потребность, силы действовать и вырабатывать ритуалы поведения. На самом деле, нам предлагают выбирать между словарями мысли и действия, которые не просто выводят за пределы личного, а разрушают личность.

## VI

Но порнографическое воображение не обязательно понимать только как форму психического деспотизма, на отдельные плоды которого (и в качестве скорей знатока, чем клиента) допустимо смотреть с чуть большей симпатией, интеллектуальным любопытством или эстетической чуткостью.

Я уже не раз допускала в этом эссе возможность, что порнографическое воображение говорит очень важные вещи, пусть в уродливой, а зачастую и неузнаваемой форме. Продолжаю стоять на том, что эта донельзя косноязычная разновидность человеческого воображения по-своему и вопреки всему свидетельствует о некоей истине. Истина эта — о способности чувствовать, о сексе, о личности, об отчаянии, о границах человеческого — может стать твоей, если найдет выражение в искусстве. (Временами, хотя бы во сне, каждый из нас гостит в мире порнографического воображения несколько часов, дней, а то и лет, но только постоянные его обитатели создают фетиши, трофеи, искусство.) Эта речь — назовем ее поэзией законопреступничества — тоже знание. Преступающий не только нарушает правила. Он еще и ступает туда, куда до него не ступали, познает неведомое остальным.

Порнография как художественная или прото-художественная форма воображения воплощает собой то, что Уильям Джемс назвал однажды «болезнью ума». Но Джемс был совершенно прав, тут же добавив, что болезнь эту нужно оценивать «по более широкой шкале опыта», нежели здоровье.

Итак, что же сказать множеству здраво мыслящих и тонко чувствующих людей, которых повергает в депрессию факт, что за последние годы сложилась целая библиотека порночтива в мягких

## ПОРНОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

обложках, доступного даже несовершеннолетним? Может быть, одно: их тревога обоснованна, но, вероятно, несоразмерна. Я не имею сейчас в виду обычных нытиков, для которых, раз секс это грязь, таковы же и книжки, ему посвященные (видимо, ежевечерний геноцид по ТВ куда чище!). Скорей, я обращаюсь к меньшинству тех, кого в порнографии отталкивает не грязь, а то, что она, по их мнению, поощряет психически ненормальных и ожесточает морально невинных. Моя неприязнь к порнографии — отсюда же, и мне тоже не по себе при мысли о последствиях ее год от года растущей доступности. Но, может быть, наша тревога — не совсем по адресу? В чем, в конце концов, суть дела? Речь об употреблении знания. В известном смысле, всякое знание опасно потому, что в ситуации знающего или желающего знать находится не каждый. Вероятно, большинство людей вообще не заинтересовано в «более широкой шкале опыта». Возможно, без тонкой и всеохватывающей психической подготовки всякое расширение опыта и сознания для большинства людей даже разрушительно. Но тогда давайте спросим себя, чем оправдать наше безрассудно не ограниченное доверие к нынешней всеобщей доступности других видов знания? Наше оптимистическое молчаливое согласие на изменение и расширение человеческих способностей с помощью машин и механизмов? Порнография — лишь одно из множества опасных благ, циркулирующих в нашем обществе, и как ни мало этот образец для кого-то привлекателен, он — из наименее смертоносных и наименее обременительных для общества, если говорить обо всем, что человеку сегодня приходится выносить. За пределами узкого кружка писателей-интеллектуалов во Франции, порнография — пользующийся дурной славой, презираемый большинством раздел человеческого воображения. Ее низкий статус — в заметном контрасте с высоким престижем многих куда более опасных вещей.

В конечном счете, место, отводимое нами порнографии, зависит от целей, которые мы ставим перед своим сознанием, своим опытом. Но цель, поставленная перед своим сознанием неким А, может ему напрочь разонравиться, если окажется ориентиром для Б, поскольку Б, по его мнению, недостаточно для нее просвещен, опытен или тонок. А Б огорошен и даже оскорблен, видя как А присваивает облюбованные им цели: в чужих руках они выглядят напыщенно, а то и мелко. Скорей всего, это хроническое и взаимное принижение способностей соседа — влияющее, в конце концов, и на нашу иерархию способностей человеческого сознания в целом, — никогда не утихнет ко всеобщему удовлетворению. Да и возможно ли это, учитывая, как меняется уровень сознания от человека к человеку?

В эссе по интересующему меня здесь предмету Пол Гудмен несколько лет назад писал: «Вопрос не в том, порнография это или нет, а в том, какого уровня». Вот именно. Мысль Гудмена можно продолжить. Вопрос не в том, сознание и знание ли то или это, а в том, какого они уровня. Поэтому следующий вопрос — об уровне или степени тонкости самого человека, он же и самый неразрешимый. Можно, конечно, не без известного основания считать большинство членов нашего общества если не клинически умалишенными, то, по крайней мере, вчерашними или завтрашними пациентами психбольниц. Только кто станет себя вести в соответствии с этим знанием? Или жить с ним? Если столько людей колеблются на грани убийства, потери человеческого лица, сексуального сдвига или полного отчаяния и мы будем вести себя соответственно этому, тогда на повестке дня — такая цензура, о которой не мечтали даже самые фанатичные ненавистники порнографии. Потому что если дело обстоит именно так, то не только порнография, а любые формы серьезного искусства и серьезной науки — иначе говоря, все разновидности истины — вещь подозрительная и опасная.

1967



## «ДУМАТЬ НАПЕРЕКОР СЕБЕ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧОРАНЕ

---

Какой прок переходить от одного неудобного положения к другому, всегда ища смысла там же, где потерял?

*Сэмюэл Беккет*

Во всяком месте и времени можно найти абсолютное ничто — ничто как возможность.

*Джон Кейдж*

Любое интеллектуальное, художественное или моральное событие нашего времени попадает в заблаговременно распаханное объятие разума с его так называемым историзмом. Каждое твое слово, каждое действие могут либо расценить как необходимое промежуточное «звено», либо — спустимся этажом ниже — преуменьшить до простой «моды». Человеческий ум обзавелся в наши дни, можно сказать, второй природой — такой точкой зрения на собственные находки, которая неминуемо сводит их достоинства и заявки на истинность к нулю. Более чем за сто лет эта историзирующая точка зрения срослась с нашими способностями вообще что бы то ни было п о н и м а т ь. Вчера, вероятно, всего лишь малозаметный тик разума, сегодня это всеохватывающий и неподконтрольный образ мысли — мысли, посредством которой человек неустанно защищает себя.

Мы понимаем что-то, лишь расположив его в тысячу раз промежуточном временном континууме. Существовать теперь значит хоть на минуту сверкнуть в неудержимо бегущем потоке прошлого, настоящего и будущего. Но и самые яркие события рано или поздно блекнут. Каждое отдельное произведение, в конце концов, лишь часть наследия; подробности жизни — не более чем звенья жизненной истории; жизненная история индивида получает смысл только на фоне истории общества, его экономики и культуры, а жизнь общества сводится к сумме «всего, что было до нас». Значение тонет в становлении — бессмысленном и повторяющемся ритме прибытия и ухода. Становление человека это история исчерпания его возможностей.

И тем не менее, демона исторического сознания не перехитришь, попросту обернув смертоносный исторический взгляд на него самого. Как ни грустно, длинный ряд исчерпанных (разоблаченных и дискредитированных хоть разумом, хоть историей) возможностей, к каковым нынешний человек готов причислить и себя, кажется, не свести всего лишь к мыслительной «установке», от которой легко избавиться, попросту переведя мысль на другое. Лучшее из того, что надумано и создано Западом за последние сто пятьдесят лет, бесспорно может показаться кому-то самым энергичным, самым содержательным, самым тонким, самым захватывающим и самым подлинным на протяжении всей человеческой истории. И тем не менее, столь же бесспорный плод всей этой одаренности — сегодняшнее чувство, что мы стоим на руинах разума, на краю развалин истории и самого человека. (Мыслию, следовательно, не просуществую). Время новых коллективных озарений благополучно осталось в прошлом: на нынешний день все и самые яркие и самые тупые, глупейшие и мудрейшие — так или иначе высказались. Однако, нужда отдельного человека в духовной опоре никогда еще не была такой острой. *Sauve qui peut.* "

Расцвет исторического сознания, скорей всего, связан с крахом почтенного предприятия по созиданию философских систем, последовавшим в начале XIX века. После греков философия (рука об руку с религией или на правах противостоящей ей светской мудрости) была, по большей части, коллективным, сверхличным образом мира. Стремясь — на разных эпистемологических и онтологических основаниях — дать картину существующего, философия под эгидой таких понятий, как порядок, гармония, ясность, умопостигаемость и согласованность, внушала, вместе с тем, скрытые и окрашенные будущим представления о должном. Однако, долголетие подобных коллективных и безличных образов мира зависело от философских постулатов, которые приходилось формулировать так, чтобы обеспечить им множество приложений и толкований, но защитить от любых случайных и непредвиденных разоблачений. Отказавшись от преимуществ мифа, имевшего в запасе утонченнейшие повествовательные способы объяснять перемены и понятийные парадоксы, философии пришлось развить собственную риторическую технику — абстрагирование. Вот на этом абстрактном, вневременном языке с его претензиями описать отвлеченные от конкретики, «всеобщие» и устойчивые формы, лежащие в основе нашего переменчивого мира, и покоился во все времена авторитет философии. Больше того, сама возможность объективных, доступных формализации представлений о бытии и познании,

предложенных традиционной философией, зависела от всякий раз особых взаимосвязей между извечными структурами, с одной стороны, и сдвигами в человеческом опыте, с другой: главное место тут принадлежало «природе», производное — изменению. Но подобная расстановка сил была опрокинута — и, может быть, насовсем — в эпоху, завершившуюся Французской революцией, когда «история», в конце концов, потеснила жавшуюся рядом «природу» и взяла лидерство на себя.

Поскольку история как система координат человеческого опыта подчинила себе природу, человечество принялось думать о своем опыте в исторических категориях, а традиционные понятия философии с их внеисторизмом стали обнаруживать свою бессодержательность. Единственным мыслителем, который рискнул встретить этот нешуточный вызов лицом к лицу, оказался Гегель. Он решил, будто сумеет спасти философское предприятие от вставшей на повестку дня коренной перестройки человеческого сознания, если предложит рассматривать философию в качестве, по сути дела, и с т о р и и философии — ни больше, ни меньше. Но представив свою философскую систему, подытожившую всю историческую перспективу, в качестве окончательной, то есть надысторической, истины, Гегель положения не спас. В той мере, в какой гегелевская система была истинной, она подводила под философией черту. Подлинной философией могла считаться лишь последняя философская система. Тем самым снова, раз и навсегда, в мире устанавливалась «вечность», а история приходила (либо уже подошла) к концу. Но история не желала стоять на месте. И простое течение времени доказывало банкротство гегелевской системы. Системы, но не метода. (Метод, распространивший свое могущество на все науки о человеке, сослужил службу, дав мощнейший и уникальный стимул к укреплению позиций исторического сознания.)

Теперь, после гегелевских усилий, поиск вечности как один из путей философской мысли, такая подкупающая и непобедимая когда-то повадка ума предстала во всей своей ходульности и инфантилизме. Философия изнуряла себя в старомодных фантазиях разума, возвращавших к провинциальности духа, детству человечества. Как бы прочно ни увязывались философские положения в системе доводов, ум не мог отделаться от коренного вопроса о «смысле» входивших в эти положения терминов, вернуть начисто потерянное доверие к звонкой монете слов, подобные доводы обеспечивавших. Не справляясь с новым приливом все более обмирщенной, решительно более сведущей и результативной человеческой воли с ее опорой на подконтрольную,

взнузданную, перекроенную «природу», с ее рисковыми ходами в мире слишком конкретных моральных и политических прописей, которые не поспевали за ускоряющимися переменами человеческого ландшафта (в том числе — за явственным накоплением конкретного эмпирического знания в печатных книгах и документах), — ключевые слова философии выглядели все более условными. Или, что то же самое, все более пустыми и обесмысленными.

Сносившись в ходе этих небывалых по масштабу перемен, традиционные для философии и досужие в их «абстрактности» фигуры мысли теперь, казалось, не соответствовали ничему: они уже не наполнялись смыслом, который извлекал прежде из их употребления любой думающий человек. Описывая ли Бытие (действительность, мир, вселенную) или — по другой версии, составившей одну из первых и мощнейших оборонительных линий философского предприятия (Бытие, действительность, мир, вселенная объявлялись тут лежащими «вне пределов» разума), — описывая только сам разум, философия больше не внушала доверия к своим способностям достичь обещанной цели: дать людям доступные формализации модели какого бы то ни было понимания. В конце концов, языковому обиходу философии потребовались иные тактики обороны, перегруппировка сил.

Одним из ответов на провал философского системосозидания в девятнадцатом веке стал подъем идеологий — открыто и агрессивно анти-философских систем мысли, принявших форму тех или иных «положительных» либо описательных наук о человеке. Можно вспомнить Конта, Маркса, Фрейда, первопроходцев антропологии, социологии, лингвистики.

Другим откликом на крах стал новый тип философствования — личный по тону (а то и прямо автобиографический), афористичный, лирический, антисистемный. Лучшие образцы здесь — Кьеркегор, Ницше, Витгенштейн. Чоран — крупнейший представитель подобной школы письма на нынешний день.

Отправная точка этой современной постфилософской школы философствования — в осознании развала всех традиционных форм философского языка. Немногочисленные возможности, которые уцелели, исковерканы: это речь либо в форме обрывков (афоризм, заметка, дневниковая запись), либо на грани перехода в другие формы (притча, стихотворение, философская сказка, литературно-критический разбор).

Чоран явно предпочел форму эссе. За пятнадцать лет вышли пять сборников его эссеистики: «Уроки распада» (1949), «Умозаклю-

## «ДУМАТЬ НАПЕРЕКОР СЕБЕ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧОРАНЕ

чения горечи» (1952), «Соблазн существования» (1956), «История и утопия» (1960) и «Падение во время» (1964). По обыкновенным меркам эти эссе выглядят странно: отвлеченные, категоричные по аргументам, афористичные по стилю. Кто-то узнает в этом выходе из Румынии, изучавшем философию в бухарестском университете, с 1937 года обосновавшемся в Париже и пишущем по-французски, судорожную манеру немецкой философской мысли нового времени, взявшей девизом: «Вечность за афоризм». (Примеры — философские афоризмы Лихтенберга и Новалиса, конечно же, Ницше, пассажи «Дуинских элегий» Рильке и кафкианские «Размышления о Любви, Грехе, Надежде, Смерти и Пути».)

Чорановский метод отрывочной аргументации мало похож на объективистскую афористику Ларошфуко или Грасиана, где задержки и броски мысли отражают расколотую картину «мира». (Скорее, это свидетельствует о тупике спекулятивного разума, который, кажется, только затем и выходит за свои пределы, чтобы щепенеть и сдаться перед сложностью собственных посылок. Афористический стиль для Чорана — принцип не столько реальности, сколько познания: любая хоть чего-нибудь стоящая мысль обречена тут же потерпеть поражение от другой, которую сама втайне породила.

Не теряя надежды вернуть себе что-то похожее на прежний респект, философия вынуждена теперь непрерывно доказывать чистоту своих помыслов. К наличному реквизиту ее понятий уже никто не относится так, будто он сам по себе — носитель гарантированного смысла. Однако, есть сила, способная удостоверить этот смысл наново: страсть мыслителя.

Философия отныне — личное дело философа. Мысль ограничивается «мышлением», а то, в свою очередь, лишается всякого смысла, если не впадает в крайности и ничем не рискует. Мышление превращается в исповедь, в изгнание бесов, в набор абсолютно личных пароксизмов мысли.

Началом всего, заметьте, по-прежнему остается картезианский скачок. Существование приравнено к мышлению. Разница в одном: за точку отсчета берется не мышление как таковое, а только определенный разряд трудных мыслей. Мышление и существование — не сырые факты и не логические данности, а парадоксальные, непредсказуемые ситуации. Именно в этом смысл эссе, давшего титул одной из чорановских книг и первому сборнику его переводов на английский, — «Соблазн существования». «Существование, — пишет в нем Чоран, — это навык, который я не теряю надежду приобрести».

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

Тема Чорана — сознание, ставшее разумным и поднявшееся тем самым на высшую ступень изошренности. Для него окончательное оправдание написанного — если на этот счет вообще можно строить догадки — скорей всего близко к тезису, который когда-то классически сформулировал Клейст в эссе «О театре марионеток». Сколько бы разлада, утверждает там Клейст, ни внесло сознание в природное изящество человека, простой капитуляцией сознания это изящество не вернуть. Пути назад, возврата к прежней невинности нет. Нам остается одно: довести мысль до конца, и так, в полном самосознании, может быть, снова обрести гармонию и невинность.

Разум у Чорана — соглядатай.

Только подсматривает он не за «миром», а за собой. Чоран — не меньше, чем, скажем, Беккет — хочет добиться абсолютной цельности мысли. Иначе говоря, ограничить ее рамками или пределами мышления о мышлении и только. «По-настоящему свободный ум, — роняет Чоран, — недоступен для любых интимностей с бытием, с объектом и поглощен одним: собственной бездной».

Однако, этот акт самоопустошения разума вовсе не исключает «фаустовской», или «европейской», страсти. Напротив, Чоран не дает питомцам западной культуры ни малейшей надежды — хотя бы в качестве выхода из западни — «по-азиатски» отказаться от разума. (Любопытно сравнить осознанное во всей его губительности пристрастие Чорана к Западу с жизнеутверждающей ностальгией Леви-Стросса по «духу неолита».)

Философия превращается в пытку мыслью. Мыслью, которая пожирает себя, но, вопреки — или благодаря — этим повторяющимся приступам каннибализма, остается в живых и даже ухитряется цвести. В игре страстей мысли мыслящий берет на себя обе роли — и героя, и супостата. Он и страдалец Прометей, и орел, без зазрения совести пожирающий его зажившие за ночь внутренности.

Материал Чорана — недостижимые состояния бытия, невозможные мысли (мысль наперекор себе и т. п.). Но он опоздал: Ницше практически исчерпал этот подход веком раньше. Любопытно, почему тонкий и сильный ум соглашается на перепев того, что, по большей части, уже сказано? Чтобы его по-настоящему усвоить? Или думая, что верное в первом изложении стало со временем еще верней?

Как бы там ни было, «наличие» Ницше имело для Чорана самые прямые последствия. Ему пришлось затягивать гайки еще туже, аргументировать еще весомей. Мучительней. Искусней.

## «ДУМАТЬ НАПЕРЕКОР СЕБЕ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧОРАНЕ

Жарактерно, что Чоран заводит разговор на том месте, где другой эссеист закругляется. Он начинает с конца и делает шаг в сторону.

Его слова обращены к тем, кто и так знает, о чем речь: его читатели уже заглядывали в головокружительную глубину этой самососредоточенной мысли. Чоран никого не собирается «убеждать» неожиданной, поэтической связью своих идей, своей беспощадной иронией, изящной свободой своих отсылок ко всему наследию европейской мысли, начиная с греков. Его доводы «принимает», и без особой помощи с его стороны. Хороший вкус требует, чтобы мыслитель являл миру лишь яркие блески своих интеллектуальных и духовных метаний. Отсюда чорановский тон — тон предельного самообладания, властный, порой иронический, нередко гордый. Но вопреки всему, что может показаться высокомерием, в Чоране нет ни малейшего самодовольства, если не считать им неистребимое чувство тщеты и бескомпромиссно элитарный взгляд на жизнь духа.

Как Ницше тянуло к моральному затворничеству, так Чорана тянет к трудному. Не то чтобы его эссе нелегко понять, но их, скажем так, моральный заряд — в бесконечном выявлении трудностей. Обычное чорановское эссе можно описать в нескольких словах: это свод тем для размышления одновременно с подрывом любой приверженности к изложенным мыслям, не говоря уж о «действии» на их основе. Выработывая сложнейшие интеллектуальные формулировки для одного интеллектуального тупика за другим, Чоран создает замкнутый мир — мир трудного, главный предмет своей лирики.

Чоран — один из самых ненавязчивых умов среди современных писателей по-настоящему сильного стиля. Оттенок, ирония, изощренность — само существо его мысли. Тем не менее в эссе «Об удушающей цивилизации» он утверждает: «Людским умам нужна простая истина, ответ, избавляющий от вопросов, евангелие, эпитафия. За тягой к изощренному кроется начало смерти: нет ничего более хрупкого, чем утонченность».

Противоречие? Не совсем. Скорей, обычный двойной стандарт, который философия практикует со времен своего краха: для широкой культуры — мерка одна (здоровье), для затворника-философа — другая (духовная неуспокоенность). Первое требует, по словам Ницше, пожертвовать интеллектом. Второе — пожертвовать здоровьем, человеческим счастьем, по большей части, связью с семьей и другими общественными установлениями, а то и душевным равновесием. Для этой философской традиции, идущей от Кьеркегора и Ницше, готовность мыслителя к мученическому венцу едва ли не равносильна правильному воспитанию. И

один из признаков его хорошего вкуса именно как философа — общепризнанное презрение к философии. Отсюда идея Витгенштейна, будто философия это что-то вроде болезни и дело философа — изучать ее, как врач малярию: не для того, чтобы передавать другим, а чтобы их от нее излечивать.

Однако, принимая мы подобное поведение за ненависть философа к себе или всего лишь за кокетничанье собственной пустотой, — к простому разноречию дело не сводится. В случае с Чораном подлинность его отречений от разума ничуть не подрывается фактом, что они принадлежат человеку, который столь энергично и профессионально этим разумом пользуется. Возьмем бесстрастные советы в эссе 1952 года «Письмо о тупиках». В нем постоянно печатающийся во Франции писатель Чоран встает в странную позицию. Он упрекает друга, превратившегося-де в такое «чудовище», как «автор», и предавшего свою чудесную «отрешенность, презрение и безмолвие», описав их в книге. Нет, Чоран вовсе не хвастает безболезненно двойственным отношением к писательскому призванию. Он ищет слов для мучительного, по настоящему парадоксального опыта, который приобретает свободный ум, присягнувший литературе и нашедший свою аудиторию. Но одно дело — идти на мучение и риск самому, и совсем иное — советовать подобное другу. А поскольку прибегать к помощи разума для Чорана мучительно, то делать это публично — и еще уже, становиться писателем — поступок неоднозначный, отчасти постыдный, всегда подозрительный и, в конечном счете, даже непристойный. Причем во всех отношениях — и социальном, и личном.

Чоран — еще один новобранец в меланхолических шеренгах европейских интеллектуалов, выступающих против интеллекта, этом бунте идеалистов против «идеализма», лидерами которого были Ницше и Маркс. И здесь суждения Чорана по большей части не отличаются ото всего, уже сказанного на сей счет бесчисленными поэтами и философами прошлого и нынешнего века, не говоря о зловещем, травмирующем обстоятельстве — проникновении нападок на интеллект в риторику и практику фашизма. Но даже если веский довод не нов, это вовсе не значит, будто его можно не принимать всерьез. А что уместней снова пущенного Чораном в оборот тезиса, который гласит: свободный ум — явление совершенно антисоциальное и для общественного здоровья разрушительное?

Чоран не раз, но тверже всего — в эссе «Об удушающей цивилизации» и «Краткая теория рока», вставал на сторону критиков просветительства. «Начиная с эпохи Просвещения, — пишет



он, — Европа непрерывно обескровливала своих идолов во имя «терпимости». Но эти идолы, или так называемые «предубеждения — выдумки, неотъемлемые от любой цивилизации, — обеспечивают ей устойчивость, оберегают ее неповторимый облик. К ним надлежит относиться уважительно». И еще, в первом из упомянутых эссе: «Тому, кто не собирается порывать с историей, без толлики неразумия не обойтись». Первый среди недугов, подтачивающих цивилизацию, — гипертрофия разума, ослабляющего способность к «вдохновенному недомыслию... плодотворному порыву, на которые никогда не решится ясное, разложившее все по полочкам сознание». Как только цивилизация «начинает осознавать ошибки, которым обязана своим цветом и блеском, и ставить под вопрос собственные истины, она обречена». Далее Чоран принимается, ничуть не смущаясь, оплакивать исчезновение в Европе фигуры варвара, человека неразумного. «Все его инстинкты были задушены приличиями», — роняет он об англичанине. Защищенный от испытаний, «обескровленный ностальгией, этим воплощением скуки», средний европеец захвачен и поглощен теперь «идеей благополучия (манией эпох упадка)». Европу ждет «судьба провинции». Новыми хозяевами мира станут далеко не столь цивилизованные народы Америки, России и ждущие выхода на историческую арену орды одержимых миллионов из еще менее цивилизованных «пригородов земли», за которыми — будущее.

Большинство этих обветшалых аргументов Чоран берет на вооружение, ни на йоту не меняя. Та же стародавняя героика, тот же отказ духа от самого себя, снова поставленный на службу прежней антитезе — сердце против головы, инстинкт против разума. «Чрезмерная ясность сознания», снова ведущая к утрате равновесия. (Среди доводов, удешевляющих и без того нескрываемое недоверие Чорана в «Письме о тупиках», в «Стиле как шанс», во всей книге, — сам языковой характер человеческой коммуникации, литература как таковая, по крайней мере, в нынешнем ее состоянии.)

Однако, как минимум одна из привычных антитез — мысль против действия — доведена Чораном до блеска. В эссе «Об удушающей цивилизации» он еще целиком следует за расхожим мнением романтиков девятнадцатого века и особо останавливается на цене, которую разум платит за свою выучку. Это способность действовать. «Действовать — одно; знать, как действуют, другое. Стоит вмешаться ясному сознанию, стоит ему только закраситься в действие, и действие обречено, а вместе с ним обречено и предубеждение, задача которого, в точном смысле слова — поработить, подчинить сознание действию». Однако, в эссе «Думать на-

перекор себе» противопоставление мысли и действия проводится тоньше и своеобразней. Мысль здесь не просто мешает прямо и энергично перейти к действию. Посвяительство действия на права мысли — вот что занимает Чорана на этот раз. Подчеркивая, что «действие сужает поле сознания», он поддерживает идею «раскрепощения» от действия как единственную подлинную разновидность человеческой свободы.

Но и в упрощительских пассажах эссе «Об удушающей цивилизации» Чоран выводил на сцену типично европейскую фигуру «пресыщенного интеллектуала» вовсе не ради очередных нападок на роль интеллектуалов, а пытаясь уточнить разницу между двумя действительно разными состояниями: цивилизованностью, с одной стороны, и тем искажением природы личности, которое иногда и, может быть, предвзято называют «перецивилизованностью», с другой. О терминах можно спорить, но само явление существует, а в кругах профессиональных интеллектуалов даже свирепствует, хотя ими, понятно, не ограничивается. А, как совершенно точно замечает Чоран, главная опасность перецивилизованности в том, что без полного своего истощения и ненасытной потребности в «подстегивании» интеллектуал готов тотчас же впасть в самое грубое и неуправляемое варварство. Тем самым, «разоблачитель условностей» в безграничном стремлении к ясности разума, которую отстаивает современная либеральная культура, «отказывается от собственных ресурсов и, в этом смысле, от себя как личности. А значит, беззащитен перед другими условностями, которые начисто его отрицают, поскольку не коренятся в нем самом». Поэтому, заключает Чоран, «ни один человек, озабоченный душевным равновесием, не рискнет подниматься над общепринятым уровнем сознания и анализа».

Как бы там ни было, подобный призыв к умеренности отнюдь не сковывает самого Чорана. Пресытись разафишированным и (на его взгляд) необратимым закатом европейской цивилизации, этот образцовый европейский ум, насколько можно судить, освобождает себя от ответственности как за собственное, так и за общественное здоровье. При всех издевках над нервическим состоянием и провинциальным уделом цивилизации, к которой принадлежит, Чоран — один из самых одаренных ее печальников. Может быть, вообще один из последних печальников по уходящей «Европе» — европейскому страданию, европейской интеллектуальной отваге, европейской энергии, европейской усложненности. Последних — и решивших, со своей стороны, разделить эту судьбу до конца.

Его высочайшее честолюбие — «оставаться на стороне Безнадежного».

Это принцип непрестанной напряженности духа. «Поскольку, — цитирую “Соблазн существования”, — любая форма жизни подтачивает и разрушает Жизнь, человек, взявшийся жить в полную силу, берет на себя предельный груз противоречий, непрерывного труда на радость и на муку разом...» Для Чорана очевидно, что за это высшее — точнее всего отвечающее природному смыслу Жизни — из возможных состояний мысли приходится дорого платить каждый день. Плата здесь, если говорить о действии, — принятие его тщеты. Но нужно видеть в сознании тщетности усилий не крах надежд и порывов, а выигрышную и надежную опору для атлетического прыжка разума в глубины собственной сложности. Именно такое притягательное состояние имеет в виду Чоран, когда пишет: «Нет ничего труднее безрезультатности». Она требует от нас «идти непроторенными путями, оставаться, в метафизическом смысле, вечными чужестранцами».

Само то, что подобное существование кажется Чорану огромной и трудной задачей, скорей всего, говорит о его неиссякаемом душевном здоровье. И, может быть, объясняет, почему эссе «Народ одиночек» — одна из считанных вещей Чорана, написанных, по моему, бесконечно ниже его уровня, без обычного блеска и пронизательности. Рассуждая о еврействе, которое для Чорана, вкупе с Гегелем и легионом прочих, воплощает «отчуждение как таковое», он демонстрирует поразительную моральную глухоту к нынешнему повороту своей темы. Даже если забыть о расставившей здесь все точки сартровской статье «Антисемит и еврей», трудно не признать эссе Чорана на редкость поверхностным и высокомерным.

Все в Чоране — в диковинном противоборстве: невероятная смесь из привычных составных частей. С одной стороны, традиционное для романтиков и виталистов презрение к «интеллекту», к гипертрофии разума за счет тела, чувства, способности к действию. С другой — восторг перед цветением духа за счет того же тела, чувства и способности к действию, — восторг не менее безоглядный и самовластный.

Ближайший образец подобных парадоксов в оценке разума — традиция гностической мистики, в западном христианстве восходящая к Дионисию Ареопагиту и автору «Облака непостижности».

Слова Чорана о мистиках как нельзя лучше приложимы к его собственному мышлению. «Мистик, по большей части, изобретает себе противников сам... его мысль вычисляет, выдумывает других: это стратегия самодостаточности. Его мышление сводится, в конце концов, к спору с собой. Он стремится к полноте бытия и жаждет уподобиться толпе, пусть всего лишь меняя маски, множа

личины. В этом он похож на Создателя, от которого и унаследовал ремесло гистриона».

При всей ироничности приведенных строк, зависть Чорана к мистикам, чье занятие так напоминает его собственное — поиск того, что выше и долговечней разрозненных человеческих предприятий, вневременного остатка после всех переливов нашего «я», — явна и непритворна. Как и его наставник Ницше, Чоран пригвожден к кресту неверующего духа. Может быть, его эссе — лучший путеводитель по лабиринтам подобного сознания. «Перестав связывать свою внутреннюю жизнь с Богом, мы сумеем достичь такого же экстаза, как мистики, и подчиним себе земной мир, не прибегая к Потустороннему», — начинается последний параграф чорановского эссе «В разговорах с мистиками».

В политическом плане Чорана приходится причислить к консерваторам. Либеральный гуманизм для него — предмет, попросту не заслуживающий ни времени, ни интереса, а надежды на радикальную революцию — что-то вроде недуга, от которого ум излечивается с годами. («Желание спасти мир — возрастная болезнь молодых наций», — замечает Чоран в «Краткой теории рока», говоря о России.)

Может быть, пора напомнить, что Чоран родился (в 1911 году) в Румынии — а едва ли не все интеллектуалы, эмигрировавшие из тех краев, были до сих пор либо вне политики, либо на стороне открытой реакции — и что единственная, кроме пяти перечисленных сборников, выпущенная Чораном книга — это вышедшее в 1957 году издание трудов Жозефа де Местра, для которого он написал вступительную статью и отобрал тексты\*. И хотя он в явной форме никогда не развивал теологию контрреволюции на манер де Местра, доводы последнего, кажется, близки к позиции, молчаливо разделяемой Чораном. Вместе с Де Местром, Доносо Кортесом или более близким по времени Эриком Фегелином Чоран придерживается того, что — с одной, вполне определенной точки зрения — можно назвать католическим образом чувств правого толка. В новейшей привычке подстрекать к революциям против установленного социального порядка во имя справедливости и равенства он видит своего рода детскую одержимость, — так старый кардинал мог бы покоситься на дикость какой-нибудь милленаристской секты. Отсюда же склонность Чорана трактовать марксизм как «грех оптимизма» и его противостояние просвещенческим идеалам «терпимости» и свободомыслия. (Может

---

\* Еще он опубликовал эссе о Макиавелли и Сен-Жон-Персе, в книги пока не включенные (прим. автора).

быть, стоит добавить, что отец Чорана был православным священником.)

Но хотя Чоран вынашивает проект безошибочно узнаваемого, пусть даже не описанного впрямую, политического строя, в основе его подхода, в конечном счете, вовсе не религиозная приверженность. Как ни близки его политические и моральные симпатии к образу чувств правых католиков, единственное, чему привержен Чоран, это, как я уже говорила, парадоксы атеистической теологии. Вера, на его взгляд, сама по себе ничего не решает.

Может быть, от привязанности к любому, даже секуляризованному, подобию католической теологии социального порядка Чорана удерживает то, что он слишком хорошо понимает и слишком глубоко усвоил духовные предпосылки романтизма. Как он ни критикуй революционное левачество, сколько ни анализируй, чуть свысока, «незаслуженные привилегии, которыми пользуется у нас всяческий бунт», он не может сбросить со счетов тот факт, что «практически любым открытием человек обязан собственному неистовству, разрушению своего душевного равновесия». Предлагаю сопоставить консервативную подоплеку некоторых эссе Чорана, его презрительную трактовку феномена беспочвенности с положительным, при всей иронии, отношением к мятежу в эссе «Думать наперекор себе», которое заканчивается следующей репликой: «С тех пор, как Абсолют соотносится со смыслом, пестовать который мы не в силах, нам остается отдаться на волю бунта — в надежде, что рано или поздно он обратится против себя самого и против нас»...

Чоран явно не может сдерживать восхищения перед всем необычным, своенравным, доходящим до края. Один из примеров здесь — необычный, своенравный аскетизм великих западных мистиков. Другой — ресурс крайностей из обихода выдающихся безумцев. «Мы черпаем жизненные силы из кладовых сумасшествия», — пишет он в «Соблазне существования». В эссе о мистиках он говорит о «способности человека броситься в водоворот ничем не освященного безумия. В области неведомого можно заходить так же далеко, как святые. Не обязательно пользоваться их средствами: достаточно просто принудить разум как можно дольше молчать».

От консерваторов в современном смысле слова чорановскую позицию отличает, в первую голову, аристократизм. Ограничусь единственной иллюстрацией его запасов — эссе «По ту сторону романа», где роман подвергнут красноречивому и убедительному суду за духовную вульгарность, преданность тому, что Чоран называет «низким предназначением».

Через все написанное Чораном проходит проблема безупречного духовного вкуса. Уход от всего вульгарного, от всякого разжижения собственного «я» — предпосылка, без которой невозможен тяжелейший двойной труд самосохранения личности, которую необходимо и во всей полноте утвердить и, вместе с тем, преодолеть. Чоран берет под защиту даже такое чувство, как жалость к себе: тот, кто не признается в своих печалях, отсекая их от своего существа и лишая голоса, кто отказывает себе в праве жаловаться и стенать, тот «разрывает связь с собственной жизнью, превращая ее в посторонний предмет». Нередкая у Чорана самозащита от вульгарных соблазнов радоваться жизни, от «тупиков счастья» может показаться жестокой. Но здесь нет ни бесчувственности, ни притворства, стоит лишь вспомнить неимоверный чорановский замысел: «Не быть нигде, чтобы ничто внешнее не могло заставить тебя поступать так-то и так-то... устраниться из мира — скольких сил требует самоуничтожение!»

Если говорить реально, то самое большее, на что, пожалуй, может надеяться человек, — это некий набор ситуаций, образ жизни, среда, в которой есть место сознанию, готовому на риск и свободному от тягот. Вспомним чорановский портрет испанцев в «Краткой теории рока»: «Они живут какой-то музыкой суровости, трагизмом несерьезного, хранящим их от вульгарности, от счастья и от успеха».

Однако, книги самого Чорана свидетельствуют: писательская роль не дает подобного духовного взлета. В «Преимуществах изгнания» и лапидарной «Демииургии слова» он показывает, как призвание писателя, особенно — поэта, ведет к невыносимой самонедостоверности. Страдают все, но, перенося свои страдания в книгу, приходишь лишь к «тиражированию собственной неразберихи, грошовых ужасов и старомодных восторгов». Впрочем, вряд ли призвание философа чем-то лучше. (И философия, и искусство, пишет Чоран в «Стиле как шансе», это могила разума.) Но — насколько могу судить — философия, на взгляд Чорана, по крайней мере соблюдает приличия. Падкий на славу или богатство переживаний ничуть не меньше поэта, философ, может быть, глубже понимает — и выше ценит — сдержанность невыразимого.

Предпочитая видеть в ницшеанской философии «сумму взглядов», которую исследователи совершенно напрасно и вопреки автору принимают за величину постоянную, Чоран явно следует Ницше с его критикой «объективной истины» как единой системы.

В «Письме о тупиках» Чоран поминает «бесчисленные глупости, неразлучные с культом истины». Смысл этих и других подобных пассажей у Чорана в том, что в словах настоящего философа

стоит искать не так называемую «истину», а, скорее, что-то нужное или освобождающее. «Истина» же равнозначна безликости.

Связь между Чораном и Ницше, скажу еще раз, невозможно переоценить. Критика «истины» неразрывна для них обоих с отношением к «истории».

Не связав двух этих вещей, не понять сомнений Ницше в ценности истины как таковой и в пользе исторической истины, в частности. Ницше отвергает исторический подход не потому, что он ложный. Напротив, он должен быть отвергнут как раз потому, что он истинный. Иначе говоря, он содержит ослабляющую человека истину, которую надо преодолеть, чтобы открыть перед сознанием более широкие горизонты.

В «Соблазне существования» Чоран пишет: «История есть просто-напросто выхолощенное бытие, прямая измена человека собственному предназначению, отказ от метафизики». А в эссе «Думать наперекор себе» обмолвливается словами об «истории, этой агрессии человека против себя самого».

Печать Ницше лежит как на форме чорановской мысли, так и на его мировоззрении. Но главное сходство между ними — в темпераменте. Без общего с Ницше темперамента, скажу иначе — персонального стиля, не объяснить связь у Чорана таких разных вещей, как акцент на сверхчеловеческом напряжении умственной жизни, проект абсолютного духовного самообладания с опорой на «мысль наперекор себе», снова и снова повторяющиеся ницшеанские антитезы силы и слабости, здоровья и болезни, засилье беспощадной, временами болезненной иронии (совершенно непохожей на продуманную, диалектическую игру иронии и серьезности у Кьеркегора), всепоглощающую борьбу с банальностью и скукой, двойственное отношение к роли поэта, притягательный, но всегда побеждаемый в итоге соблазн религиозной веры и, конечно, непримиримая враждебность к истории, а, по большей части, и к «современности».

Чего у Чорана нет, так это героического усилия Ницше преодолеть нигилизм (идеи вечного возвращения).

И резче всего Чоран расходится с Ницше в том, что не разделяет ницшеанской критики платонизма. Презирающий историю, но одержимый временем и смертью, Ницше отвергает любой возврат к платоновской риторике, которая сулит победу над временем и смертью, а на самом деле только усугубляет то, в чем Ницше видит ложь и недобросовестность мысленной отсылки платоников к запредельному. Ницшеанские доводы явно не убеждают Чорана. Все повидавшие виды платоновские двойчатки мель-

кают у Чорана то здесь, то там, связывая его аргументы и лишь смягчаясь порой ироническим холодком: тут и время против вечности, и ум против тела, и дух против материи, и пары поновее — жизнь против Жизни с большой буквы, бытие против существования. Насколько все это всерьез, сказать трудно.

Может быть, платоновский реквизит — лишь эстетический шифр мысли Чорана? Или, напротив, что-то вроде моральной терапии? Так или иначе, ницшеанская критика платонизма сохраняет силу и остается непровергнутой.

В англоязычной культуре на теоретическое предприятие, сопоставимое по интеллектуальной мощи и размаху с чорановским, решился только один человек — Джон Кейдж.

Мыслителей одной пост- и антифилософской традиции — традиции осколочного, афористичного слова, Кейджа и Чорана объединяют отвращение к «психологии» и «истории», приверженность к коренной переоценке ценностей. Но сопоставимая по масштабу, увлеченности и энергии с чорановской, во всем остальном мысль Кейджа с ней самым решительным образом расходится. Главное различие их темпераментов в том, что Кейдж имеет дело с миром, в котором подавляющая часть чорановских проблем и забот просто-напросто отсутствует. Словесная вселенная Чорана сосредоточена на темах болезни (индивидуальной и общественной), тупика, страдания, конечности бытия. Его эссеистика — это диагноз и, если не прямая терапия, то, по крайней мере, пособие по безупречному духовному вкусу, с помощью которого можно уберечь собственную жизнь от превращения в объект, в неодушевленную вещь. Словесная вселенная Кейджа, ничуть не уступая чорановской ни в крайности подходов, ни в притязаниях мысли, ни одной из перечисленных тем не включает.

В отличие от неумолимого элитиста Чорана, Кейдж видит мир как полностью демократическое пространство духа, пространство «естественной активности», в котором «общепринято, что все чисто и ничего грязного нет». В отличие от Чорана с его барочными мерками хорошего и дурного вкуса в области интеллекта и морали, Кейдж держится мнения, что таких вещей, как хороший и дурной вкус, не существует. Опять-таки в отличие от чорановских взглядов на человеческие ошибки, падения и возможность искупить содеянное, Кейдж считает, что можно действовать безошибочно, если такую возможность признает за собой сам человек. «Ошибка это вымысел, а не реальность. В музыке не будет ошибок, если мысль не поработана причиной и следствием. В любой другой музыке ошибки неизбежны. Иными словами,



пропасти между духом и материей нет». И еще, из той же книги «Молчание»: «Как можно говорить об ошибке, если идти от принципа “раз и навсегда”»? И, наконец, в отличие от чорановской тяги к бесконечной пластичности и гибкости разума в его поисках настоящей опоры, надежного места в предательском мире, Кейдж предлагает нам мир, где о том, чтобы поступать иначе или быть другим, нет даже речи. «Думать, будто ты не здесь, а где-то еще, — пишет Кейдж, — значит только попусту раздражаться. Мы тут и сейчас».

Что становится при таком сравнении совершенно ясно, так это насколько Чоран верует в волю и в ее способность преобразить мир. Сравним Кейджа: «Стоит встать в позицию ничегонеделания, и все преображается само по себе». Какие разные выводы можно сделать из коренного отрицания истории, опять-таки видно, если сопоставить Чорана с Кейджем, который пишет: «Конечно, быть, и быть в настоящем. Повторение? Только если мы решили, что оно написано нам на роду. Если нет, мир свободен, и мы тоже».

Читая Чорана, понимаешь, до какой степени он связан догмами исторического сознания, с какой неотвратимостью снова и снова воспроизводит его нормы, сколько бы ни пытался их преодолеть. Мысль Чорана с неизбежностью цепенеет на полпути между мучительным принятием этих норм и подлинной их переоценкой. Но если говорить об однозначной переоценке, скорее стоит обратиться к таким мыслителям, как Кейдж, которым — благодаря духовной мощи или по духовной бесчувственности, это уже другой вопрос — под силу бросить за борт большую часть унаследованных мук и сложностей западной цивилизации. Пылкие, напряженно-полемические рассуждения Чорана блестяще подытоживают потребности европейского разума на стадии распада, но не дают другого утешения, кроме неоспоримых радостей мысли. Впрочем, вряд ли Чоран думает об утешении. Его задача — диагноз. А ищущим утешения, вероятно, стоило бы поступиться гордостью многого знания и острого чувства — нашей местной гордостью, которая стала нам теперь не по средствам.

«Философия, — писал Новалис — это, по сути, ностальгия, стремление быть всюду дома». Если человеческий разум и вправду способен быть дома всюду, ему придется, в конце концов, отказаться от своей местной «европейской» гордости и допустить — какой бы невероятной толстокожестью и интеллектуальным опрошенчеством ему это ни казалось, — что на свете существует многое другое. «Все, что нужно, — с обычной убийственной иронией говорит Кейдж, — это пустое пространство времени, и пусть оно движется своим магнетическим путем».

1967

## **МАГИЧЕСКИЙ Ф А Ш И З М**

---

**1**

Экспонат первый. Роскошный цветной фотоальбом — несомненно, самое поразительное издание такого рода из выпущенных где-либо в последнее время, включающее 126 снимков, сделанных Лени Рифеншталь. В недоступном нагорье южного Судана обитают около восьми тысяч богоподобных нубийцев — воплощение физического совершенства. У них крупные, красиво вылепленные, частью выбритые головы, выразительные лица и мускулистые тела, изборожденные живописными шрамами и припорошенные священной сероватой золой. На фотографиях они прыгают, сидят на корточках, шагают по засушливым склонам или борются. А на суперобложке «Последних из нубийцев» — зрелище не менее восхитительное: 12 расположенных в хронологическом порядке черно-белых изображений Лени Рифеншталь, иллюстрирующих ее жизненный путь (суровая сдержанность в юности; обезоруживающая техасская улыбка дамы преклонного возраста на сафари), зафиксировавших неумолимый ток времени. Первая фотография сделана в 1927 году, когда в свои 25 лет она уже стала кинозвездой, а самые последние датированы 1969-м (с прижатым по-матерински к груди голеньким африканским младенцем) и 1972-м (с фотоаппаратом в руках), но каждая отмечена печатью идеальной, неувядаемой красоты в духе Элизабет Шварцкопф, с годами становящейся все более рельефной, чеканной и здоровой. Фотоснимки сопровождают напечатанный на суперобложке биографический очерк и безымянное введение, озаглавленное «Как Лени Рифеншталь пришла к изучению нубийцев-месакинов Кордофана», полные беззастенчивой лжи.

Во Введении, где приводится подробный отчет о странствии Рифеншталь по Судану (вдохновенном, как нам сообщают, прочтением «одной бессонной ночью в середине 50-х «Зеленых холмов Африки» Хемингуэя), автора фотоальбома лаконично пред-

## МАГИЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

ставляют как «полумифическую фигуру, режиссера довоенной поры, почти забытого нацией, которая предпочла стереть из памяти целую эпоху своей истории». Кто, кроме самой Рифеншталь (надеюсь, что так и есть), смог бы выдумать басню насчет туманно обозначенной «нации», которая по какой-то неназванной причине «предпочла» совершить прискорбный акт трусливого забвения «эпохи» — тактично оставляемой неуточненной — «своей истории»? Остается уповать на то, что хотя бы некоторых читателей покоробит эта стыдливая аллюзия на Германию и эпоху Третьего рейха.

В отличие от Введения, биографический очерк на суперобложке гораздо щедрее на изложение фактов карьеры Рифеншталь, повторяя ту самую ложь, которую она сама распространяла о себе в последние двадцать лет.

«Лени Рифеншталь приобрела мировую известность в качестве кинорежиссера в 30-е годы, в непростое и решающее для Германии время. Она родилась в 1902 году и с детства чувствовала призвание к танцевальному творчеству. Благодаря этому она стала участвовать в немых лентах, а вскоре и сама приступила к съемкам звуковых фильмов, — таких, как «Гора» (1929), в которых выступала и как актриса.

Эти насыщенные романтикой фильмы получили широкое признание, не в последнюю очередь Адольфа Гитлера, пришедшего к власти в 1933 году, который поручил Рифеншталь сделать документальную картину о партийном съезде в Нюрнберге в 1934 году».

Надо обладать довольно оригинальным складом ума, чтобы обозначить эру нацизма как «непростую и решающую эпоху», суммировать события 1933 года приходом Гитлера к власти и утверждать, что Рифеншталь, чья деятельность в это десятилетие справедливо считается пропагандой нацизма, «приобрела мировую известность в качестве кинорежиссера», что, очевидно, должно вписать ее в один ряд с такими современниками, как Ренуар, Любич и Флаэрти. (Неужели издатели позволили ЛР самой написать это предисловие? Это представляется крайне сомнительным, хотя фраза «с детства чувствовала призвание к танцевальному творчеству» вряд ли могла родиться под пером человека, для которого английский язык родной.)

Сами факты безусловно либо неточны, либо вымышлены. Мало того, что Рифеншталь не ставила звуковой фильм под названием «Гора» и не снималась в нем. Такого фильма просто никогда не

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

существовало. Карьера Рифеншталь вообще выглядела не так, как здесь описано — сперва участие в немых лентах, а потом, с приходом звука, режиссура и съемки в собственных фильмах. Во всех девяти картинах, в которых она когда-либо снималась, Рифеншталь играла главные роли, и семь из них поставлены вовсе не ею. Вот эта семерка: «Священная гора» (Der heilige Berg, 1926), «Большой прыжок» (Der grosse Sprung, 1927), «Судьба дома Габсбургов» (Das Schicksal derer von Habsburg, 1929), «Белый ад Пиц Палу» (Die weisse Holle von Piz Palue, 1929) — это все немые, а за ними последовали «Бури над Монбланом» (Sturme uber dem Monblanc, 1930), «Белое безумие» (Die weisse Rausch, 1931) и «СОС! Айсберг!» (S.O.S. Eisberg, 1932—1933). Все они, кроме одного, были поставлены Арнольдом Фанком, прославившимся еще с 1919 года постановкой альпийских эпических боевиков и после того, как в 1932 году Рифеншталь оставила его, чтобы самой стать режиссером, снявшим только две картины и обе провальных. (Он не является автором только поставленной в Австрии «Судьбы дома Габсбургов», мелодрамы в роялистском духе, где Рифеншталь сыграла Марию Вечера, подругу кронпринца Рудольфа в замке Майерлинг. По-видимому, не сохранилось ни одной копии этого фильма.)

Вульгарно-вагнерианские декорации, в которые Фанк помещал Рифеншталь, не были просто данью «возвышенному романтизму». Несомненно, задумывавшиеся в момент творения как совершенно аполитичные, из сегодняшнего дня эти фильмы, по замечанию Зигфрида Кракауэра, однозначно прочитываются как антология протонацистской чувственности. Скалолазание в фильмах Фанка выступало навязчивой визуальной метафорой безграничного стремления к возвышенной мистической цели — прекрасной и пугающей одновременно, — которой позднее суждено было облечься в конкретную форму культа фюрера.

Рифеншталь из фильма в фильм повторяла один и тот же образ — дитя природы, отваживающееся одолеть вершину, которую другие, «свиньи из долины», обходят стороной. Первой в этом ряду стала юная танцовщица по имени Диотима, которую приобщает к экстатическим радостям здорового альпинизма возлюбленный, страстный скалолаз (немая лента «Священная гора», 1926). Этот образ эволюционировал и обогащался. В своем первом звуковом фильме «Бури над Монбланом» Рифеншталь уже изображает девушку, полностью находящуюся во власти гор, которая преодолевает смертельную опасность, спасая любимого, метеоролога, на чью станцию обрушивается ураган.

Первый же из шести поставленных самой Рифеншталь филь-

## МАГИЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

мов — «Голубой свет» (1932), принадлежал жанру «горных». Главную героиню, похожую на девушек из фильмов Фанка, за роли которых она «получила широкое признание, не в последнюю очередь Адольфа Гитлера», сыграла сама режиссер. Поверхностно разработанные Фанком темы целеустремленности, чистоты и смерти сразу же приобрели у Рифеншталь аллегорический смысл. Гора как обычно изображалась как нечто в высшей степени прекрасное и опасное, обладающее волшебной силой пробуждать стремление к самоутверждению и вместе с тем бегству от самого себя в братство мужественных людей и в смерть. Рифеншталь предназначила себе роль простого существа, связанного с силами разрушения. Только она, Юнта, отверженная жителями деревни оборванка, способна добраться до источника голубого света на вершине горы Кристалло, в то время как привлеченная этим светом молодежь из близлежащих селений лезет на гору и, срываясь, разбивается насмерть. Девушку же убивает не манящая недостижимая цель, символом которой стала гора, а прозаический дух зависти, исходящий от окружающих, и слепой рационализм возлюбленного, благодушного горожанина, — именно это толкает девушку в пропасть.

После «Голубого света» Рифеншталь поставила вовсе не «документальную картину о партийном съезде в Нюрнберге в 1934 году» — на ее счету четыре неигровые ленты, а не две, как она стала утверждать в целях самообеления с начала 50-х годов и позднее — и первой в их ряду стала «Победа веры» (*Sieg des Glaubens*, 1933), посвященная первому съезду национал-социалистической партии, состоявшемуся после захвата власти Гитлером. Затем последовали два фильма, действительно принесшие ей мировую известность — о новом съезде нацистской партии «Триумф воли» (*Triumph des Willens*, 1935), о чем, кстати, не упоминается на обложке фотоальбома «Последние из нубийцев», и 18-минутная короткометражка, сделанная для армии, «День свободы: наша армия» (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935), воспевшая красоту солдатского служения фюреру. (Неудивительно, что и эта картина, копия которой была обнаружена в 1971 году, тоже не упоминается в альбоме; на протяжении 1950—60-х годов, когда Рифеншталь и все другие считали «День свободы» утраченным, она исключила его из своей фильмографии и отказывалась обсуждать с интервьюерами.)

Далее на суперобложке говорится следующее:

«Отказ Рифеншталь выполнить требование Геббельса и подчинить визуальный строй картины жестким пропагандистским целям привел к конфронтации, достигшей обострения в тот мо-

мент, когда Рифеншталь сделала фильм об Олимпийских играх 1936 года под названием «Олимпия». Геббельс предпринял попытку запретить его, и он был спасен только благодаря личному вмешательству Гитлера.

Наряду с двумя наиболее заметными документальными лентами, снискавшими ей славу в 30-е годы, Рифеншталь вплоть до 1941 года ставила по собственному усмотрению фильмы, никак не связанные с подъемом нацистского движения, пока этому не помешала война.

Знакомство Рифеншталь с нацистской верхушкой повлекло в конце второй мировой войны ее арест: дважды она предстала перед судом и дважды была оправдана. Но это нанесло урон ее репутации, и вскоре она была почти забыта, хотя ранее имя Рифеншталь было на слуху у целого поколения немцев.

Кроме замечания о том, что ее имя некогда было на слуху в нацистской Германии, во всем остальном здесь нет ни слова правды. Попытка отвести Рифеншталь роль независимого художника-одиночки, пренебрегавшего как обывательскими вкусами, так и рестрикциями государственной цензуры («требование Геббельса подчинить картину жестким пропагандистским целям»), должна показаться абсурдной каждому, кто видел «Триумф воли» — фильм, самый замысел которого опровергает независимость его создателя от пропагандистских целей. Как бы ни отрицала их впоследствии Рифеншталь, факты свидетельствуют, что при работе над «Триумфом воли» она пользовалась безграничными возможностями и поддержкой официальных учреждений (никакой конфронтации между режиссером и министром пропаганды Германии не было и в помине). В действительности, как отмечала в своей книжечке, посвященной работе над «Триумфом воли», сама Рифеншталь, съемки фильма с самого начала включались в план мероприятий съезда<sup>1</sup>. «Олимпия» — фильм продолжитель-

<sup>1</sup> Leni Riefenstahl. Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films (Munich, 1935). Фотография на 31-ой странице этой книги запечатлела Гитлера и Рифеншталь, склонившихся над какими-то документами. Подпись под снимком гласит: «Подготовка партийного съезда шла параллельно с приготовлениями к съемкам». Съезд проходил 4—10 сентября; Рифеншталь упоминает, что начала работу над фильмом в мае, планируя этапы съемок поэпизодно и наблюдая за оснащением площадок съемочным оборудованием и прокладыванием рельсов для кранов. В конце августа в Нюрнберг прибыл Гитлер вместе с Виктором Лютце, начальником штаба СА, «для инспекции и заключительного инструктажа». По распоряжению Лютце все 32 оператора

## МАГИЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

ностью в три с половиной часа в двух частях — «Народный праздник» (*Fest der Volker*) и «Праздник красоты (*Fest der Schönheit*)» — не в меньшей степени, чем «Триумф воли», стала продуктом официальной пропаганды. Начиная с 50-х годов, Рифеншталь утверждала во всех интервью, что «Олимпия» была поставлена по инициативе Международного Олимпийского комитета и выпущена ее собственной частной студией вопреки протестам Геббельса. Однако в действительности «Олимпия» была инициирована и полностью финансировалась нацистским правительством (в титрах указывалось название несуществующей компании, поскольку упоминание правительства в качестве продюсера было сочтено нецелесообразным), а ведомство Геббельса оказывало поддержку в работе над ней на всех этапах<sup>1</sup>. Даже правдоподобно звучащая легенда о запрете, наложенном Геббельсом на эпизод победы негритянского бегуна из США Джесси Оуэнса над немецким соперником, — выдумка. 18 месяцев Рифеншталь провела в монтажной, стараясь приурочить премьеру к 29 апреля 1938 года, к берлинским торжествам по случаю 49-летия Гитлера. Годом позже «Олимпия» стала главным пунктом немецкой программы на Венецианском кинофестивале, удостоившем ее Золотой медали.

Лживым является и утверждение о том, что «Рифеншталь вплоть до 1941 года ставила по собственному усмотрению фильмы, никак не связанные с подъемом нацистского движения». В 1939 году, возвратившись из Голливуда, куда она ездила по приглашению Уолта Диснея, Рифеншталь, одетая в форму военного корреспондента, вместе со своей съемочной группой сопровождала части вермахта, вторгшиеся в Польшу. Правда, никаких материалов этого марша после войны не обнаружено. С точностью можно утверждать, что вслед за «Олимпией» Рифеншталь поставила еще один фильм — «Равнина» (*Tiefland*), работа над которым началась в 1941 году, после перерыва продолжилась в 1944-ом на киностудии «Баррандов» в оккупированной немцами Праге и завершилась в 1954-м. Так же, как «Голубой свет», «Равнина» противопоставляет развращенность жителей долины горной чистоте, и снова главная героиня (сыгранная постановщицей) — чужая в

---

съемочной группы были одеты в форму СА, «чтобы гражданская одежда не нарушала образной гармонии». СС предоставила им бригаду охранников СС.

<sup>1</sup> См. *Hans Barkhausen*. «Footnote to the History of Riefenstahl's "Olympia"» — *Film Quarterly*, Fall 1974 — одиночный голос, не влившийся в хвалебный хор в честь Рифеншталь, звучащий со страниц американских и западно-европейских журналов в последние годы.

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

своем селении. Рифеншталь усиленно творит легенду, будто всю жизнь снимала и на ее счету только две документальные ленты, но на самом деле четыре из шести снятых ею картин — документальные, и сделаны они по заказу и на средства нацистского правительства.

Вряд ли будет точным назвать профессиональные связи и личную близость Рифеншталь к Гитлеру и Геббельсу всего лишь «знакомством с нацистской верхушкой». Рифеншталь была близким другом и соратником Гитлера еще до 1932 года; она была также приятельницей Геббельса. Не находится никаких доказательств, подтверждавших бы послевоенные заявления Рифеншталь о том, что Геббельс ее ненавидел или вообще обладал достаточными полномочиями, чтобы вмешиваться в ее деятельность. Возможность беспрепятственного вхождения к фюреру позволяла ей оставаться единственным немецким режиссером, не подотчетным киноотделу (Reichsfilmkammer) геббельсовского министерства пропаганды. Недостоверна и информация о том, что она якобы дважды подвергалась аресту и оба раза была оправдана. Союзники арестовали ее на краткий срок всего лишь раз, в 1945 году, и тогда же были конфискованы два принадлежавших ей дома (в Берлине и Мюнхене). Правда, допросы и вызовы в суд возобновились в 1948 году и с перерывами продолжались вплоть до 1952 года, когда она была окончательно «денацифицирована» с вердиктом «не вела никакой политической деятельности в поддержку режима, подпадающей под юрисдикцию закона». Но что особенно важно: вопрос о возможном тюремном наказании никоим образом не связывался с кругом ее «знакомств» в нацистской верхушке, речь шла исключительно о деятельности в качестве ведущего пропагандиста Третьего рейха.

Сведения на суперобложке «Последних из нубийцев» в полной мере соответствуют той концепции самооправдания, которую Рифеншталь выстроила в 50-е годы и наиболее четко артикулировала в своем интервью журналу «Кайе дю синема» в сентябре 1965 года. Там она отрицала, что хоть какая-то часть ее творчества носила пропагандистский характер; она называла его «cinéma verite». «Ни один из эпизодов фильма не был инсценирован, — заявляла она по поводу «Триумфа воли». — Там все правда. И никакого тенденциозного комментария в фильме тоже нет — по той простой причине, что там вообще нет комментария. Это сама история — чистая история». Автор процитированных строк далеко ушла от свойственного ей пылкого неприятия «хроникального кино», недостойного «героического стиля» самого события, «обыкновенного репортажа» или «заснятых на пленку



фактов», — о чем она говорила на страницах книжки о создании этого фильма<sup>1</sup>.

Хотя голоса повествователя в «Триумфе воли» действительно нет, фильм открывается титрами, возвещающими о нюрнбергском съезде как кульминационно-искупительном пункте немецкой истории. Это наименее изобретательный из всех способов сделать фильм действительно тенденциозным, которые в нем употреблены. Комментарий отсутствует здесь за ненадобностью, поскольку «Триумф воли» предстает как уже осуществившаяся радикальная трансформация реальности: история стала театром. Партийный съезд был заранее продуман и инсценирован как сценарий будущего фильма, который, в свою очередь, должен

---

<sup>1</sup> Если для доказательства требуется другой источник — поскольку теперь Рифеншталь утверждает (в интервью немецкому журналу «Фильмкритик», август 1972), что она не написала ни единого слова в книге «Закулисная сторона съемок кино о партийном съезде» и даже не читала ее в момент выхода в свет, — можно обратиться к ее интервью «Фёлкишер беобахтер» (26 августа 1933) по поводу съемок съезда 1933 года в Нюрнберге, где она делает заявления, подобные тем, что содержатся в книге.

Рифеншталь и ее апологеты постоянно говорят о «Триумфе воли» как о независимом «документальном» фильме, часто упоминая технические трудности, с которым сталкивалась режиссер во время съемок, как результат происков врагов из партийной верхушки (ненависть Геббельса), словно подобного рода проблемы не являются нормой в процессе работы над любой картиной. Наиболее характерный пример возрождения мифа о Рифеншталь как об обычном и совершенно политически нейтральном документалисте — «Киногид к «Триумфу воли»» (Filmguide to «Triumph of the Will»), опубликованный в Серии Киногидов издательства Индианского университета, автор которого, Ричард Мерам Барсам, заключает свое предисловие выражением благодарности «самой Лени Рифеншталь, уделившей время для многочасовых бесед со мною, открывшей для моего исследования свой архив и проявившей живой интерес к этой книге».

Немудрено, что она проявила интерес к книге, открывавшейся главой «Лени Рифеншталь и бремя независимости», посвященной «убежденности Рифеншталь в том, что художник всеми силами должен оставаться независимым от материального мира» и утверждающей, что «она сумела достигнуть свободы творчества, но очень дорогой ценой». Etc.

И наконец, сошлюсь в качестве противовеса еще на один безупречно надежный источник (который в любом случае не сможет отрицать, что действительно написал эти слова) — на Адольфа Гитлера. В своем кратком предисловии к «Закулисной стороне съемок фильма о партийном съезде» Гитлер описывает «Триумф воли» как «совершенно уникальное и ни с чем несравнимое прославление мощи и красоты нашего Движения». Так оно и есть.

был подтверждать документальную подлинность исторического события. Кстати, когда отснятый материал с выступлениями партийных вождей оказался испорченным, Гитлер отдал распоряжение переснять эти эпизоды, и Штрейхер, Розенберг, Гесс и Франк, как заправские лицедеи, спустя несколько недель после съезда вновь присягнули на верность фюреру — но уже в его отсутствие, как и в отсутствие публики, в студийном павильоне, выстроенном Шпеером. (Очень справедливо, что Шпеер, создавший гигантские декорации для съезда на окраине Нюрнберга, попал в список тех, кому выражалась благодарность за участие в создании фильма.) Каждый, кто отстаивает документальность фильмов Рифеншталь, если только мы будем отличать документализм от пропаганды, делает это вполне искренне. В «Триумфе воли» документ (образ) — не только фиксация реальности, но и повод для ее предварительного инсценирования, а затем для замещения первоначальной реальности инсценировкой.

Реабилитация фигур, попавших в черные списки, в либеральных обществах не происходит с той ошеломляющей стремительностью, с какой обновляется Советская энциклопедия, каждое очередное издание которой вводит доселе запретные имена и выводит за порог равное или превышающее по количеству число персонажей, обосновавшихся на ее страницах прежде. У нас этот процесс проходит мягче и незаметней. Дело не в том, что нацистское прошлое Рифеншталь стало вдруг для нас приемлемым. Просто с поворотом колеса истории этот факт утратил свою значимость. Вместо насильственного очищения истории от нежелательных эпизодов либеральное общество справляется с такого рода проблемами, выжидая, покада их острота сгладится сама собой.

Очищение репутации Лени Рифеншталь от нацистского шлака шло постепенно и достигло своего рода пика в нынешнем году, когда ее пригласили в качестве почетного гостя на синефильский кинофестиваль, имевший место летом в Колорадо, когда в прессе появилась череда уважительных статей и интервью с ней и когда, наконец, вышел в свет альбом «Последние из нубийцев». Возведение Рифеншталь на пьедестал культурной жизни в определенной степени вызвано тем фактом, что она женщина. Плакат нью-йоркского кинофестиваля 1973 года, принадлежащий кисти хорошо известной художницы-феминистки, изображал блондинку с кукольным личиком, вокруг правой груди которой начертаны три имени: Аньес, Лени, Ширли. (То есть Варда, Рифеншталь, Кларк.) Феминистки нипочем не согласились пожертвовать ни одним женским именем, за которым значатся перво-

классные достижения в области кино. Но все же главная причина перемены отношения к Рифеншталь заключается в обновлении и расширении понимания прекрасного.

Аргумент, принятый на вооружение апологетами Рифеншталь, в число которых входят теперь и наиболее влиятельные фигуры киноавангардного истеблишмента, состоит в том, что она всегда была одержима красотой. О чем и сама Рифеншталь твердила на протяжении ряда лет. Интервьюер из «Кайе дю синема», заметив, что «Триумф воли» и «Олимпию» «роднит то, что обе картины придают форму определенной реальности, основанной в свою очередь на некоей идее формы», задал ей вопрос: «Видите ли вы нечто специфически немецкое в одержимости формой?» Рифеншталь ответила так:

«Скажу просто: меня неудержимо влечет к себе все прекрасное. Да: красота, гармония. И, возможно, это стремление к стройности, эта страсть к оформленности — очень немецкие свойства. Это идет не от моей эрудиции, а откуда-то из подсознания... Что можно к этому добавить? Чистый реализм, бытовщина, посредственность, повседневность меня не интересуют... Меня прельщает красивое, сильное, здоровое — живое. Я жажду гармонии. Когда удастся ее достичь, я счастлива. Надеюсь, я ответила на ваш вопрос».

Вот почему «Последние из нубийцев» оказались последней и необходимой ступенью в реабилитации Рифеншталь. Этой книгой прошлое как бы окончательно переписано заново к удовлетворению ее поклонников, получивших подтверждение тому, что она всегда была скорее искательницей красоты, чем пропагандисткой с дурной славой<sup>1</sup>. Внутри прекрасно изданного альбома — фотографии совершенного благородного племени. А на суперобложке — фотографии «моей совершенной немецкой женщины» (как назвал Рифеншталь Гитлер), с улыбкой вышедшей из борьбы с историей за свое незапятнанное имя.

Безусловно, не будь альбом подписан Рифеншталь, никому и в голову не пришло бы, что его автор — интереснейший, талант-

<sup>1</sup> Вот в каких выражениях приветствовал публикацию «Последних из нубийцев» Йонас Мекас («Вилледж войс», 31 октября 1974): «Рифеншталь продолжает прославлять — или точнее было бы сказать «искать»? — классическую красоту человеческого тела, делая то, что начала в своих фильмах. Ее влечет к себе идеальное, монументальное». В той же газете от 7 ноября 1974 Мекас говорит: «Вот мое последнее слово о фильмах Рифеншталь: если вы идеалист, то увидите в ее фильмах идеализм; если вы классицист, увидите в них оду классицизму; если вы нацист, увидите в ее фильмах нацизм».

ливейший и влиятельнейший художник эпохи нацизма. Обычно те, кто пролистывают «Последних из нубийцев», видят здесь очередную плач по исчезающим примитивным народам, наилучшим из образцов которого остаются «Печальные тропики» Леви-Стросса об индейцах племени бороро в Бразилии. Однако если взглянуть в эти фотографии пристальней и сопоставить их с пространственным комментарием, исходящим от самой Рифеншталь, станет ясно, что этот фотоальбом является продолжением ее деятельности в нацистский период. Ее индивидуальное пристрастие выявилось уже в самом факте выбора именно этого, а не иного племени, народа, который она описывает как необычайно артистичный (у каждого есть музыкальный инструмент) и красивый (нубийские мужчины, отмечает Рифеншталь, «обладают атлетическим сложением, какого не встретишь нигде в Африке»); наделенный «гораздо большей чуткостью к духовному и религиозному, чем к материальному и мирскому», из всех видов деятельности предпочитающий церемониально-ритуальную. «Последние из нубийцев» — книга об идеальном примитивном обществе; портрет народа, пребывающего в чистой гармонии со средой, не затронутой «цивилизацией».

Все четыре фильма Рифеншталь, выпущенные при нацистах, — будь то о партийных съездах, вермахте или спортсменах — славят возрождение тела и общности, достигаемой через поклонение нескгибаемому вождю. В этом смысле они восходят к фильмам Фанка, в которых она блистала, и к ее собственной ленте «Голубой свет». Альпийские истории — это повествование о стремлении к возвышенному, о зове простого и первобытного, о головокружении перед лицом власти, символизируемой величавой красотой гор. Нацистские фильмы — это эпос о достижении общности, когда повседневность преодолевается экстатической жертвенностью и аскетизмом; словом, это фильмы о триумфе силы. И «Последние из нубийцев» — элегическая песнь уходящей в небытие красоте и мистическим силам примитивного общества, которое Рифеншталь называет своим «приемным» народом, завершающая часть созданного ею триптиха, визуализировавшего фашизм.

В первой части этого триптиха, в «горных» фильмах, люди в тяжелых одеждах устремляются ввысь, чтобы самоутвердиться в холодной чистоте; жизненная сила отождествляется с испытанием физических сил. Среднюю часть занимают фильмы, сделанные по заказу нацистского правительства: в «Триумфе воли» чередуются общие планы огромных человеческих масс с крупными планами, выражающими чью-то личную страстную и абсо-

лютную готовность к самопожертвованию; чисто выбритые мужчины в мундирах группируются и перегруппировываются, как будто ищут некий совершенный хореографический рисунок для выражения своей преданности. В «Олимпии», наиболее изощренном с точки зрения изображения фильме Рифеншталь (в нем вертикаль «горных» фильмов прорезывается горизонтальным движением, характерным для «Триумфа воли»), подбадриваемые с трибун соотечественниками полуобнаженные спортсмены один за другим взыскуют восторга победы под неподвижным взглядом Сверхзрителя — Гитлера, чье присутствие на стадионе освящает их усилия. («Олимпия», которая вполне могла бы иметь название «Триумф воли», доказывает, что легких побед не бывает.) В третьей части триптиха, в «Последних из нубийцев», почти голые аборигены, ожидающие последнего величайшего испытания, угрожающего их гордому героическому племени, — неминуемого уничтожения, — предаются радостным играм, застывая в скульптурных позах под лучами испепеляющего солнца.

Это эпоха *Gotterdammerung*. Главные события в жизни нубийского общества — поединки борцов и похороны; противоборство прекрасных мужских тел и смерть. В истолковании Рифеншталь нубийцы — племя эстетов. Подобно раскрашенным в охражно-красные цвета масаям или «глиняным людям» Новой Гвинеи, нубийцы по значительным случаям покрывают себя сероватым пеплом, что безошибочно прочитывается как знак смерти. Рифеншталь отмечает, что успела вовремя попасть в эти края, потому что через несколько лет после того, как были сделаны эти фотографии, славных нубийцев развратили деньгами, работой и одеждой. (А также, наверно, войной, о которой Рифеншталь не упоминает, поскольку ее интересует миф, а не история. Гражданская война, раздирающая эту часть Судана более десяти лет, должно быть стимулировала развитие техники и загрязнила среду.)

Хотя нубийцы принадлежат черной неарийской расе, Рифеншталь изображает их в русле традиций нацистской идеологии, используя контраст чистого и нечистого, целомудренного и развращенного, физического и духовного, довольного и критично настроенного. В нацистской Германии основным обвинением против евреев было то, что они урбанистичны, заинтеллектуализированны, несут в себе разрушительный «критический дух». Книжные костры в мае 1933 года занялись под крики Геббельса: «Пришел конец еврейскому умствованию, победа революции в Германии освободила немецкий дух». И когда в ноябре 1936 года Геббельс официально запретил художественную критику, он объяснил это «типично еврейским характером» последней: пред-

почтением индивидуального — коллективному, интеллекта — чувству. В модифицированной риторике новейшего фашизма роль развратителя отводится уже не еврейству, а самой «цивилизации».

Фашистская версия добавляет старому идеализированию Благородного Дикаря презрение к рефлексии, критичности и плюрализму. В каталоге первобытных добродетелей у Рифеншталь едва ли — как у Леви-Стросса — превозносятся замысловатость и тонкость примитивной мифологии, социальное устройство или образ мышления. Рифеншталь реанимирует фашистскую риторику, восхваляя радостное единство нубийцев, рождающееся на борцовских поединках, где, напрягая мускулы, бросают друг друга наземь, борются не за материальные награды, но «за возрождение священной жизненности племени». Борьба и сопровождающие ее ритуалы — вот что, по мнению Рифеншталь, связывает нубийцев в единое сообщество. Борьба — «это отличительный признак нубийского образа жизни... Борьба порождает в болельщиках, то есть, во всей «неиграющей» части обитателей деревни, самое страстное почитание общественных установлений и ощущение эмоциональной причастности... Значимость этого как выражения мировоззрения племен месаквинов и коронго трудно переоценить: это есть выражение в видимой социально значимой форме незримого мира разума и духа».

Прославляя общество, где демонстрация физического совершенства, отваги и превосходства сильных над слабыми видится ей объединяющим символом культуры общества, в котором борьба является «главной целью жизни мужчин», Рифеншталь остается в русле идей своих нацистских фильмов. Но, портретируя нубийцев, она идет дальше, возрождая новый для ее творчества аспект фашистского идеала общества, где женщины — всего лишь производительницы и помощницы, отлученные от всех ритуальных функций, являющие собой угрозу единству и силе мужчин. С «духовной» точки зрения нубийцев (под которыми Рифеншталь понимает, естественно, только мужчин), связь с женщиной есть акт низменный; в идеальном обществе, каковым оно и представляется, женщины должны знать свое место.

«Невесты и жены борцов, так же как сами мужчины, не помышляют об интимной близости... гордость, которую они испытывают, пребывая в своем статусе, сильнее похоти».

И, наконец, Рифеншталь точно попадает в цель, выбирая предмет изображения — людей, которые «смотрят на смерть как на деяние необоримой судьбы», общество, где самым вдохновенным и масштабным ритуалом являются похороны. *Viva la muerte.*

Попытки связать «Последних из нубийцев» с прошлым Рифеншталь могут показаться злопамятными и неплодотворными, однако свойственное ей постоянство, также как и бросающийся в глаза факт ее недавней реабилитации, не могут не заслуживать внимания. Деятельность других художников, ставших фашистами, таких как Селин и Бенн или Маринетти и Паунд (не говоря о таких, как Пабст, Пиранделло и Гамсун, которые пали в объятья фашизма на склоне своих творческих возможностей), в этом плане гораздо менее показательны. Потому что Рифеншталь — единственный крупный художник, полностью ассоциирующийся с нацистской эпохой, и вся ее работа, не только в период Третьего рейха, но и спустя тридцать лет после его падения, неизменно иллюстрирует догматы фашистской эстетики.

Фашистская эстетика включает восхищение первозданными ценностями, которые обнаруживаются в «Последних из нубийцев», но далеко не ограничивается им. В более широком плане она исходит (и находит этому объяснения) из комплекса ситуаций, связанных с контролированием поведения, подчинением, сверх-усилием и способностью терпеть боль; она связывает два человеческих состояния, кажущиеся несовместимыми — эгоцентризм и самозабвенное служение. Отношения господина и раба принимают своеобразную карнавализованную форму: группы людей скапливаются в массы; люди овеществляются; овеществленные люди множатся и репродуцируются; массы людей/вещей группируются вокруг всемогущей, обладающей гипнотической властью фигуры вождя или определенной силы. Фашистская драматургия сфокусирована на оргиастических контактах между могущественной властью и единообразно одетыми марионетками, постоянно увеличивающимися в числе. Ее хореография чередует непрерывающееся движение и застывание в статичных, «мужественных» позах. Фашистское искусство воспекает подчинение, возвеличивает отказ от разума, зачаровывает смертью.

Такого рода искусство далеко не всегда выступает под маркой фашизма или производится на свет фашистскими режимами. (Если говорить только о кино, то такие фильмы, как «Фантазия» Уолта Диснея, «Вся банда здесь» Басби Беркли и «2001: Космическая Одиссея» Стенли Кубрика своей композицией и тематикой тоже являются поразительные примеры фашистского искусства.) И, конечно, черты фашистского искусства дают о себе знать в официальном искусстве коммунистических стран, которое всегда выступает под знаменем «реализма», в то время как фашистское искусство презирует реализм, предпочитая говорить об «идеализме». Тяга к монументализму и массовый культ героев

свойственны и фашистскому, и коммунистическому искусству и отражают общее для всех тоталитарных режимов воззрение на назначение искусства, заключающееся якобы в «увековечении» вождей и их учений. Еще одно общее свойство — передача движения в величественных и строгих формах, ибо именно такая хореография задает образец государственного единения. Массы предназначены к оформлению, упорядочиванию. Поэтому такой любовью пользуются в тоталитарных государствах массовые парады физкультурников, срежиссированное движение множества тел, образующих различные фигуры; столь популярная ныне в Восточной Европе гимнастика воспроизводит повторяющиеся черты фашистской эстетики: сдерживаемая, введенная в определенные рамки сила; военная точность.

Как в фашистской, так и в коммунистической политике воля материализуется в театрализованной форме как диалог вождя и «хора». Но любопытно не то, что при национал-социализме искусство подчинялось нуждам политики — это имеет место при диктатуре любого толка, как правого, так и левого, а то, что политика впитала в себя риторику искусства в его поздней романтической фазе. (Политика — «высшая и наиболее понятная форма искусства, — сказал Геббельс в 1933 году, — и мы, формирующие сегодня политику Германии, чувствуем себя художниками... задача искусства и художника заключается в придании формы, оформлении, устранении болезненного и обеспечении свободного пространства для здорового».) Интересно, что национал-социализм выявил в искусстве те свойства, которые сделали его специфическим вариантом тоталитарного искусства. Официальное искусство Советского Союза и Китая служит распространению и укреплению утопической морали. В основе фашистского искусства — утопическая эстетика физического совершенства. Живописцы и скульпторы нацистской эпохи часто изображали обнаженную натуру, но им запрещалось показывать какие-либо недостатки или уродства. Их «ню» выглядят как картинки в спортивных журналах, похожи на плакаты — ханжески асексуальные и в то же время порнографичные (в прямом смысле слова), поскольку их совершенство — плод чистой фантазии. Следует сказать, что красота и здоровье в изображении Рифеншталь отличаются от этого потока гораздо большей изощренностью и интеллектуализмом, которого нет в других образцах нацистского изобразительного искусства. В ее арсенале — довольно широкий набор телесных типов — в своем понимании прекрасного она отнюдь не расистка — и в «Олимпии» показывает физическое напряжение, усилия, неизбежно выглядящие «некрасивыми», а наряду с этим стилизованные, внешне будто не требующие ника-



кого труда движения (например, прыжки в воду в той части фильма, которая вызывает самое большое восхищение).

По контрасту с епитимьей асексуальности, налагаемой на официальное коммунистическое искусство, искусство нацистское одновременно воспаряет к идеалу и навеивает грешные мысли. В утопической эстетике (физическое совершенство; самодостаточность индивида как биологического существа) заложен идеальный эротизм: сексуальность сублимируется в магнетическое обаяние вождя и радость подчинения им. Идеал фашизма состоит в трансформации сексуальной энергии в «духовную» силу на благо общества. Эротическое (то есть женщины) всегда предстает как искушение, наиболее героическим откликом на которое является подавление сексуального желания. Вот как Рифеншталъ объясняет тот факт, что по сравнению с пышными похоронами брачные ритуалы нубийцев чрезвычайно скромны:

«Самое большое желание нубийца состоит не в том, чтобы вступить в брак с женщиной, а чтобы стать хорошим борцом, утверждая таким образом принцип воздержания. Нубийские ритуальные танцы лишены чувственности, это, скорее “торжества целомудрия” — сдерживание жизненных сил».

Фашистская эстетика базируется на сдерживании жизненных сил; движения введены в определенные рамки, их простор ограничен и на нем создается энергетический запас.

Нацистское искусство реакционно, оно значительно отстало от достижений искусства XX века. Но как раз поэтому оно обеспечило себе место в разбросе современных вкусов. Левое крыло организаторов нынешней выставки нацистской живописи и скульптуры (первой после окончания войны) во Франкфурте к своему изумлению обнаружило, что посещаемость ее превзошла все ожидания, а публика далеко не так серьезно настроена, как предполагалось. Примечательно, что даже рядом с дидактическими комментариями Брехта и фотографиями концентрационных лагерей толпам посетителей нацистское искусство напоминает о другом искусстве 30-х годов — арт деко. (Стиль арт нуво не вписывался в фашистскую эстетику, он, скорее, принадлежал той сфере, которую фашизм называет декадентством; зато фашистская эстетика охотно принимает арт деко с его четкими линиями и внушительной массивностью материала, с его окаменевшим эротизмом.) Именно эта эстетика породила бронзовых колоссов Арно Брекера — любимого скульптора Гитлера (и, между прочим, Кокто) и заставила Джозефа Торака воздвигнуть играющего мускулами Атланта перед Рокфеллеровским Центром в Манхэттене и слегка непристойный памятник погибшим в пер-

вую мировую войну пехотинцам на станции «30-ая стрит» в Филадельфии.

Для непросвещенной немецкой публики привлекательность нацистского искусства объяснялась, возможно, его простотой, фигуративностью, эмоциональностью, отсутствием зауми; оно позволяло отдохнуть от сложности модернизма. Публику более искушенную отчасти подталкивал нынешний жадный интерес ко всем историческим стилям, особенно к тем, с которыми связано нечто скандальное. Однако оживление нацистского искусства, последовавшее за открытием нашим современникам арт нуво, живописи прерафаэлитов и арт деко, возможно сегодня менее всего. Не из-за присущей ему дидактичности, но потому, что его живопись и скульптура удручающе бедны с точки зрения художественной. И как раз потому люди с насмешливой отчужденностью приходят посмотреть на нацистское искусство, видя в нем одну из вариаций поп-арта.

В произведениях Рифеншталь нет дилетантизма и наивности, характерных для других образцов искусства эпохи нацизма, но ценности, которые она проповедует, — те же самые. А современное сознание способно оценить их по-новому. Сквозь призму иронии, с какой мы созерцаем поп-арт, не только формальная красота творчества Рифеншталь, но и его политический запал кажутся своеобразным эстетическим эксцессом. Но давая эту отстраненную оценку, мы не можем не чувствовать, что ее произведения вызывают в нас сознательный или бессознательный отклик, в чем и состоит сила ее искусства.

«Триумф воли» и «Олимпия» — несомненно грандиозные фильмы (может быть, две самые грандиозные документальные ленты, когда-либо созданные), но в художественном плане они не оставили значительного следа в истории кино. Сегодня никто из режиссеров не обращается к Рифеншталь, в то время как многие (включая меня) видят неисчерпаемый источник идей для обновления киноязыка в творчестве Дзиги Вертова. Хотя весьма спорно, что Вертов, будучи самой важной фигурой документалистики, поставил столь же влиятельный и будоражащий фильм, как «Триумф воли» или «Олимпия». (Правда, в его распоряжении не было таких средств, какими располагала Рифеншталь. Бюджетное финансирование пропагандистских фильмов в 20-е и в начале 30-х годов осуществлялось советским правительством в довольно скромных масштабах.)

Рассматривая пропагандистское кино на левом и правом флангах, пользуются двойным стандартом. Мало кто готов признать, что в поздних фильмах Вертова и у Рифеншталь манипуляция

чувствами зрителей происходит практически с равной интенсивностью. Объясняя, почему на них подействовало искусство Вертова, люди обычно проявляют чувствительность, но в отношении Рифеншталь они не совсем честны. Иными словами, произведения Вертова пробуждают в синефильской аудитории всего мира моральную симпатию; в этом случае зрители не возражают против того, чтобы затронули их чувства. Сталкиваясь с фильмами Рифеншталь, хитроумно пытаются отделить вредную политическую идеологию от «эстетических» достоинств. Отдавая должное фильмам Вертова, всегда имеют в виду, что он был порядочным человеком, тонким и оригинальным художником-мыслителем, в конце концов раздавленным диктатурой, которой он служил. И большинство современной аудитории Вертова (также как Эйзенштейна и Пудовкина) полагает, что кинопропагандисты в первые годы Советской власти служили благородному идеалу, пусть и изменившему им на практике. Но оценка Рифеншталь подобной поправки включать не может, поскольку никто, включая тех, кто способствует ее реабилитации, не в силах представить ее в привлекательном свете; к мыслителям же ее никак не отнесешь.

Гораздо важнее другое: бытует мнение, будто национал-социализм выступает только с позиций брутальности и устрашения. Это не так. Национал-социализм, или шире — фашизм — включает и идеал, точнее идеалы, которые сегодня выступают под другими знаменами: идеала жизни как искусства, культ красоты, фетишизма мужества, растворения отчуждения в экстатических чувствах коллектива; унижения разума; объединения в единую человеческую семью (при отцовстве вождя). Эти идеалы живы и действительны для многих людей, и было бы нечестно вновь утверждать, что влияние «Триумфа воли» и «Олимпии» обусловлено только тем, что они сделаны гениальной рукой. Фильмы Рифеншталь остаются действенными потому, что, помимо других причин, в их основе — романтический идеал, которому привержены многие и который может облекаться в разнообразные формы культурного диссидентства или пропаганды новых форм общественного устройства, такие, как молодежная рок-культура, традиционная медицина, анти-психиатрия, кэмпистский тьермондизм и оккультные верования. Упоение коллективизмом не препятствует поискам абсолютного вождя; напротив, оно может с неизбежностью к этому привести. (Неудивительно, что значительное число молодых людей, преклоняющих сегодня колени перед гуру и добровольно подчиняющихся строгой авторитарной дисциплине, — бывшие антиавторитаристы и антиэлитисты 60-х.)

Нынешняя настойчивая «денацификация» Рифеншталь и оправдание ее в качестве беззаветной служительницы прекрасного — режиссера, а теперь еще и фотохудожника — не сулят благоприятного прогноза относительно внедрения в массы фашистского сознания. Вряд ли можно отнести Рифеншталь к числу эстетов в привычном для нас понимании слова или же к антропологам-романтикам. Сила ее произведений — в последовательном проведении политических и эстетических идей, и в свое время именно это воздействовало на зрителей, тогда как теперь склонны считать, что рожденные ею образы влекли к себе красотой композиции. Вне исторической перспективы подобное эстетство открывает дорогу для бездумного приятия пропаганды всевозможных разрушительных чувств, последствия чего люди отказываются принимать всерьез. В глубине души, конечно, все понимают, что в таком искусстве, как у Рифеншталь, ставка делается на нечто большее, чем красота. Восхищаясь художественными достоинствами, красотой искусства, покровительствуя служительнице прекрасного, просто пытаются отгородиться от действительности. Поддержка изысканных формальных красот является отличным фундаментом идеологии кэмп, не обремененного излишней серьезностью и глубиной: современное сознание зиждется на альянсе эстетического формализма и кэмп.

В наши дни популярность искусства, возрождающего фашистскую эстетику, в большинстве случаев, скорее всего, дань кэмп. Фашизм может быть не более чем модой, и, вероятно, мода с ее вседозволенностью и свободой вкусов принесет нам спасение. Но суждения вкуса сами по себе не кажутся столь уж невинными. Искусство меньшинства или искусство контркультуры, которое, казалось, требовало защиты десять лет назад, вряд ли заслуживает ее сегодня, поскольку этические и культурные проблемы, которые оно ставит, приобрели слишком серьезный, даже опасный характер, чего не было тогда. Суровая правда заключается в том, что приемлемое в рамках элитарных кругов не всегда годится в масштабе культуры масс, что пристрастия, не несущие в себе вреда, когда являются достоянием меньшинства, становятся разрушительными, приобретая статус всеобщности. Вкус — это контекст, а контекст изменился.

## 2

Экспонат второй. Книжка из тех, что продаются на стендах в аэропортах и лавках «для взрослых», довольно дешевое издание в мягкой обложке, совсем не похожее на дорогой фотоальбом «Последние из нубийцев», место которому — на кофейном сто-

лике знатока искусств или *bien-pensant*. Тем не менее обе книги объединяет некая общность морального происхождения, корневая озабоченность: одна и та же озабоченность, — только пребывающая на разных ступенях своей эволюции; идеи, породившие «Последних из нубийцев», не столь грубы и прямолинейны, как те, что скрываются под обложкой «Регалий СС», однако и те и другие взяты из одного морального хранилища. Хотя «Регалии СС» — респектабельная компиляция британского производства (с трехстраничным историческим предисловием и помещенными в конце примечаниями), ясно, что книжка имеет не академическое, а сексуально-просветительское назначение. Это понятно уже при взгляде на обложку. Черная свастика на нарукавной эсэсовской повязке диагонально прочерчена желтой полосой с надписью: «Более ста великолепных четырехцветных фотографий. Всего \$ 2.95» — точно также, как, бывало, приклеивали ярлычок с ценой на обложках порнографических журналов поверх гениталий модели — чтобы и раздражить читателя, и усыпить бдительность цензуры.

Мундир вызывает всеобщее восхищение. Он навеивает мысли об общности, порядке, идентификации (благодаря знакам отличия, медалям, орденам, указывающим на признание заслуг). Но форма — не то же самое, что ее фотографическое изображение, оно эротично, а фотоснимки эсэсовских мундиров — предмет особенно мощной и широко распространенной сексуальной фантазии. Почему именно эсэсовских? Потому что СС — идеальное воплощение открыто утверждавшегося фашистами права силы, права на безусловную власть над другими, права считать других заведомо низшими существами. Эсэсовцы проводили эту идею наиболее последовательно, поскольку орудовали самым brutальным и действенным образом, используя при этом театральные эффекты и руководствуясь определенными эстетическими принципами. СС были сформированы как элитная военная организация, которой полагалось воплощать не только беспредельное насилие, но и высшую степень красоты. (Вряд ли нам попадет в руки книга «Регалии СА». Будучи не менее brutальными, чем их преемники СС, СА вошли в историю в образе быкоподобных неуклюжих выпивох, заурядных коричневорубашечников.)

Мундиры СС были стильными, ладно скроенными, с чуть заметным (не бросающимся в глаза) налетом эксцентризма. Сравните их с такой скучной и не очень удачно скроенной американской военной формой: куртка, рубаха, галстук, брюки, носки, ботинки на шнуровке — практически гражданской одеждой, пусть и украшенной значками и медалями. Эсэсовские мундиры были шиты

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

из плотной ткани, ловко пригнаны, облегли тело, и к ним добавлялись перчатки и сапоги с узкими голенищами, заставлявшими держаться прямо и устойчиво. На обложке «Регалий СС» дается пояснение:

«Форма была черного цвета, что имеет в Германии важный символический смысл. Она изобилует значками и лычками, указывающими на место ее носителя в иерархии, а также эмблемами — от стилизованных под руническую вязь букв СС на воротнике до черепа с костями. Это придавало мундиру несколько театральный и устрашающий вид».

Отчаянный рекламный призыв с обложки не вполне соответствует обыденности большинства фотографий в книге. Наряду с со знаменитыми черными мундирами в экипировку эсэсовцев входила форма цвета хаки, очень напоминающая американскую, и камуфляжный костюм — плащ и куртка. Кроме фотоснимков мундиров, страницы книги заполнены изображениями воротничков, манжет, шевронов, ременных пряжек, памятных знаков, полковых штандартов, сигнальных флажков, полевых беретов, медалей за заслуги, погонов, удостоверений личности, паспортов и увольнительных, некоторые из которых помечены злополучными рунами или черепом с костями; на каждом предмете до тошно проставлены звание владельца, подразделение, дата выпуска. Ни что иное как безобидная повседневная практичность придает этим фотографиям образную силу: мы имеем дело с учебником сексуальной фантазии. Чтобы приобрести глубину, фантазии необходимы подробности. Какого, например, цвета было разрешительное удостоверение сержанта СС на переезд из Трира в Любек весной 1944 года? Ни одно документальное свидетельство не пропадет без пользы.

Эстетизация облагораживала фашистскую идеологию, амуниция ее сексуализировала. Эротизация фашизма заметна в таких зачаровывающих и страстных откровениях, как «Исповедь Маски» и «Солнце и сталь» Юкио Мисимы, в таких фильмах, как «Пробуждение скорпиона» Кеннета Энджера и в гораздо менее интересных с этой точки зрения «Гибели богов» Лукино Висконти и «Ночном портье» Лилианы Кавани. Простодушно-прямолинейную эротизацию фашизма следует отличать от изощренной игры с культурным ужасом в стихии карнавала. На плакате, который Роберт Моррис подготовил для своей последней выставки в галерее Каstellи, — фото обнаженного по пояс художника в темных очках, в нацистской каске и стальном ошейнике с шипами, цепь от которого он держит в поднятых руках, закованных в наручники. Говорят, по мнению Морриса, это единственный об-

## МАГИЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

раз, еще способный вызвать шок, что, в свою очередь, почитается за единственное благо теми, для кого искусство — всего лишь набор неожиданных провокационных жестов. Однако художник вольно или невольно бьет по самому себе. По мере того, как нацистский материал входит в широкий репертуар популярной иконографии, используемый в иронических комментариях поп-арта, воздействие на публику шоковым образом развивает у нее иммунитет. Но тем не менее нацистская иконография оказывает магическое воздействие, несравнимое с другими формами массового гипноза (от Мао Цзедуна до Мэрилин Монро). Резкий подъем интереса к фашизму отчасти вызван, конечно, неутоленным любопытством. Для тех, кто рожден в послевоенные годы и кому осточертели дебаты за или против коммунизма, фашизм воплощает в себе нечто неизведанное и экзотическое. Нельзя также не принять во внимание, что молодым вообще свойственно увлечение ужасным и иррациональным. Курсы лекций по истории фашизма посещаются в колледжах активнее всего, наравне с курсами по оккультным наукам и вампиризму. И, наконец, особую роль играет сексуальный соблазн, с ошеломляющей прямолинейностью демонстрируемый на страницах «Регалий СС» и не поддающийся аннигиляции ни иронией, ни чрезмерной популярностью.

Повсюду в мире, особенно в Соединенных Штатах, Англии, Франции, Японии, Скандинавии, Голландии и Германии порнолитература, кино, индустрия развлечений эксплуатируют эзэсовскую тематику, превращая ее в эротическое приключение. Множество предметов сексуальной атрибутики располагается под знаком нацизма. Сапоги, кожа, цепи, железные кресты на глянцевых торсах, свастика — все это вместе с крючьями для мясных туш и тяжелыми мотоциклами составило самый таинственный и завлекательный эротический арсенал. В секс-шопах, саунах, барах, публичных домах всюду используется нацистский инвентарь. Почему все-таки? Почему нацистская Германия, сексуально репрессивное общество, стала символом эротизма? На каком участке режим, преследовавший гомосексуалистов, сделал вираж в сторону гей-тусовки?

Ключ можно отыскать в расположенности самих нацистских вождей к сексуальной метафорике. Вслед за Ницше и Вагнером Гитлер рассматривал вождизм как сексуальное овладение «женственной» массой, сексуальное насилие над ней. (Толпы людей в «Триумфе воли» выражают состояние экстаза, возбужденного Фюрером.) Левые движения тяготеют к унисексизму, сфера их воображаемого асексуальна. Правые, пуританские и репрессивные по духу, внешне эротичны. Безусловно, нацизм «сексуальнее»

коммунизма (что не является его заслугой, но лишь отражает нечто, существующее в природе и в рамках сексуального воображения).

Конечно, большинство людей, на которых подействовала форма СС, не одобряют деятельности этой организации, если вообще имеют о ней сколько-нибудь внятное представление. Но они ощущают на себе токи того сексуального чувства, которое обозначается термином садомазохизм и которое придает игре на нацистской символике эротичность. Садомазохистские фантазии распространены как в среде гетеросексуалов, так и между гомосексуалистами, но более явны у последних. Садомазохизм — самая большая сексуальная тайна последних нескольких лет.

Между садомазохизмом и фашизмом существует естественная связь. «Фашизм — это театр», как сказал Жене<sup>1</sup>. Садомазохизм предполагает вовлеченность в сексуальную инсценировку. Практики садомазохистского секса — прекрасные костюмеры и хореографы, а также и актеры того спектакля, который кажется особенно возбуждающим из-за того, что запрещен для простых людей. Садомазохизм для секса — то же самое, что война для мирной жизни: он дает уникальный опыт. Вспомним, что пишет Рифеншталь: «Чистый реализм, бытовщина, повседневность меня не интересуют». Также как общественное согласие умиротворяет и укрощает страсти, обыденный секс всего лишь доставляет удовольствие, но не доводит до экстаза. Как в течение всей своей жизни доказывал Батай, сексуальный опыт в конечном итоге стремится к скверне и богохульству. Быть «приличным»-цивилизованным — значит быть отлученным от этого варварского опы-

<sup>1</sup> Жан Жене был первым, кто в романе «Похоронные обряды» оказал эротическую привлекательность фашизма для человека, не разделяющего фашистскую идеологию. Другое описание такого рода принадлежит Сартру, который вряд ли сам испытал эти чувства, но, возможно, услышал о них от Жене. В «Смерти в душе» (1949), третьем романе четырехтомной хроники «Дороги свободы», Сартр описывает чувства, охватывающие его протагониста в момент вступления немецкой армии в Париж в 1940 году: «Даниэлю не было страшно, он доверчиво слился глазами с тысячами других глаз, он думал: "Вот наши завоеватели!" и чувствовал себя очень счастливым. Он смотрел им в глаза, любовался их светлыми волосами, их загорелыми лицами с глазами, похожими на ледяные озера, их стройными телами, их невероятно длинными и мускулистыми бедрами. "Как они красивы!" — пробормотал он... Что-то упало с небес: то был древний закон. Общество судий распалось, приговор был отменен; те призрачные солдаты в хаки, защитники прав человека, были разбиты... невыносимо сладостное чувство разлилось по его телу; взгляд его затуманился; задыхаясь, он повторял: "Как в масло — они входят в Париж как в масло" ... Ему хотелось быть женщиной, чтобы бросать им цветы».



та, который инсценируется садомазохистскими оргиями.

Садомазохизм, разумеется, не сводится к тому, что нехорошие люди дурно обходятся со своими сексуальными партнерами, например, когда мужчины бьют женщин. Вечно пьяный русский крестьянин лупит жену просто потому, что чувствует себя обездоленным, обиженным, обманутым, а женщина — удобная жертва. Но англичанин — завсегдатай борделя, которого хлещут плеткой, расширяет сферу своего опыта. Он платит шлюхе, чтобы она совершила с ним театральное действие, воспроизводящее его прошлое — опыт школьных дней или детской, где копилась его сексуальная энергия. Сегодня в театрализации сексуальности, возможно, возрождается нацистское прошлое, потому что именно в его образах (скорее чем в воспоминаниях о нем) надеются открыть резервуар сексуальной энергии. То, что французы называют «английским пороком», можно было бы назвать индивидуальным артистическим самоутверждением; сюжет разыгрываемой пьески берется из анамнеза индивида. Мода же на нацистские регалии указывает на нечто иное: это реакция на деспотическую свободу выбора в сексе (и в других сферах тоже), на невыносимую степень индивидуализации; это проба самозакабаления, а не самоутверждения.

Ритуалы господства и закабаления, практикуемые все чаще и все охотнее воспроизводимые в искусстве, — это логическое развитие укрепившейся в обществе тенденции предоставлять его членам все более широкий выбор жизненных стилей, культивировать отношение к самой жизни как к (жизненному) стилю. В обществах, предшествовавших нашему, секс всегда был только действием, не подлежащим обдумыванию. Но когда секс сопрягается со свободой вкуса, он уже становится формой самосознания, театрализованной формой, квинтэссенцией садомазохизма — духовным вознаграждением через насилие.

Садомазохизм всегда пребывал на отдаленнейшей периферии сексуального опыта: это секс в его чистейшем виде, освобожденный от всего личностного, от всяких отношений, от любви. Не следует удивляться тому, что в последние годы он увязывается с нацистским символизмом. Никогда прежде отношения господина и раба не эстетизировались столь сознательно. Маркизу де Саду пришлось создавать свой театр наказания и наслаждения с самых азов, импровизируя декорации, костюмы и богохульные ритуалы. Теперь каждый может воспользоваться для постановки готовым сценарием. Цвет — черный, материал — кожа, импульс — красота, средство — самоотдача, цель — экстаз, замысел — смерть.

1974

## ПОД ЗНАКОМ САТУРНА

---

На большинстве фотографий он смотрит вниз, правую руку поднес к лицу. На самой ранней из мне известных, 1927 года (ему здесь тридцать пять), он — с темными курчавыми волосами над высоким лбом, припухшая нижняя губа, усики: молодой, почти миловидный. Низко посаженная голова утонула в обтянутых пиджаком плечах, большой палец касается скулы, остальными, с сигаретой между указательным и средним, полуприкрыт подбородок; опущенный взгляд сквозь очки — мягкое, рассеянное всматривание близорукого — как бы ускользает за левый нижний край снимка.

На фото конца тридцатых курчавые волосы заметно подались назад, но главное — ушла молодость, миловидность; лицо поширело, лоб уже не просто высокий, а массивный, мощный. Густые усы и короткопалая рука с подогнутым большим пальцем прикрывают рот. Взгляд смутный или, скорее, отрешенный: задумался или вслушивается. («Тот, кто прислушивается, не видит», — писал Беньямин в эссе о Кафке.) За спиной — книги.

На фотопортрете, сделанном летом тридцать восьмого, в последний из наездов к Брехту в его датское изгнание после 1933 года, Беньямин стоит перед брехтовским домом — сорокашестилетний старик в белой рубашке с галстуком, из брючного кармашка свешивается цепочка часов: раздавленная, грузная фигура, напористый взгляд в объектив.

Еще на одном снимке, тридцать седьмого года, Беньямин — в Парижской национальной библиотеке. Двое мужчин — лиц не разглядеть — за столом чуть поодаль. Беньямин — в самом центре, вероятно, делает выписки для книги о Бодлере и Париже XIX века, которой занят последние десять лет. Он заглядывает в том, который раскрыл на столе левой рукой; глаза не видны, смотрят за правый нижний край фото.

Его близкий друг Гершом Шолем описал свое первое впечатление от Беньямина в 1913 году, в Берлине, на общем митинге Сионистской молодежной группы и Еврейского отделения Свободной ассоциации немецких студентов, лидером которого был двадцатилетний Беньямин. Он говорил «экспромтом, не глядя на

слушателей, а уставясь в дальний угол потолка, который убеждал своей горячей и свободной речью, совершенно, сколько помню, готовой для печати».

Французы говорят о таких: un triste, сама тоска. В юности он, по воспоминаниям Шолема, отличался от окружающих «глубокой печалью». Сам Беньямин считал себя меланхоликом и, презирая новейшие психиатрические ярлыки, пользовался традиционной астрологией: «Я родился под знаком Сатурна — светила медлительного, планеты околичностей и отсрочек...» Его главные замыслы — опубликованная в 1928 году книга о немецкой барочной драме (Trauerspiel, буквально «скорбной пьесе») и так и не завершённый «Париж, столица XIX столетия» — непонятны, если не знать беньяминовскую теорию меланхолии.

Во все, чем занимался, Беньямин вкладывал себя, собственный характер: темперамент подсказывал ему, о чем писать. Именно так он пришел к барочной драматургии XVII века (наполнившей сцену воплощениями Сатурновой угрюмости) и авторам, о которых высказывался с наибольшим блеском — Бодлеру, Прусту, Кафке, Карлу Краусу. Что-то от Сатурна он находил даже в Гёте. Споря с общей привычкой поверять творчество писателя его жизнью в своем большом (и пока не переведенном на английский) эссе о гётевском «Избирательном сродстве», для самых глубоких размышлений над текстами Беньямин, тем не менее, заботливо подбирал биографические подробности — любую деталь, в которой сказывался меланхолик, одиночка. (Не зря он задерживается на прустовском «одиночестве, ввергающем мир в собственный водоворот», объясняет, до какой степени Кафка и Клее были «по природе одиночками», и цитирует слова Роберта Вальзера об «ужасе перед успехом в жизни».) Идти к произведению от биографии автора нелепо. Но можно пойти к биографии от произведений.

Две написанные в начале 30-х годов и не опубликованные при жизни книжечки воспоминаний о берлинском детстве и студенческой поре — лучший автопортрет Беньямина. Прирожденному меланхолику, замкнутому в себе что на уроках в школе, что на прогулках с матерью, «одиночество казалось естественным состоянием человека». Речь не об уединении у себя дома (ребенком он часто болел), а о затерянности в гигантском столичном городе — времяпровождении досужего гуляки, который волен грезить, глазеть по сторонам, забываться в мыслях и расхаживать, где захочется. Ум Беньямина, связавший образ чувств XIX века едва ли не целиком с фигурой фланера (которого олицетворял

для него абсолютно поглощенный собой меланхолик Бодлер), вложил немало собственных ощущений в эту фантазмагорическую, капризную и хрупкую привязанность человека к городу. Улица, пассаж, аркада, лабиринт — сквозные мотивы его эссеистики, особенно задуманной книги о Париже XIX века, равно как путевых записок и воспоминаний. (Роберту Вальзеру, для которого прогулка — главное событие замкнутой жизни и чудесных книг, Беньямин посвятил большое эссе.) Единственная опубликованная при жизни крипто-биографическая книга Беньямина называлась «Улица с односторонним движением». Воспоминания о себе — для него всегда воспоминания о месте, в котором он помещается и вокруг которого бродит.

«Не найти дорогу в городе — вещь обычная, — начинает Беньямин свое еще не переведенное на английский “Берлинское детство на рубеже веков”. — Другое дело — потерять в нем дорогу, как теряют ее в лесу: тут необходима практика... Я обучился этому искусству поздно, — так исполнились мечты, первыми набросками которых служили лабиринты на промокашках школьных тетрадей». Пассаж повторяется потом в «Берлинской хронике», дальше Беньямин рассуждает, сколько нужно практиковаться в подобных потерях, чтобы прийти к первородному ощущению «бессилия перед городом». Он хотел стать заправским читателем картографии улиц, который умеет сбиться с пути. И определить себя по другой, воображаемой карте. В той же «Берлинской хронике» Беньямин где-то упоминает, что многие годы тешился мыслью картографировать свою жизнь. Для этой карты — фон представлялся ему серым — он придумал систему разноцветных значков, чтобы «по-разному отмечать дома друзей и подруг, залы тех или иных обществ от Молодежного Движения до сходок коммунистической молодежи, комнаты гостиниц и публичных домов, которые видел одну ночь, роковые скамейки в Тиргартене, дороги к школам разных лет, заполнявшиеся у меня на глазах могилы, места престижных кафе, чьи давно забытые имена не сходили у нас с губ». Однажды — рассказывает он — дожидаясь кого-то в парижском кафе «Де Маго», он принялся рисовать диаграмму своей жизни: она напоминала лабиринт, где каждая важная связь открывала «в хитросплетении путей новый ход».

Повторяющиеся метафоры карт и планов, памяти и сна, лабиринтов и аркад, перспектив и панорам отсылают к определенному видению города — и определенному образу жизни. Париж, пишет Беньямин, «научил меня искусству скитальчества». Подлинная природа города раскрылась ему не в Берлине, а в Париже, где он часто бывал при Веймарской республике и жил эмигран-

том с тридцать третьего года вплоть до самоубийства при попытке выбраться из оккупированной Франции в сороковом, — точней, раскрылась в Париже сюрреалистских романов (бретонской «Нади», «Парижского крестьянина» Арагона). С помощью этих метафор Беньямин указывает на более общую проблему ориентиров и поднимает планку ее трудности и сложности. (Лабиринт — это место, где человек теряется.) Кроме того, он вводит тему запретного и доступа к запретному усилием духа, которое равнозначно физическому действию. «Все это хитросплетение улиц распахивается по первому знаку продажной любви», — пишет он в «Берлинской хронике», которая начинается образом Ариадны — блудницы, впервые переводящей мальчика из хорошей семьи через «порог его социального класса». Кроме всего прочего, метафора лабиринта дает понять, какие преграды громоздил перед Беньямином его собственный темперамент.

Влияние Сатурна делает человека «безвольным, нерешительным, нерасторопным», пишет он в «Происхождении немецкой барочной драмы» (1928). Нерасторопность — одна из черт меланхолического темперамента. Другая — неуклюжесть из-за слишком ясного сознания перед собой больших возможностей, из-за слишком смутного сознания у себя малой практической сметки. Прибавьте упрямство — из-за стремления во всем быть первым, причем на собственных условиях. Беньямин вспоминает свое упрямство во время детских прогулок с матерью — та превращала самый пустячный шаг в испытание способностей сына к практической жизни, чем лишь укрепляла в его натуре неуклюжесть («я до сих пор не умею сварить чашку кофе») и строптивость мечтателя. «Моя привычка выгладеть мешкотней, нескладней, бестолковей, чем я на самом деле есть, берет начало именно в этих прогулках, отсюда и главная подстерегающая меня опасность: втайне считать себя куда проворней, ловчей и проницательней, чем я есть на самом деле». От этого же упрямства, наконец, и «сосредоточенный взгляд, который, кажется, видит совсем не то, на что смотрит».

«Улица с односторонним движением» — очищенный опыт писателя и влюбленного (она посвящена Асе Лацис, «без которой бы не было этой книги»<sup>1</sup>), опыт, о котором можно догадаться из на-

---

<sup>1</sup> Ася Лацис и Беньямин встретились на Капри летом 1924 года. Она была латышской революционеркой, коммунисткой и театральным режиссером, помощницей Брехта и Пискатора. Вместе с ней Беньямин написал в 1925-м «Неаполь», ей предназначалась в 1928-м «Программа пролетарского детского театра». Именно Лацис пригласила Беньямина зимой 1926—27 года в Москву и в 1929-м познакомила его с

чальных слов о ситуации писателя, где нащупывается тема революционной морали, и финала «К. Планетарию» — этого гимна союзу техники с природой и любовному самозабвению. Беньямин умел говорить о себе с большей откровенностью, только если шел от воспоминаний, а не от текущего опыта, — если писал о детстве. Тогда, на удалении, он мог исследовать собственную жизнь, как картографируемое пространство. Прямота и сила болезненных чувств «Берлинского детства» и «Берлинской хроники» возможны лишь потому, что автор нашел удобоваримый, совершенно аналитический способ рассказывать о прошлом. Он вызывает в памяти события как затравку будущей на них реакции, места — как след вложенных в них переживаний, других — как посредников при встрече с собой, чувства и поступки — в качестве отсылки на завтрашние страсти и таящиеся в них поражения. Фантазии о чудовищах, сорвавшихся с цепи в большом зале, тем временем как его родители развлекают своих друзей, — прообраз беньяминовского бунта против собственного класса; мечты о жизни, где можно вволю поспать вместо того, чтобы засветло тащиться в школу, станут явью позже, когда — после книги о барочной драме, так и не сумевшей обеспечить ему университетскую кафедру, — он поймет, что «все надежды на место и спокойную жизнь были впустую»; его манера прогуливаться с матерью, «с педантичной заботливостью» отставая от нее ровно на шаг, — прообраз его будущего «саботажа любой реальной жизни в обществе».

Воскрешая прошлое, Беньямин видит в нем предвестие будущего, поскольку работа памяти («чтение себя с конца», как он ее называл) останавливает время. При этом он вовсе не упорядочивает воспоминания хронологически, почему и отказывается от термина «автобиография»: время здесь попросту упразднено. («Автобиография имеет дело со временем, с последовательностью, непрерывным ходом жизни, — писал он в «Берлинской хронике». — А я говорю о пространстве, о мгновениях и разрывах») Переводчик Пруста, Беньямин оставил фрагменты книги, которую мог бы окрестить «В поисках утраченных пространств». Инсценировка прошедшего, память превращает ход событий в ряд картин. Беньямин стремится не столько вернуть прошлое, сколько его понять — уплотнить до обозримых форм, исходных структур.

---

Брехтом.

Беньямин хотел жениться на ней после окончательного развода с женой в 1930 году, но Лацис вернулась в Ригу, а позже отбыла десять лет в советских лагерях.

Драматурги барокко, пишет он в «Происхождении немецкой барочной драмы», «схватывают и анализируют движение времени в образах пространства». Книга о барочной драме — куда больше, нежели первый отчет Беньямина о том, что значит обращать время в пространство: это видно по его словам о чувствах, которые кроются за подобной метаморфозой. С головой поглощенный меланхолическим сознанием «печальной хроники мировых событий», этого безостановочного упадка, барочный драматург стремится вырваться из истории, восстановить «вневременность рая». Для барочного образа чувств в семнадцатом веке характерно «панорамное» видение истории: «история растворяется в сценической обстановке». В «Берлинской хронике» Беньямин растворяет в обстановке свою жизнь. Потомок барочной сцены — город сюрреалистов: метафизический ландшафт, в чьих сновиденных пространствах людям отведено «краткое существование теней», подобно девятнадцатилетнему поэту, чье самоубийство, самая острая боль студенческих лет Беньямина, стусилось в памяти о комнатах, где жил погибший друг.

Характерно, что сквозные беньяминовские темы — это способы так или иначе представлять мир в пространственных формах; мысль и опыт для него воплощают, например, руины. Понять что-то — значит понять его топографию: как его вычертить на карте. И вместе с тем — как в нем затеряться.

Время для Сатурна — синоним гнета, несовершенства, повторения, ограниченности. Во времени всякий из нас — лишь то, что он есть (и всегда был). Иное дело — пространство: здесь каждый может стать другим. Слабая ориентировка и неспособность читать картографию улиц вылились у Беньямина в страсть к путешествиям и виртуозное искусство скитальчества. Время не просто сносит с курса, оно толкает в спину, загоня в узкий лаз из настоящего в будущее. Пространство же распахнуто, богато возможностями, местами, перекрестками, аркадами, боковыми ходами, путями назад, тупиками, улицами с односторонним движением. Может быть, возможностей даже слишком много. Поэтому Сатурн нерасторопен, склонен к нерешительности, но иногда бросается прокладывать дорогу ножом. А то и обращает нож против самого себя.

Отличительная черта Сатурна — самоотчетность, непрерывные отношения с собой, всегда не готовым и никогда не окончательным. Личность — это текст, он требует дешифровки (поэтому Сатурн — знак интеллектуалов). Личность — это замысел, он жаждет воплощения. (А потому Сатурн — знак художников и муче-

ников, всех, кого «манит чистая красота неудачи», как напишет Беньямин о Кафке.) Процесс воплощения личности, исполнения трудов всегда слишком медленен. Сатурн непрерывно отстает от себя.

Мир от него отдален и, если приближается, то постепенно. В «Берлинском детстве» Беньямин говорит про свою «склонность видеть все, к чему тянет, как бы подступающим издалека», — мечты, которым он, ребенком часто хворавший, часами предавался в постели. «Скорей всего, отсюда во мне и то, что другие называют терпением, но в чем на самом деле никакой добродетели нет». (Разумеется, другими это переживалось именно как терпение, как добродетель. Шолем описывал Беньямина как «самое терпеливое существо, которое знал в жизни».)

И все же без чего-то вроде долготерпения меланхолику в его трудах по дешифровке не обойтись. Пруста завораживал «тайный язык салонов», отмечает Беньямин; его самого притягивали коды более лаконичные. Он собирал книги эмблем, любил составлять анаграммы, забавлялся псевдонимами. Его пристрастие к псевдонимам куда старше необходимости в них для бежавшего из Германии еврея, который с 1933 по 1936 год продолжал печатать в немецких журналах рецензии как Детлев Хольц, — это имя стоит и на титуле его последней прижизненной книги «Deutsche Menschen», в тридцать шестом году опубликованной в Швейцарии. В загадочном наброске под названием «Агесилаус Сантандер», написанном в 1933 году во французском местечке Ивица, Беньямин рассказывает про свою старую мечту о тайном имени; имя заглавного героя, восходящее, в свою очередь, к бережно хранимому Беньямином рисунку Пауля Клее «Ангелус Новус», — это, как замечает Шолем, анаграмма немецкого «Der Angelus Satanas». Беньямин, по словам Шолема, был «сверхъестественных способностей» графологом, хотя «позднее этот свой дар не афишировал».

Притворство, скрытность, видимо, неизбежны для меланхолика. У него сложные, часто маскируемые даже от себя отношения с другими. Чувства своего превосходства, несоответствия, внутренней борьбы, неспособности ни быть тем, кем хочешь, ни даже назвать себя подлинным (подходящим тебе) именем он может — а то и вынужден — прикрывать радушием или предельной щепетильностью обращения. Пользуясь словами, которыми описывали Кафку знавшие его люди, Шолем говорит о «какой-то почти китайской учтивости» Беньямина с окружающими. Но если Беньямин мог оправдывать прустовские «нападки на дружбу», то надо ли удивляться, что сам он мог резко рвать с друзьями —



«скажем, со своими товарищами по Молодежному Движению, когда они перестали его интересовать? Или что этот разборчивый, (бескомпромиссный, до болезненности основательный человек мог льстить людям, которых, скорей всего, считал ниже себя? Мог терпеть (его собственное слово) «зубоскальство» и высокомерие другого — например, Брехта, к которому наезжал в Данию? Этот самодержец интеллектуальной жизни умел быть и придворным.

В «Происхождении немецкой барочной драмы» Беньямин разбирает обе эти роли на основе своей теории меланхолии. Характерная черта Сатурна — медлительность: «тирана губит вялость эмоций». «Другая черта Сатурна», — пишет Беньямин, — это «вероломство». Таков в барочной драме характер придворного: он — «сама переменчивость». Отчасти непостоянство придворного — от «недостатка в нем характера»; вместе с тем, она «отражает его безутешную, безнадежную капитуляцию перед непостижимым сочетанием зловещих звезд, которые принимают вид бесповоротного, почти физически давящего удела». Только отождествляясь с этим предчувствием исторической катастрофы, с глубиной этой безнадежности, можно понять, почему придворный не заслуживает презрения. Обратная сторона его вероломства в отношении ближних, пишет Беньямин, — «подспудное доверие созерцателя» к эмблематической стороне вещей.

Конечно, можно усмотреть в описанном простую патологию — склонность меланхолика проецировать свою внутреннюю скованность на внешний мир в качестве теперь уже непреложных несчастий, переживаемых под видом «бесповоротного, почти физически давящего удела». Но Беньямин тут берется за куда более смелый сюжет: для него глубинное взаимодействие меланхолика с миром происходит на уровне вещей (а не людей), и это вполне реальное взаимодействие, в котором есть свой, пусть и скрытый, смысл. Именно потому что меланхолик одержим смертью, он лучше других умеет читать окружающий мир. Или, скорее, мир открывается пытливости меланхолика, как никого другого. Чем предмет безжизненней, тем мощнее и изворотливей должен быть созерцающий его разум.

Вероломный с людьми, меланхолик верен вещам. Преданность выражается в их собирании, обычно в виде осколков или останков. («Ходовой прием барочной литературы — нанизывание фрагментов», — пишет Беньямин.) И барокко, и сюрреализм, наиболее близкие Беньямину по манере чувствовать, видят действительность предметно. Беньямин описывает барокко как мир предметов (эмблем, руин) и пространственных образов. («Алле-

гории в царстве мысли — то же, что руины в мире вещей»). Гениальность сюрреалистов и состояла в том, чтобы с пылкой прямой перенести барочный культ руин на все мироздание, осознать, что нигилистические склонности современной эпохи превращают окружающее в руину или обломок — тем самым доступный собирателю. Мир, прошлое которого по определению устарело, а настоящее тут же сметается в антиквариат, требует своих хранителей, истолкователей, коллекционеров.

Один из таких коллекционеров, Беньямин хранил преданность вещам именно как вещам. По словам Шолема, «самой сильной и неотвязной его страстью» было собирание библиотеки, полной первоизданий и раритетов. Цепенея перед вещным хаосом, меланхолик гальванизирует себя страстью к отдельным, излюбленным предметам. Книги служили Беньямину не просто подручным средством, профессиональным инструментом, но ничуть не меньше — предметом созерцания, побуждением к мечтам. Его библиотека «вызывает память о городах, где столько всего находил: Риге, Неаполе, Мюнхене, Данциге, Москве, Флоренции, Базеле, Париже... память о комнатах, где обитали эти книги...» Охота за книгами — как и погоня за приключениями — прибавляет к географии удовольствий еще один повод побродяжить по миру. Занимаясь коллекционерством, Беньямин чувствовал себя пронизательным, удачливым, практичным, безоглядно отдающимся страсти. «Коллекционер — прирожденный тактик». Как и придворный.

Кроме первых изданий и сборников барочной эмблематики, Беньямин специализировался на литературе для детей и текстах, написанных душевнобольными. «Великие, столько для него значившие шедевры, — пишет Шолем, — поразительно соседствовали с самыми дикими опусами и курьезами». В этом странном расположении книг на полках — сама стратегия беньяминовского творчества, где вдохновленное сюрреалистами любование сокровищами смысла в эфемерной, отталкивающей и ничтожной оболочке шло рука об руку с приверженностью традиционным канонам благовоспитанного вкуса.

Ему нравилось находить там, где никто не ищет. Из темной, всеми забытой немецкой барочной драмы он извлек начатки современного (читай — его собственного) образа чувств: пристрастие к аллегории, сюрреалистские шоковые эффекты, рваную речь, ощущение исторической катастрофы. «Эти камни — хлеб моего воображения», — писал он о Марселе, одном из городов, наиболее неподатливых воображению, даже обостренному дозой гашиша. Большинство ожидаемых цитат у Беньямина не находишь: он не любил читать то, что читают все. В качестве пси-

хологической теории предпочитал Фрейдю учение о четырех темпераментах. Предпочитал — или пытался — быть коммунистом, не заглядывая в Маркса. Этот человек, читавший поистине все на свете и полтора десятка лет симпатизировавший коммунистической революции, до конца тридцатых годов Маркса даже не открывал.

Его стратегический гений сродни Кафке, воплощенному мастеру тактики, «заранее принявшему меры против истолкователей им написанного». Секрет кафкианских новелл, убеждает Беньямин, в том и состоит, что в них *нет* определенного, символического смысла. С другой стороны, его привлекала совершенно иная по типу, совсем не еврейская хитрость Брехта, антипода Кафки по складу воображения. (Как и следовало ожидать, большое эссе Беньямина о Кафке Брехту резко не понравилось.) Брехт с его деревянной обезьянкой над рабочим столом, на носу которой висела табличка «Не понимаю!», воплощал для обожателя эзотерических религиозных текстов Беньямина, вероятно, не менее мощный дар хитроумия — но хитроумия, понижающего всяческую сложность, делающего любую мысль понятной каждому. Огорчительное для большинства друзей, «мазохистское» (по выражению Зигфрида Кракауэра) отношение Беньямина к Брехту показывает, до какой степени его такая возможность соблазняла.

Беньямин привык идти наперекор расхожим толкованиям. «Все решающие удары наносят левой», — обронил он в «Улице с односторонним движением». Именно потому, что «любое человеческое знание принимает форму интерпретации», он считал важным противостоять интерпретациям, которые напрашиваются сами собой. Его обычная стратегия — подсушивать символику одних произведений, скажем, рассказов Кафки или гетевского «Избирательного сродства», и, напротив, щедро подливать ее в другие, где никто о ее существовании и не подозревал (вроде немецких барочных действ, прочитанных им как аллегории исторического пессимизма). «У каждой книги — своя тактика», — писал он. И в дружеском письме — шутя, но только отчасти — настаивал, что у него в произведениях сорок девять уровней смысла. Для современного искусства, так же как для старых каббалистов, простого не существует. Все — по меньшей мере — сложно. «Двойственное теснит подлинность на всех фронтах», — сказано в «Улице с односторонним движением». Что Беньямину несвойственно, это простодушие: «так называемый прямой, незамутненный взгляд, скорей всего, лжет».

Оригинальностью суждений Беньямин (по словам его друга и ученика Теодора Адорно) едва ли не в первую очередь обязан

собственному «микроскопическому зрению» вкупе с постоянной тягой к общей теории. «Сильней всего, — пишет Шолем, — его влекли мелочи». Он обожал старинные безделки, почтовые марки, открытки с видами и такие умяляющие реальность игрушки, как стеклянный шарик с зимним видом, где, только тронешь, валом валит снег. Его почерк — почти микроскопическая филигрань, а так и не реализовавшаяся, по словам того же Шолема, мечта — уместить сотню строк на бумажной осьмушке. (Эту мечту воплотил Роберт Вальзер, рукописи рассказов и повестей которого, выведенные обычно бисерным почерком, — настоящие микрограммы.) Шолем рассказывает, что, как только он приехал в Париж в августе 1927 года (первая встреча друзей после шоломовской эмиграции в двадцать третьем в Палестину), Бенъямин потащил его на выставку предметов иудейского ритуала в музей Клюни — показать «два пшеничных зерна, на которых чья-то родственная душа вывела полный текст «Шема Ицраэль»<sup>1</sup>.

Уменьшить — значит сделать удобным для переноса: идеальная форма владения имуществом для путешественника или изгнанника. В Бенъямине жил и непоседливый путешественник, и собиратель, отягощенный скарбом — иначе говоря, грузом собственных страстей. Но уменьшить — значит еще и утаить. Исчезающе малое тянуло Бенъямина, как все, что требует дешифровки: эмблемы, анаграммы, рукописи. Кроме того, уменьшить — значит сделать бесполезным. До гротеска сведенное к малости освобождено от прежнего смысла: главное в нем теперь — крошечная величина, и только. Это и образ целостности (иными словами, полноты), и воплощение фрагментарности (то бишь, несоизмеримости). А потому миниатюрное — предмет незаин-

---

<sup>1</sup> Шолем убеждает, что любовью Бенъямина к миниатюрности объясняется и его пристрастие к короткой, отдельно стоящей фразе, например, в «Улице с односторонним движением». Возможно. Однако, в двадцатые годы книги такого рода были широко распространены, и подобные рубленые, независимые друг от друга предложения подавались как особенность сюрреалистской монтажной стилистики. «Улица с односторонним движением» вышла в Берлине у Эрнста Ровольта в виде буклета со шрифтовыми ухищрениями, которые должны были вызвать шоковый рекламный эффект: обложка представляла собой фотомонтаж набранных заглавными буквами агрессивных фраз из газетных объявлений, анонсов, официальных уведомлений, отдельных типографских значков. Начальный пассаж, в котором Бенъямин славит «скорость прямой речи» и обрушивается на «такой претенциозный и широковещательный жест, как книга», теряет большую часть смысла, если не знать, какой книгой задумана сама «Улица с односторонним движением».

## ПОД ЗНАКОМ САТУРНА

тересованного созерцания, грезы. Любовь к мелочам — черта детского характера, прикарманенная сюрреалистами. Как замечает Беньямин, сюрреалистский Париж — это «мир в миниатюре». То же можно сказать о фотографии, заново открытой сюрреалистами как объект не просто понятный или красивый, а загадочный и даже двусмысленный, — недаром Беньямин писал о нем с такой оригинальностью. Меланхолик — в постоянной осаде вещеподобного мира, но сюрреалистский вкус посмеивается над своими страхами. Главный вклад сюрреализма в современное мироощущение — меланхолия без утрюмости.

«Единственное — и притом острейшее — удовольствие, которое позволяет себе меланхолик, — это аллегория», — писал Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы». Аллегория — типичная манера меланхолика читать мир, утверждал он и ссылался на бодлеровское: «Для меня уже все — аллегория». Извлечение смысла из омертвело и ничтожного, аллегория — характерный метод немецких барочных драматургов и Бодлера, главных героев Беньямина. Этим же методом, но переведенным в философскую аргументацию и микрологический анализ вещного мира, пользовался и сам Беньямин.

Для меланхолика и сам мир — своего рода вещьца: скорлупка, утеха, магическая палочка. Перед смертью Беньямин обдумывал эссе о миниатюризации как сути воображения. Не исключено, что он вернулся к давнему замыслу написать о гётевской «Новой Мелюзине» (из «Вильгельма Мейстера») — истории человека, который влюбился в крохотную, но порой принимающую нормальные размеры женщину и тайком носит при себе ларчик с миниатюрным королевством, где его возлюбленная — принцесса. В сказке Гёте мир сведен к подручной вещи, буквально-таки к предмету.

Книга — такой же уменьшенный мир, внутри которого поселяется читатель. В «Берлинской хронике» Беньямин вспоминает свои детские восторги: «Ты не читал книгу от начала до конца — ты в ней жил, забываясь между строчек». К чтению, грезе ребенка, с годами прибавилось письмо — наваждение взрослого. «Если хочешь приобрести книгу, лучше всего ее переписать», — роняет Беньямин в эссе «Распаковывая библиотеку». А если хочешь ее понять, надо опять-таки войти в ее внутреннее пространство: книгу, замечает он в «Улице с односторонним движением», по-настоящему не поймешь, пока не перепишешь, как невозможно понять окрестность, глядя с самолета, — ее нужно обойти пешком.

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

«Смысл явления тем глубже, чем резче на нем печать смерти и следы упадка», — пишет Беньямин в книге о барочной драме. Таков для него единственный способ найти смысл в собственной жизни, «этом умирании прошлого, которое эвфемистически именуется опытом». Прошлое можно читать именно потому, что оно мертво. История доступна пониманию как раз оттого, что овеществлена в предметах. Мир впускает в себя, только обернувшись книгой. Книга и становится для Беньямина еще одним пространством, куда можно ускользнуть. Ибо первое желание Сатурна при взгляде на любой предмет — отвести глаза, уставиться в угол. Еще лучше — уткнуться в блокнот для записей. Или укрыться за стеной книги.

За недостаток у себя внутренней силы Сатурн упрекает волю. Убеденный, будто воля — его слабое место, меланхолик делает самые невероятные усилия, чтобы ее воспитать. Если эти труды венчаются успехом, гипертрофия воли, в конце концов, принимает вид неодолимой приверженности к работе. Так непрестанно мучившийся «подавленностью, этой болезнью монахов» Бодлер то и дело дает себе в письмах и «Дневнике» самые страстные зароки работать еще больше, работать без передышки, забыть обо всем, кроме работы. (Отчаяние при «каждом поражении воли» — слова опять-таки бодлеровские — постоянная жалоба современных интеллектуалов и художников, особенно если они сошлись в одном лице.) Или ты обречен работать как проклятый, или не в силах и пальцем пошевелить. Меланхолик впрягает в работу даже свою мечтательность, принимается развивать в себе фантазмагорические состояния вроде грез или силится достичь особой концентрации внимания с помощью наркотиков. Сюрреализм сделал простую вещь: с восторгом воспринял то, что Бодлер переживал как изъян. Сюрреалисты прекратили оплакивать истощение воли и, напротив, возвели его в ранг идеала, заявив, что грезы дают художнику абсолютно все необходимое для работы.

Постоянно работавший, постоянно пытавшийся работать еще больше Беньямин много думал о повседневном писательском укладе. В нескольких разделах «Улицы с односторонним движением» даются рецепты для работы: наиболее подходящие условия, время, подручные средства. В гигантской переписке им во многом двигало желание отметить, отчитаться, засвидетельствовать, что он работает. Его никогда не покидал инстинкт собирателя. Учеба — одна из разновидностей коллекционерства, как, например, в цитатах и ежедневных выписках из прочитанного, заносимых Беньямином в блокноты, с которыми он нигде не расста-

## ПОД ЗНАКОМ САТУРНА

вался и отрывки из которых любил зачитывать друзьям вслух. Мысль тоже в родстве с собиранием — по крайней мере, на стадии подготовки. Он скрупулезно регистрировал все приходившие в голову идеи, посылал целые мини-эссе в письмах друзьям, снова и снова перебелил планы задуманного, записывал сны (в «Улице с односторонним движением» некоторые из них пересказаны), хранил пронумерованные листы со списками прочитанного. (Шодем рассказывает, что в свой второй и последний приезд к Беньямину в Париж в 1938 году видел блокнот с перечнями прочитанного за последнее время, где под номером 1649 значилось «Восемнадцатое брюмера» Карла Маркса.)

Как меланхолик может стать подвижником воли? Наркотизируясь работой, втягиваясь. («Мысль — редкостный наркотик», — уронил Беньямин в эссе о сюрреализме.) Заядлые наркоманы и в самом деле получают из меланхоликов: настоящий наркотический опыт — всегда опыт одиночества. Сеансы гашиша под присмотром друга-медика в конце двадцатых были вполне рассчитанной выходкой, а не внутренней сдачей, материалом для писательства, а не бегством от требований воли. (Задуманную книгу о гашише Беньямин числил среди главных замыслов.)

Потребность в одиночестве, вместе с горькими чувствами брошенного, — коренная черта меланхолика. С головой ушедший в работу должен быть одинок — или, по крайней мере, не связан прочными отношениями. В эссе о гетевском «Избирательном сродстве» неприязнь Беньямина к семейной жизни вполне очевидна. Его любимые герои — Кьеркегор, Бодлер, Пруст, Кафка, Краус — не были женаты, а собственный брак (он женился в семнадцатом, развёхался с женой в двадцать первом и развелся в тридцатом) Беньямин, по словам Шодема, называл «погибелью». Что меланхолика меньше всего привлекает, так это естество, естественные отношения. На автопортрете в «Берлинском детстве» и «Берлинской хронике» перед нами сын, и только сын; в роли мужа и отца (а у него тоже был сын, родившийся в 1918-м и эмигрировавший в Англию с матерью, бывшей женой Беньямина, в середине тридцатых) он, кажется, просто не знает, что ему со всем этим делать. Естество в виде, например, семейных связей отдаёт меланхолика во власть ложно-индивидуального, во власть чувствительности, — для него это утечка воли, независимости, свободы сосредоточиться на том, что делаешь. И, наконец, это требует от меланхолика любви к ближнему, а тут он заранее пасует.

Труд для меланхолика — полное погружение, абсолютная сосредоточенность. Или он уходит в работу с головой, или не в силах обратиться с мыслями. Беньямин был писателем баснословной

сосредоточенности. Он мог за два года подготовить и написать «Происхождение немецкой барочной драмы»; некоторые страницы, не без гордости рассказывает он, писались долгими вечерами за столиком в кафе, рядом с джаз-бандом. Но при всей плодovitости — были периоды, когда он печатался в немецких газетах и журналах каждую неделю., — Беньямин оказался неспособным написать еще одну книгу обычного объема. В письме 1935 года он пишет о «Сатурновых темпах» работы над «Парижем, столицей XIX столетия», к которой он приступил в двадцать седьмом и которую думал закончить в течение двух лет. Его жанром осталось эссе. Градус накала и быстро слабеющее внимание меланхолика задавали естественные пределы, в которых Беньямин мог развивать свои мысли. Лучшие из его эссе заканчиваются именно там, где нужно, — в сантиметре от самоуничтожения.

Фразы у него рождаются не так, как мы привыкли: одна не следует из другой. Любая возникает как первая — и последняя. («В каждом предложении писатель должен ставить точку и начинать заново», — сказано в предисловии к «Происхождению немецкой барочной драмы».) Движение мысли и истории развернуто как панорама идей, тезисы заострены до предела, от интеллектуальных перспектив кружится голова. Его манеру думать и писать, неточно именуемую афористической, скорее можно назвать морозильно-барочной. Это попытка стилем. В каждой фразе нужно сказать все, прежде чем предмет испарится под объективом сосредоточенной мысли. Возможно, Беньямин не так уж преувеличивал, говоря Адорно, что каждую идею в книге о Бодлере и Париже девятнадцатого века «приходилось отвоевывать у царства безумия»<sup>1</sup>.

Что-то вроде страха преждевременной остановки гонит вперед эти фразы, перегруженные мыслью, как поверхность барочной живописи запружена движением. В письме 1935 года к Адорно Беньямин описывает свою лихорадку при первом прочтении арагоновского «Парижского крестьянина» — книги, во многом повлиявшей на его «Париж, столицу XIX столетия»: «Я ни разу не мог прочесть в постели больше двух-трех страниц за вечер: сердце начинало биться до того оглушительно, что я откладывал книгу. Сигналы тревоги были такие сильные!» Сердечная недостаточность — метафорический предел порывов и вспышек Бенъ-

<sup>1</sup> Из письма Адорно к Беньямину 10 ноября 1938 года из Нью-Йорка. Беньямин и Адорно познакомились в двадцать третьем (Адорно только что исполнилось двадцать), в 1935-м Беньямин стал получать скромную стипендию хоркхаймеровского Institut für Sozialforschung, сотрудником которого был Адорно.



ямина. (У него было слабое сердце.) Напротив, полнота сердечных функций для него — метафора писательской победы. В хвалебном эссе о Карле Краусе Беньямин пишет: «Если стиль — это способность ума двигаться вдоль и вширь слова, не впадая в банальность, то достигается она, в первую очередь, мощью сердечного напора по-настоящему крупной мысли, разгоняющей кровь языка по капиллярам синтаксиса вплоть до самых периферийных клеток». В конечном счете, мысль, письмо — это вопрос жизненной силы. При ощутимой нехватке воли меланхолик может почувствовать, что ему необходимы все его запасы разрушительной энергии.

«Истина сопротивляется, если ее хотят переместить в область знания», — пишет Беньямин в «Происхождении немецкой барочной драмы». Его плотная проза отмечена силой этого сопротивления и не отвлекается на борьбу с распространителями лжи. По убеждению Беньямина, подлинно философский стиль должен быть выше полемики, стремясь к тому, что он называл «полнотой сосредоточенной непреложности»: эссе о гетевском «Избирательном сродстве», не оставляющее камня на камне от литературного критика, биографа Гете Фридриха Гундольфа, — единственное среди важнейших беньяминовских вещей исключение из этого правила. Вместе с тем, понимая моральную пользу полемики, он высоко ценил своего рода общественное учреждение Вены в лице одного человека — писателя Карла Крауса, чье изящество, резкий тон, страсть к афоризму и неисчерпаемая энергия спорщика составляли полную противоположность Беньямину.

Эссе о Краусе — самая пылкая и противоречивая речь Беньямина в защиту духовной реальности. «Трусливая кличка “слишком умного” сопровождала его всю жизнь», — скажет потом Адорно. Беньямин защищался от этих обывательских нападок, бесстрашно поднимая знамя «бесчеловечности» правильно — читай, морально — употребленного интеллекта. «Словесность существует под эгидой независимого разума, как проституция — под эгидой независимого эроса», — писал он. Перед нами прославление и проституции (что делал Краус, поскольку для него независимый эрос — это чистейший эрос как таковой), и словесности, что делал уже сам Беньямин, поднимая на щит вызывающую фигуру Крауса, поскольку «подлинная и демоническая задача независимого духа — служить возмутителем спокойствия». Моральная обязанность современного писателя — быть не творцом, а ниспровергателем, ниспровергателем давно выхолощенных сущностей, убаюкивающих представлений о человеческом, дилетантских поделок и пустых фраз.

Увиденный в Краусе образ бичующего и ниспровергающего писателя выглядит еще выразительней и рельефней в аллегорическом эссе того же 1931 года «Разрушительный характер». По словам Шолема, Беньямин впервые задумался о самоубийстве именно летом тридцать первого. Во второй раз это случилось через год, он писал тогда «Агесилауса Сантандера». Бич Аполлона, как называет Беньямин разрушительный характер, «никогда не унывает за работой... ни в чем не нуждается... не заботится, понимают ли его другие... молод и весел... и не уверен, стоит ли жить, но затруднять себя самоубийством, уверен, не стоит». Это своего рода заклинание, попытка Беньямина вывести разрушительные элементы сатурновского характера вовне — чтобы они не обратились против него самого.

Беньямин говорит здесь не просто о собственных разрушительных силах. Он видел в тяге к самоубийству особенность своего времени. В «Париже, столице XIX столетия» он писал: «Соппротивление, которое оказывает наше время естественным и плодотворным порывам личности, не соизмеримо с силой этих порывов. Оно объяснимо лишь в одном случае: если личность становится все пресыщенной и сама ищет спасения в смерти. Современность с неизбежностью стоит под знаком самоубийства, акта, венчающего волю героя... Это единственное в своем роде достижение нашего времени в области человеческих страстей...» Самоубийство понято тут как ответ героической воли на собственное поражение. Единственная возможность избежать самоубийства, убеждает Беньямин, лежит за пределами героизма, за пределами усилий воли. Разрушительный характер не может почувствовать себя в ловушке, поскольку «видит выход везде». С бодростью избавляясь от любого балласта существования, он «всегда на перепутье».

Беньяминовский очерк разрушительного характера напоминал бы этакого Зигфрида в сфере духа — веселого, невинного как ребенок зверя, хранимого богами, — если бы не ирония, возвращающая этот апокалиптический пессимизм все в те же пределы сатурновского темперамента. Ирония — это утвердительное имя, которое меланхолик дает своему одиночеству, добровольному разрыву с обществом. В «Улице с односторонним движением» Беньямин славит иронию — возможность для индивида утвердить свое право на независимость от других — как «самое европейское из всех достижений человечества» и замечает, что до Германии это достижение не дошло. Вкус к иронии и самоотчету отвращал Беньямина от едва ли не всего в современной ему немецкой культуре: он терпеть не мог Вагнера, в грош не ставил

Хайдеггера и презирал неистовства авангардистских движений Веймарской Германии вроде экспрессионизма.

Со всей страстью и иронией разом Беньямин ставил себя на перепутье. Для него было важно не порывать ни с одной из своих «позиций» — богослова, сюрреалиста в эстетике, коммуниста. Каждая дополняла другую — он нуждался в них всех. Решения, понятно, сбивали равновесие этих позиций — сомнения ставили все на место. Оттягивая отъезд из Франции, при последней встрече с Адорно в начале 1938 года он объяснил это тем, что «здесь еще осталось, что защищать».

По мысли Беньямина, независимый интеллектуал — человеческий вид, вымирающий повсюду: в буржуазном обществе он обречен ровно так же, как в коммунистическом. Больше того, Беньямин чувствовал, что живет в такое время, когда все чего-нибудь стоящее приходит к концу. Сюрреализм был для него последним проблеском разума европейской интеллигенции — разума уже по сути разрушительного, нигилистического. В эссе о Краусе он задавал риторический вопрос, стоит ли Краус на пороге новой эпохи. И отвечал: «Увы, вне всякого сомнения, стоит. Он в преддверии Страшного Суда». Беньямин думал тут о себе. Перед последним судилищем последний интеллектуал — сатурновский герой современной культуры со своими руинами, своими вызывающими видениями, грезами наяву, беспросветным унынием и опущенным взглядом — пытался донести мысль, что будет отстаивать множество «позиций» и до конца защищать жизнь духа всеми праведными и бесчеловечными средствами, какие у него есть.

## ВСПОМИНАЯ РОЛАНА БАРТА

На прошлой неделе погиб Ролан Барт. Ему было 64 года, однако его жизнь в литературе оказалась куда короче тех, что скрывает обыкновенно подобный возраст: первую книгу он опубликовал лишь в тридцать семь. За столь поздним началом последовали новые работы — во множестве и о многом. Казалось, Барт способен размышлять по любому поводу: посади его напротив коробки для сигар, и постепенно — мысль за мыслью — на свет появится маленькое эссе. Вряд ли дело здесь было в одной образованности (допускаю, что среди его сюжетов попадались и такие, о которых он знал не много) — скорее в живости бартовской мысли, мгновенно представлявшей, о чем *можно* подумать в связи с тем или иным предметом, стоило тому только привлечь его внимание. Сеть его определений, подспорье классификации, была так тонко сплетена, что в нее попадался любой феномен.

В молодости Барт пробовал себя на сцене — играл в авангардистских постановках одного провинциального театра, — и вел колонку театрального обозревателя. Полностью посвятив себя литературе, он, однако, многое унаследовал от театра. Во многих его работах чувствовалась глубокая тяга к зрелищности; в том же, что касается мира идей, он, словно драматург, чередующий реплики, все время сталкивал в поединке несколько точек зрения. Оказавшись в замкнутом, кровосмесительном мирке французских интеллектуалов, он прежде всего ополчился на их давнего врага: на то, что Флобер окрестил «готовыми мыслями» и что впоследствии стало называться «буржуазной» ментальностью; на то, что марксисты заклеили как ложное сознание, а последователи Сартра именовали мнимоверием, — и что сам Барт, получивший классическое образование, обозначил греческим термином *doxa* (расхожее мнение).

В послевоенные годы, отмеченные моралистическими вопросами Сартра, Барт начал с программных работ о природе литературы («Нулевая степень письма») и остроумных зарисовок идиотов буржуазного племени (статьи, позже вошедшие в «Мифологию»). Хотя в каждой своей работе он непременно с чем-то спорил, внутренним двигателем его темперамента была вовсе не

## ВСПОМИНАЯ РОЛАНА БАРТА

драчливость, а скорее одобрение. Разоблачительные выпады, закипавшие негодованием по поводу чьего-то пустозвонства, тупости или лицемерия, стали постепенно исчезать: оказалось, гораздо интереснее дарить похвалу, делиться восхищением. Он был самым настоящим классификатором восторгов и игры ума — но игры самой что ни на есть серьезной.

Пожалуй, именно систематизация идей притягивала Барта сильнее всего. Так, сопоставляя в своей скандальной книге «Сад, Фурье, Лойола» эту троицу отважнейших воинов воображения, одержимых упорядочиванием собственной одержимости, он осторожно снимал все спорные вопросы, делавшие такое сравнение невозможным. Хотя в пристрастиях его не было ничего модернистского (опустим ту небеспристрастную поддержку, которую он оказал Роб-Грийе или Филиппу Соллерсу, живым воплощениям парижского модернизма), на практике он был самым настоящим модернистом: беспечным, изобретательным поклонником формы, способным творить литературу, просто болтая о ней. В работе его подстегивала не только возможность отстаивать те или иные убеждения, но и возможность преступаия границ. Так, он совершенно сознательно интересовался перверсиями (все еще полагая по старинке, что это как-то раскрепощает).

Ни одна из работ Барта не оставляет равнодушным — настолько все они живые, стремительные, емкие и вместе с тем *колкие*, беспокойные. В большинстве своем это сборники эссеистики (особенно здесь стоит лишь ранняя критическая книга, целиком посвященная Расину; и напротив, в необычайно обстоятельном и толковом исследовании по семиологии рекламы в индустрии моды, написанном во исполнение академических обязательств, материала хватило бы не на одно мастерское эссе). В книгах Барта не встретишь того, что называют пробой пера; его легко узнаваемый мягкий, но настойчивый голос слышался в них с самого начала. Ускорялся лишь ритм работы — последние лет десять новые книги выходили каждый год-два; мысль их автора, однако, летела еще быстрее. В последних книгах Барта видно, как распадается сама традиционная форма эссе — и трещина проходит через привычную скупость автора на суждения от первого лица. Письмо обретает свободу (и небезопасность) дневниковых заметок. В «S/Z» Барт воскресил известную бальзаковскую новеллу в виде собственных предельно точных и изобретательных комментариев к тексту, а «Сада, Фурье, Лойолу» снабдил блистательными, почти борхесовскими приложениями; в автобиографических книгах нас сплит немислимый фейерверк переключек между текстом и фотоснимками, текстом и малопонятными

сносками, а опубликованная два месяца назад последняя его работа об искусстве фотографии стала самым настоящим прославлением иллюзии.

Барт вообще был особенно восприимчив к чарам этого пронзительного способа записи, фотографии. Среди снимков, отобранных им для «Ролана Барта о Ролане Барте», самый трогательный — тот, где он изображен десятилетним: великовозрастный ребенок, прильнувший к несущей его юной матери (он подписал эту фотографию «Требую любви»). Отношение Барта к реальности — и к работе, зачастую подменявшей для него жизнь, — было сродни юношеской любви. Он писал буквально обо всем; осаждаемый со всех сторон просьбами написать статью-другую, он соглашался, насколько хватало сил; он стремился — и зачастую это удавалось — поддаться соблазнам предмета, о котором предстояло писать (подобное обольщение само постепенно становилось его главной темой). Как и любой пишущий, Барт жаловался на загруженность работой, на свою покладистость, на нехватку времени — а на деле был одним из самых аккуратных, надежных и увлекающихся писателей, что я только встречала. Ему еще хватало времени на подробные интервью, всякий раз дававшие читателю богатую пищу для размышлений.

Сам Барт в чтении был внимательным, но не всеядным. Практически ко всему, что удавалось прочесть, он позже возвращался в своих работах, и если у него нет ни строчки о той или иной книге, то он ее, наверное, попросту не читал. Как и большинство французских интеллектуалов (единственным исключением здесь может считаться его любимый Жид), Барт был невосприимчив к чужому: он не знал толком ни одного иностранного языка и даже по переводам был плохо знаком с зарубежной литературой. Пожалуй, единственной нефранцузской литературной традицией, хоть как-то на него повлиявшей, стала немецкая — Брехт был увлечением всей его юности, а столь бережно описанный во «Фрагментах любовного дискурса» опыт скорби и печали позже привел его к открытию «Страданий юного Вертера» и песен Гёте.

Барт наслаждался своей известностью, смаковал ее с неослабевающим и бесхитростным удовольствием (во Франции его довольно часто показывали по телевидению, а «Фрагменты любовного дискурса» стали бестселлером), и, тем не менее, он часто говорил, что, перелистывая журнал или газету, суеверно вздрагивает, наталкиваясь на свое имя. Он выставлял приватность на всеобщее обозрение. Зачастую о себе самом он писал в третьем лице — как о постороннем человеке, вымышленном персонаже. В его поздних работах мы встречаем и самые изощренные откры-

вения — но всегда в некоей умозрительной форме, когда ни один случай из жизни не преподносится без скрытой за ним идеи, — и тонкие мысли о глубоко личном; в последней его статье, например, речь шла о перспективе завести дневник. Все его творчество было, в итоге, единой — и невероятной по сложности — попыткой самоописания.

Для него, внимательного и неличеприятного исследователя своего Я, значение имело абсолютно все: пища, цвета и запахи, которые ему нравились, любимые книги. В одной из парижских лекций он как-то сказал, что прилежные читатели делятся на тех, кто делает пометки в своих книгах, и тех, кто этого избегает. Сам Барт, по его словам, принадлежал ко второй группе — никогда ничего не подчеркивая в книгах, о которых планировал написать, выписывал ключевые фрагменты на отдельные карточки. У него даже существовала целая теория насчет этой привычки, но я ее, к сожалению, позабыла, так что попробую сымпровизировать. Для меня подобное неприятие напрямую связано с тем, что Барт был еще и художником; серьезно занимаясь живописью, он считал ее особой разновидностью письма. Привлекавшие его образцы изобразительного искусства тоже шли от языка, действительно представляя собой своеобразную вариацию письменности: он писал об алфавите Эрте, образованном из человеческих фигур, о каллиграфической живописи Рекишо и Туомбли. Так вот, эта его привычка напоминает мне об избитой метафоре — «мысль во плоти»: покрывать дорожную тебе плоть письменами как-то не принято.

Его всегдашняя нетерпимость к нравоучительству в последние годы стала почти физической. Барт, не одно десятилетие беззаветно преданный идеям, единственно приличным в его кругу (то есть левацким), дал, наконец, выход своему внутреннему эстетизму, когда в 1974 году вместе с несколькими близкими друзьями и литературными сподвижниками (все они были тогда убежденными маоистами) отправился в Китай: по возвращении он выжал из себя три странички, где откровенно написал, что повсеместное давление морали в Китае его крайне разочаровало, а бесполость и культурное однообразие тамошней жизни так и вовсе наскучили. Подобно книгам Уайльда или Валери, творчество Барта освобождает само понятие «эстет» от презрительных или ругательных коннотаций. Многие из его последних работ являют собой настоящее торжество рациональных эмоций, это строгие тексты, до предела насыщенные чувством. Однако, вставая на защиту чувств, Барт никогда не забывал и о разуме; романтические стереотипы — разрыв между чувственной и умственной открытостью — были ему совершенно чужды.

Его книги — о печали, но о печали побежденной или отринутой. Решив, что все может быть сведено к системе — стройной цепочке аргументов, набору отличительных признаков, — он заключил, что все, соответственно, может быть побежденным. Приверженность системам, однако, стала со временем тяготить Барта; его ум был для этого слишком гибким, ненасытным, чересчур склонным к риску. В последние годы, отдавая работе все больше сил и времени, Барт выглядел все более смятенным и беззащитным. Он заметил как-то, что всегда «работал под влиянием самых разных систем: Маркс, Сартр, Брехт, семиология, текст, в конце концов, — одна из которых сменяла другую. Сейчас, похоже, ему пишется гораздо свободнее — хотя он и остался без опеки...» Избавившись от учителей, Барт отказался и от питавших его сторонних идей («Говорить можно лишь словами других текстов», считал он); он перестал нуждаться в покровительстве. Великим Писателем Барт выбрал самого себя. В 1977 году, на посвященной его творчеству недельной конференции, он был самым усердным слушателем — комментируя выступления, иногда мягко возражая, он явно наслаждался всем происходившим. Выпустив автобиографическую книгу размышлений, он сам же написал на нее рецензию («Барт о “Барте о Барте”»). Он стал паствой и пастырем в одном лице.

Он больше не скрывал ни своих неясных терзаний, ни преследовавшей его неуверенности, но было видно, как где-то в глубине его согревает уверенное ожидание нового и необычайного приключения. Будучи около полутора лет назад в Нью-Йорке, Барт во всеуслышание с еще неокрепшей решимостью заявил что собирается написать роман. Не роман, который можно было бы ожидать от критика, на мгновение превратившего Роб-Грийе в центральный персонаж современной литературы, или от писателя, чьи самые поразительные книги, «Ролан Барт о Ролане Барте» и «Фрагменты любовного дискурса», стали торжеством модернистской прозы и продолжением традиции, начатой еще Рильке в его «Записках Мальте Лауридса Бригге», когда вымысел тесно переплетен с интеллектуальной эссеистикой и автобиографической открытостью, а все произведение скорее напоминает разрозненные заметки, нежели тщательно выстроенное повествование. Нет, не модернистский — «настоящий» роман, сказал он тогда. Как у Пруста.

А один на один он признался мне, что хочет как можно скорей оставить высокие академические посты — с 1977 года он заведовал кафедрой в Коллеж де Франс — и целиком посвятить себя этому роману; поделился он и заботами о своем материальном



положении, которое, как ему казалось (судя по всему, совершенно необоснованно), ухудшится, решился он уйти с преподавательской должности. Смерть матери за два года до этого стала для него страшным ударом. Он вспоминал тогда, что Пруст смог начать «В поисках утраченного времени» лишь после смерти матери; характерно, что такую нужную ему силу он надеялся почерпнуть в глубокой скорби.

О себе он имел обыкновение говорить безотносительно к возрасту — точно так же, как писал иногда в третьем лице, — и видел свое будущее глазами человека значительно моложе его лет, в каком-то смысле так оно и было. Он жаждал таких вершин, когда бы не возникала опасность (о которой он писал в «Ролане Барте о Ролане Барте») «отката к чему-то мелкому, уже пройденному — как это происходит, если человек предоставлен самому себе». Что-то в его характере, неустанной тонкости восприятия напоминало Генри Джеймса. От драмы идей он всегда приходил к драме чувств; глубже других его занимали вещи почти невыразимые. И в его честолюбии, и в его мучительных сомнениях чувствовался джеймсовский пафос. Успей Барт написать этот столь важный для него роман, он скорее походил бы на позднего Джеймса, чем на Пруста.

Никогда нельзя было точно сказать, сколько ему лет. Чаще казалось, что он попросту лишен возраста — настолько его жизнь не укладывалась в хронологию. Проводя много времени с молодежью, Барт, тем не менее, никогда не следовал юношеским повадкам и не признавал нынешней бесцеремонности. Со стороны, однако, он не казался пожилым — его не старили ни медленные движения, ни профессорская манера одеваться. Блестяще владея своим телом, Барт легко мог расслабляться: как говорил Гарсиа Маркес, писатель должен уметь отдыхать. Его трудоспособность поражала — но было в нем и что-то от сибарита. Он стремился сделать свое удовольствие регулярным и неизменным, стремился истово, но практично. В молодости его на протяжении многих лет мучил туберкулез, и могло показаться, что по-настоящему он совладал со своим телом уже совсем поздно — как и с разумом, творческой силой. Первые уроки наслаждения он получил вдали от родины (в Марокко, Японии); мало-помалу — пусть и с запозданием — к его сексуальным пристрастиям стали относиться с тем значительным снисхождением, на которое и мог рассчитывать человек его известности. Чем-то он напоминал ребенка — своей задумчивостью, по-детски мягким телом, нежным голосом и прекрасной гладкой кожей, погруженностью в свой, особый мир. Он часто засиживался со студентами в кафе, ему нравилось

ходить с ними в бары и дискотеки, но, вне сексуальных отношений, его интерес к вам целиком зависел от вашего интереса к нему («О, Сюзен, вы все та же, сама преданность», — этими словами он сердечно приветствовал меня во время нашей последней встречи. Да, все та же, была и есть).

В своих взглядах он был упрям, тоже по-детски; для него, как и для Боржеса, чтение было воплощенным счастьем, одним из обликов радости. Однако, чувствовалось в этом и нечто совершенно чуждое беспечной невинности детства: характерная требовательность зрелого человека в том, что касается чувственных наслаждений. С небывалой готовностью примерять все на себя, Барт даже читательскую погоню за смыслом превращал в поиски удовольствия. Чтение как удовлетворение (французское *jouissance* означает здесь еще и оргазм) и наслаждение текстом были для него равнозначны. Это тождество говорит о многом: подчиняя сластолюбию даже разум, он соединял, казалось, несоединимое. Не склонный к трагизму, он всегда находил преимущества даже в неудобствах. И хотя множество — увы, неистребимых — критиков современной культуры говорят нынче голосом Барта, сам он меньше всего впадал в катастрофизм: его книги не пестрят картинками судного дня, заката цивилизаций или предсказаниями неизбежного пришествия варваров. В нем не было даже элегичности; несколько старомодный во вкусах, тоскующий по этикету и образованности старинной буржуазии, Барт всегда находил то, что примиряло его с современностью.

Всегда обходительный, хотя и совсем не светский, Барт был предельно жизнерадостным — его отталкивало всякое проявление грубой силы. Невозможно забыть его изумительно красивые глаза: такие глаза ни на минуту не оставляет печаль. Что-то грустное было и в его размышлениях о наслаждении; «Фрагменты любовного дискурса» — очень грустная книга. Но ему было знакомо и исступление, которое он хотел всеми силами славить. Он отчаянно любил жизнь — и ненавидел смерть; он как-то сказал, что его будущий роман должен стать самым настоящим восхвалением жизни, благодарностью за то, что он живет на земле. И в удовольствии, к которому он относился подчеркнуто серьезно, и в блистательно легкой игре его ума неизменно было что-то, от чего подкатывает к горлу — и теперь, после его безвременной, цепящей смерти, это чувство становится только сильнее.

## МЫСЛЬ КАК СТРАСТЬ

---

Не могу я стать скромным,  
слишком на многое  
чешутся руки; прежние ответы  
рассыпаются в  
прах, к новым мы не приблизи-  
лись ни на йоту.  
Вот я и принимаюсь за все сразу,  
будто в моем  
распоряжении сто лет\*.

*Канетти, 1943*

В венской речи на пятидесятилетие Германа Броха, в ноябре 1936 года, Элиас Канетти решительно поднимает несколько наиболее характерных собственных тем и дает лучший образец признательной дани, которую один художник когда-либо приносил другому. Что здесь открывается, это границы так называемой преемственности. Находя у Броха необходимые черты настоящего писателя — он оригинален, он выражает свое время и, вместе с тем, противостоит своему времени, — Канетти очерчивает рамки, которым следует сам. Поздравляя Броха с пятидесятилетием (оратору было тогда тридцать один) и называя этот возраст самой серединой отпущенной человеку жизни, Канетти признается в той ненависти к смерти и жажде долголетия, которыми отмечен и его труд. Славя интеллектуальную неутолимость Броха, любуясь зрелищем его раскованного ума, Канетти выдает ровно такую же собственную ненасытность. Великодушием поздравительных слов Канетти добавляет к этому портрету писателя как благородного соперника своего времени еще одну черту: дар столь же благородного восхищения.

Хвала Броху немало говорит о моральной безупречности, бескомпромиссности, к которым стремится Канетти, и о его тяге к недюжинным, даже подавляющим образцам. В 1965-м Канетти

---

\* Пер. С. Власова.

вспоминает приступы восхищения, которое накатывало на него, венского студента, в двадцатые, и далее отстаивает необходимость для каждого серьезного писателя хотя бы на время оказаться в рабской зависимости от чужого авторитета: эссе о Краусе на самом деле посвящено этическому смыслу восхищения. Канетти рад вызову достойного врага (некоторых «врагов» — Гоббса, де Местра — Канетти причисляет к любимым авторам); недостижимая, превосходящая силы мерка только удесятерит его пыл. О Кафке, самом неотступном предмете своего восхищения, Канетти замечает: «Читая его, делаешься лучше, но не раздуваешься от гордости за это».

В своем отношении к долгу и удовольствию восхищаться другими Канетти до того чистосердечен, а его чувство писательского призвания до того обострено, что скромность — рука об руку с гордостью — делают его до предела поглощенным собой, но на особый, как бы уже безличный манер. Его забота — всегда быть тем, кем он сам мог бы восхищаться. Это сквозной мотив книги «Область человеческого» — избранного из записных книжек, которые он вел между 1942 и 1972 годами, когда готовил и писал главный свой труд «Масса и власть» (вышедшую в 1960-м). В этих набросках Канетти непрестанно подхлестывает себя примерами великих умерших, снова и снова проверяя в уме необходимость взваленной на себя ноши, следя за температурой мысли и содрогаясь от ужаса при виде того, как с календаря слетают листок за листком.

С этим самопоглощенным и великодушным восхищением неразлучны другие черты: страх оказаться недостаточно напористым или честолюбивым, нелюбовь к сугубо личному (признак сильной личности, замечает Канетти, это тяга к надличному), отказ себя жалеть. В первом томе своей автобиографии, книге «Язык-освободитель» (1977), Канетти отбирает из жизни для повествования именно то, чем восхищался, на чем учился. Он со страстью рассказывает обо всем, что было за, а не против него; его история — это история избавления: разум, речь, язык освобождают, выпуская в большой мир.

У этого мира — сложная мысленная география. Детские годы Канетти, родившегося в 1905 году в семье сефардов, носимых по свету и на тот момент осевших в Болгарии (его отец и предки по отцу вели свой род из Турции), пестрят переселениями. Вена, где мать и отец ходили в школу, оставалась мысленным центром, вокруг которого располагались другие края: Англия, куда семья переехала, когда Канетти исполнилось шесть; Лозанна и Цюрих, где он некоторое время учился; Берлин, где бывал наездами в

конце двадцатых. В Вену перевезла Канетти и двух его младших братьев их мать после смерти отца в 1912 году в Манчестере, из Вены же он отправился в 1938-м в эмиграцию, проведя сначала год в Париже, а потом переехав в Лондон, где живет и сегодня. Только в изгнании понимаешь, до какой степени «мир во все века был миром изгнанников и ссыльных», обронил Канетти характерное наблюдение, стирая со своего удела малейший налет исключительности.

Он чуть ли не с пеленок усвоил отношение писателей-изгнанников к месту. Его легко обобщить: место — это язык. Зная множество языков, можно считать своими множество мест. Семейный пример (его дед по отцу гордился тем, что владеет семнадцатью языками), окружающая разношерстица (в дунайском портовом городе, где он родился, любой, вспоминает Канетти, каждый день слышал разговоры на семи-восьми наречиях), переезды времен детства, — все разжигало жадность к языкам. Жить значило осваивать языки — ладино, болгарский, немецкий (на котором разговаривали родители), английский, французский — и «всюду быть как дома».

Языком мысли — и знаком бесприютности — для Канетти стал немецкий. Благочестивая признательность вдохновлявшему его Гёте, занесенная в записную книжку под сыпавшимися на Лондон бомбами Люфтваффе («Если я после всего останусь в живых, то обязан этим только Гёте»), говорит о такой приверженности немецкой культуре, которая навсегда сделала Канетти чужим в Англии — а он уже провел здесь больше полжизни — и в которой еврей Канетти увидел преимущество и бремя более высокого, космополитического самопонимания. Он пишет и будет писать по-немецки, «именно потому что еврей», гласит заметка 1944 года. Приняв — в отличие от многих еврейских интеллектуалов, вынужденных бежать от Гитлера, — такое решение, Канетти делает свой выбор: остаться не запятанным ненавистью, благодарным сыном немецкой культуры, который хотел бы своими трудами помочь ей сохранить общее восхищение. Чем по сей день и занят.

По общему признанию, именно Канетти — прототип философа в нескольких ранних книгах Айрис Мердок, вроде Миши Фокса из (посвященного Канетти) романа «Спасаясь от чародея», фигуры, чье интеллектуальное бесстрашие и не стоящее ни малейших усилий превосходство над окружающими интригует даже ближайших друзей\*. Написанный со стороны, этот портрет показы-

\* «А что в нем такого странного?» — спросил он.

«Ну, не знаю, — отозвалась Эннет. — Он настолько...»

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

вает, какой экзотикой должен выглядеть Канетти в глазах английских почитателей. Художник и энциклопедист (или наоборот), призванный носитель мудрости — такой образец в Великобритании не в ходу, несмотря на множество книголюбцев, бежавших от самых безжалостных тираний нашего века и щеголяющих своей несравненной ученостью, самыми исполинскими и победоносными замыслами перед великими и малыми англоговорящими островами, воспитанными в куда большей скромности и впрямую не затронутыми европейской катастрофой.

Написанные изнутри, подобные портреты, — то неся на себе горькую печать изгнания, то нет, — создали теперь уже привычный образ бездомного интеллектуала. Он (поскольку тип этот, разумеется, мужской) еврей или походит на еврея; принадлежит нескольким культурам; это вечно ищущий женоненавистник; страстный коллекционер; он строит жизнь на преодолении себя, презирая все инстинктивное; перегружен книгами и держится на плаву, опьяняясь одним — познанием. Его истинное дело — не столько применять свой талант для объяснения, сколько, оставаясь свидетелем эпохи, вводить в жизнь как можно более общие и *конструктивные* образцы отчаяния. Затворник и чудака, он — одна из вершин воображения XX века в жизни и слове, настоящий его герой в образе мученика. Хотя портреты таких героев появились в каждой европейской литературе, немецкие — «Степной волк», некоторые эссе Бенямина — отличаются особой авторитетностью или особой обнаженностью, как роман самого Канетти, в английском переводе названный «Аутодафе», или, из более близких к нам времен, «Корректур» и «Исправитель мира» Томаса Бернхарда.

«Аутодафе» — или «Ослепление», как назывался роман в оригинале — это рассказ о затворнике, одурманенном книгами простаке, обреченном пройти через все перипетии унижения. Мирный холостяк и признанный китаист профессор Кин уютно раз-

---

«Нет, странным я бы его не назвал, — вмешался Рейнборо, так и не дождавшись от нее нужного слова. — В Мише — не говорю о его глазах — поражает только одно: терпение. У него всегда сто разных замыслов, и это единственный человек среди моих знакомых, кто готов буквально годы ждать, пока самый обычный план, наконец, созреет». Рейнборо с раздражением смотрел на Эннет:

«А правда, что он не может читать газеты без слез?» — спросила Эннет.

«Никогда бы не подумал», — отрезал Рейнборо. Эннет широко раскрыла глаза...

«Спасаясь от чародея» («Викинг Пресс», 1956, с.134).

## МЫСЛЬ КАК СТРАСТЬ

мещается в верхнем этаже с двадцатью пятью тысячами своих книг по самым разным предметам, что говорит об уме жадном, ненасытном. Он и знать не знает, до чего чудовищна жизнь, — пока его не отрывают от библиотеки. Филистерство и коварство являются, понятно, в образе женщины — начала, которое олицетворяет в подобной мифологии интеллектуалов полную противоположность духу. Витавший в облаках ученый затворник женится на собственной домработнице — уродине под стать иным образам Георга Гросса или Отто Дикса — и сваливается с небес на землю.

По словам Канетти, сначала (в двадцать четыре года) он задумывал «Аутодафе» как одну из восьми книг: главный герой каждой должен был маниакально воплощать какую-то страсть, а весь цикл носил название «Человеческой комедии помешательства». Однако, написан был только роман о «книжном черве» (так обозначался Кин в ранних набросках), а, скажем, не о религиозном фанатике, коллекционере или пророке технической цивилизации. Под видом книги о сумасшедшем — разумеется, это гипербола — «Аутодафе» полно расхожих клише об интеллектуалах не от мира сего, с легкостью обводимых вокруг пальца, и расцветчено весьма изобретательными инвективами в адрес женщин. Трудно не видеть в заскоках Кина вариации на тему любимых преувеличений его автора. «Сведение к частному, пусть даже всего и вся, достойно только презрения», — отмечает Канетти, и подобных киноских признаний в книге «Область человеческого» не сосчитать. Автор снисходительных ремарок о женщинах, в изобилии заготовленных на ее страницах, не исключаю, наслаждался, изобретая детали исступленного киноского женоненавистничества. И невозможно не угадать рабочих привычек самого Канетти в рассказе о диковинном китаисте, поглощенном своим безумным ремеслом и барахтающемся в море собственных маний и всеупорядочивающих схем. В самом деле, мы бы удивились, узнав, что у Канетти нет огромной научной, но не специализированной библиотеки киноских масштабов. Подобная библиотека не имеет ничего общего с книгособирательством, которое незабываемо описал Бенямин и в основе которого — страсть к книге как предмету (к редким книгам, первым изданиям). Это, скорей, опредмеченное наваждение, его идеал — уместить все существующие книги в одной голове, и библиотека здесь — лишь мнемоническая система. Кин у Канетти садится за письменный стол и работает над научной статьей, не перелистав ни единой книги, разве что мысленно.

Безумие Кина описано в «Аутодафе» как три стадии взаимоотношений между «головой» и «миром»: Кин со своими книгами отде-

лен ото всего, как «голова вне мира», его носит по озверевшему городу, как по «миру без головы», а «мир в голове» доводит героя до самоубийства. Этот язык пригоден не только для обезумевшего книгочехя. Позднее Канетти описывает с его помощью самого себя, называя свою жизнь всего лишь отчаянной попыткой «помыслить все разом, как будто оно сошлось в одной голове и, тем самым, снова воссоединилось», и утверждая теперь ту самую фантазию, которую клеймил когда-то в «Аутодафе».

Героическая неутолимость из записных книжек Канетти — это та самая цель «познать все», которую он ставил перед собой в шестнадцать лет и за которую мать, по воспоминаниям в «Языке-освободителе», назвала его самонадеянным и безответственным. Тяга, домогательство, жажда — формулы самого пылкого и, вместе с тем, совершенно ненасытного отношения к знаниям, к истине; Канетти возвращается во времена, когда не без угрызений совести «изобретал многословные оправдания и причины для покупки книг». И чем эта ненасытность моложе, тем безогляднее мечты сбросить бремя книг и знаний. «Аутодафе», в финале которого книгочех уничтожает себя вместе со своей библиотекой, — самая ранняя и жестокая из подобных фантазий. Позже Канетти приходит к более продуманным и осторожным фантазиям об избавлении от бремени. Запись 1951 года: «Его мечта: знать все, что он знает, не зная об этом».

Опубликованное в 1935 году, вызвавшее хвалебные отзывы Броча, Томаса Манна и других, «Аутодафе» — первая книга Канетти (если не считать написанной в 1932-м пьесы) и единственный его роман, плод неистребимой тяги к преувеличениям и зачарованности гротеском, которые в поздних работах выглядят более уравновешенными и куда менее апокалиптическими. «Недреманное ухо» (1974) — как бы предельный дистиллят романного цикла о сумасшедших, задуманного двадцатилетним Канетти. Маленькая книга состоит из кратких очерков о пятидесяти разновидностях мономании, таких героях, как Мертволюб, Разносчик Шуток, Тонкий Нюх, Баболтун, Распорядитель Скорбей, — пятьдесят героев и никакого сюжета. Нескладные имена персонажей говорят о тончайшем понимании автором их чисто литературной природы: Канетти — из тех писателей, кто с позиций моралиста непрестанно допрашивает себя, уместны ли его занятия искусством. «Зная столько людей, — записывает он несколькими годами раньше, — кажется почти кощунством выдумывать новых».

Через год после выхода «Аутодафе», поздравляя Броча, Канетти приводит его суровую формулу: «Литература — это всегда нетер-



ление познания». Но броховского терпения хватило, чтобы произвести на свет такие объемистые, терпеливые романы, как «Смерть Вергилия» и «Лунатики», наполнив в высшей степени отвлеченную мысль жизнью. Канетти же постоянно беспокоило, что может произойти с романом как жанром, — знак, выдающий внутреннее нетерпение. Мысль для Канетти означает упорство; он снова и снова ставит себя перед выбором, утверждая и подтверждая свое *право* делать то, что делает. Он решает приняться за — говоря его собственными словами — «труд всей жизни» и исчезает на четверть века, чтобы этот труд вынырнуть, ничего (за исключением еще одной пьесы) не публикуя с 1938-го, когда покинул Вену, до 1960-го, когда появляется «Масса и власть». В эту книгу, скажет он сам, вошло «все».

Идеал долготерпения и непобедимая тяга к гротеску сошлись во впечатлениях от поездки Канетти в Марокко «Голоса Марракеша» (1967). В этих картинках жизни на грани выживания гротеск предстает формой героизма: жалкая отощавшая обезьяна с чудовищным членом, самые презренные из попрошайек — попрошайничающие слепые дети и, страшно даже представить себе, издающий единственный звук «и-и-и-и» грязно-бурый сверток, который каждый день приносят на марракешскую площадь собирать милостыню и которому Канетти воздает должное в характерных, переворачивающих душу словах: «Я смотрел на этот сверток, гордясь тем, что он живой».

Унижение — тема еще одной книги этого времени, написанного в 1969 году «Другого процесса Кафки», где жизнь Кафки представлена как образцовый роман и дополнена комментарием. Канетти рассказывает многолетнюю мучительную связь Кафки с Фелицей Бауэр (его письма к ней тогда только что опубликовали), как притчу о тайной победе того, кто избрал поражение, кто «отступает перед любой разновидностью власти». Он с восхищением отмечает, что Кафка часто отождествлял себя со слабыми маленькими зверушками, находя у Кафки собственное отношение к отказу от власти. На самом деле, этой своей беззаветной верностью моральному императиву — всегда оставаться на стороне униженных и беспомощных — Канетти ближе к Симоне Вайль, еще одному замечательному эксперту в вопросах власти, о которой он ни разу не упоминает. Однако, отождествление Канетти с беспомощными лежит вне истории: скажем, беспомощность воплощают для него не угнетенные люди, а угнетаемые животные. Канетти — не христианин, он не думает вторгаться в происходящее, активно вмешиваться в него. Но и уступать не собирается. Его мысль, не зная расслабленности и пресыщения, от-

кликается на любые внешние обстоятельства, отмечает удары судьбы и пытается ее перехитрить.

Афористическое письмо его записных книжек — знание быстрое, в отличие от медлительного знания, отцеженного в «Массе и власти». «Моя задача, — записал он в 1949 году, после года трудов над трактатом, — показать, до чего сложно устроен эгоизм». Для книги такого объема «Масса и власть» слишком плотна. Ее скорость в непримиримой войне с дотошностью. Можно сказать, что старательного, усидчивого автора, трудящегося над томом, который «возьмет этот век за горло», здесь то и дело сбивает с пути (сбиваясь за ним и сам) другой, афористичный писатель, куда более непоседливый, скандальный, головоломный и едкий.

Записная книжка — самая подходящая литературная форма для вечного студента, человека без своего предмета или, вернее, предмет которого — «все». В ней допустимы заметки любой длины, любого жанра, любого уровня поспешности и неотделанности, но идеальная запись тут — афоризм. Большинство заметок Канетти затрагивают традиционные темы афористики: лицемерие общества, тщету человеческих устремлений, притворство любви, иронию смерти, счастье и незаменимость одиночества и, конечно, путаницу мысли как таковой. Большинство великих афористов были пессимистами, чеканщиками острот над человеческой глупостью. («Великие авторы афоризмов пишут так, будто хорошо знакомы друг с другом», заметил как-то Канетти.) Афористическая мысль — мысль неофициальная, антиобщественная, вызывающая, до гордыни самолюбивая. «Друзей ищешь в основном, чтобы расковаться, иначе говоря — быть самим собой», — пишет Канетти, это и есть подлинный тон афориста. Записная книжка поддерживает то идеально-раскованное, самодостаточное «я», которое человек вырабатывает для взаимоотношений с миром. Не заботясь о связи идей и наблюдений, экономя слова, обходясь без иллюстративных подпорок, записная книжка делает мысль ярче.

Во многом афориста по складу, Канетти не назовешь интеллектуальным щеголем. (В этом он — полная противоположность, например, Готфриду Бенну.) В самом деле, его манеру чувствовать отличает и ограничивает одно: отсутствие самомайших признаков эстетства. Ни малейшей любви к искусству как таковому Канетти не испытывает. У него свой перечень Великих Писателей, но ни живописи, ни театра, ни кино, ни балета и ни одной из других привычных составляющих гуманитарной культуры в его произведениях не встретишь. Кажется, будто Канетти стоит выше любых вколоченных в нынешние головы представ-

лений о «культуре» и «искусстве». Вообще ничто из того, что мысль создает для собственного употребления, ему не близко. Отсюда — более чем скромное место, которое занимает в его творчестве ирония. Ни один из писателей, хоть сколько-нибудь восприимчивых к эстетизму, не написал бы с такой суровостью: «Что меня часто раздражает в Монтене, это кокетничанье цитатами». Складу Канетти совершенно чужд сюрреализм (возьму лишь один этот, наиболее впечатляющий вариант нынешнего эстетства). Ровно так же его, насколько могу судить, никогда не прельщала политическая левизна.

Предмет нападок этого убежденного последователя европейского Просвещения — единственная не тронутая просветителями разновидность веры, «она же и самая несообразная, религия власти». Этим Канетти напоминает Карла Крауса, для которого этическим призванием интеллектуала был бесконечный протест. Но мало кто из писателей меньше похож на журналиста, чем Канетти. Он протестует против власти, власти как таковой; против смерти (он — один из величайших смертененавистников в литературе), — это мишень крупная, враги, которых так просто не сломишь. Канетти называет творчество Кафки «опровержением власти», такова и его задача в «Массе и власти». Но задача всего его творчества — опровержение смерти. Кажется, что опровержение для Канетти — в бесконечной настойчивости. Смерть, настаивает он, в полном смысле слова неприемлема; неприручима, поскольку она — вне жизни; несправедлива, потому что ставит желанию пределы и втаптывает его в прах. Он отказывается понимать смерть по Гегелю — как часть жизни, как *сознание* смерти, конечности, смертности. В вопросах смерти Канетти — закоснелый, ужасающий материалист и, вместе с тем, непреклонный Дон Кихот. «Цели своей я до сих пор не достиг, — написал он в 1960 году, — ничем не помешал смерти».

В «Языке-освободителе» пером Канетти ведет страстное желание воздать по справедливости всем, кем он восхищался, — на свой лад продлить им жизнь. Характерно, что Канетти понимает это в смысле совершенно буквальном. Отказываясь, как обычно, мириться с умиранием, он вспоминает одного из своих пансионских учителей и подытоживает: «Будь он сегодня, в свои девяносто, а то и сто, жив, я хотел бы одного: пусть он знает, как я перед ним преклоняюсь».

Через весь этот первый том его автобиографии проходит история глубочайшего восхищения — восхищения матерью. Перед нами портрет одного из великих родителей-наставников, само-

забвенного фанатика высокой европейской культуры в эпоху, когда подобных родителей еще не перекрестили в самовлюбленных «тиранов», а их детей — в «пятерочников», если использовать филистерский ярлык современности, клеймящей презрением все, что отмечено ранней зрелостью и интеллектуальной страстью.

«Мать, превыше всего ставившая великих писателей», всем восхищалась первой и пылко, даже безжалостно разжигала это восхищение в других. Воспитание Канетти состояло в том, что он поглощал книги и пересказывал их матери. Не говоря о ежевечерних чтениях вслух и жарком обсуждении всего прочитанного, всех писателей, которыми они вдвоем восхищались. Что-то они, случалось, открывали порознь, но к восхищению все равно должны были прийти вместе, а разногласия побеждались в мучительных спорах, пока один, рано или поздно, не сдавался. Материнская установка на восхищение порождала замкнутый, тесный мир, ограниченный верностью и отступничеством. Каждый новый предмет восхищения мог перевернуть жизнь. Канетти описывает, как его мать была потрясена и на неделю выбита из себя, услышав «Страсти по Матфею». В конце концов она разрыдалась от ужаса, что после Баха захочет только слушать музыку, а «с книгами покончено». Тринадцатилетний Канетти успокоил мать, уверив, что ей еще *обязательно* захочется вернуться к книгам.

«С удивлением и восторгом» следя за перепадами и непримиримыми противоположностями в характере матери, Канетти вовсе не закрывает глаза на ее жестокость. То, что любимым ее современным писателем долгие годы был Стриндберг (следующее поколение, вероятно, назвало бы Д. Г. Лоуренса), — знак по-своему зловещий. Упирая на «воспитание характера», эта ненасытнейшая из читательниц нередко обрушивалась на своего любознательного сына с упреками в том, что он гонится за «мертвым знанием», уходит от «грубой реальности», а книги и разговоры о них лишают его «мужественности» (женщин она презирала, замечает Канетти). Канетти рассказывает, до чего раздавленным ею он иногда себя чувствовал и как он превратил это чувство в освобождение. Чувствуя в себе склонность матери всем сердцем к чему-то привязываться, он начал бунтовать против лихорадочности ее восторгов, против узости материнских пристрастий. Его ориентирами стали терпение («монументальное терпение»), непоколебимость, широта интересов. В мире его матери не было животных — только великие люди; Канетти нашел место и тем, и другим. Она была предана только литературе, а науку ненавидела; он с 1924 года принялся за изучение химии в Венском университете и в 1929-м защитил диссертацию. Она выставила его инте-

рес к первобытным народам на смех; он, готовясь засесть за «Массу и власть», признался: «Одна из серьезнейших задач моей жизни — по возможности узнать все мифы всех народов».

Роль пассивной жертвы для Канетти неприемлема. В портрете матери он подчеркивает бойцовские черты. Кроме того, в нем нередко проглядывает своего рода установка на победу — непоколебимый отказ от трагедии, от неисцелимых страданий, который связан, вероятно, с его неприятием конечности, смерти и которому Канетти в огромной мере обязан своей энергией: неистребимой способностью восхищаться и цивилизованным воздержанием от жалоб.

На внешние проявления мать Канетти была скупа, малейшая ласка приравнивалась к событию. Другое дело — разговор: споры, подначки, размышления, рассказы из жизни, — тут она кипела и не знала удержу. Орудием страсти ей служил язык: слова и еще раз слова. Язык и для Канетти стал «первым самостоятельным шагом». В пансионе он в четырнадцать лет выучил немецкий, на котором говорили в Швейцарии (мать «просторечные» диалекты ненавидела). Но язык их и связывал: написав пятиактную трагедию латинскими стихами (с немецким переводом — в расчете на мать — под каждой строкой громада заняла 121 страницу), он посвятил и послал ее матери, требуя от нее подробнейшего отзыва.

Кажется, Канетти не в силах остановиться, перечисляя умения, которыми обязан материнскому примеру и урокам: то, что он развил в себе ей наперекор, — упрямство, независимость ума, сообразительность — тоже великодушно приобщено к ее дарам. Даже быстротой мысли, фантазирует Канетти (а для ранних детей мысль — разновидность скорости), он обязан живости ладно, на котором говорил ребенком. Поразительный процесс, в который превращается учеба для детей раннего интеллектуального развития, Канетти воссоздает во всей сложности и куда полней и поучительней, чем это сделано в «Автобиографии» Милля и сартровских «Словах». Для Канетти способность восхищаться неотрывна от умения учиться: первая теряет глубину без второго. Ученик исключительный, Канетти хранит неистребимую привязанность к учителям — чувство, которое они нередко (и даже чаще всего) внушают, сами того не ведая. Так пансионский учитель, перед которым он сейчас «преклоняется», завоевал его преданность своим безжалостным поведением во время экскурсии класса на городские бойни. Поставленный учителем перед чудовищным зрелищем, Канетти понял, что никогда не сможет «перешагнуть» через убийство животного. Мать, даже бывая резкой, каждым своим словом приводила Канетти в боевую готовность. «Непре-

костловящий ученик, — с достоинством говорит Канетти, — по моему, просто опасен».

Канетти — скорей «ушеслышец», чем «очевидец». Кин в «Аутодафе» время от времени пробует почувствовать себя слепым, открыв, что «слепота — это орудие против пространства и времени, и вся наша жизнь — одно долгое ослепление». Особенно после «Массы и власти» — в книгах с характерными названиями «Голоса Марракеша», «Недреманное ухо», «Язык-освободитель» — Канетти подчеркивает моралистическую роль уха и (продолжая вариации на тему ослепления) явно третирует глаз. Разговор о самом важном у него — хотя бы под видом метафор уха, рта (языка) или горла — немедленно переходит в похвалу слуху, речи и дыханию. Когда Канетти замечает, что «самые *оглушительные* у Кафки слова — это слова о вине перед животными», прилагательное воспроизводит тот же неотвязный мотив.

Что здесь слушают — это голоса, и воспринимаются они ухом. (Ни о музыке, ни о каком другом из несловесных искусств у Канетти речи нет.) Ухо же — орган внимательный, скромный, более пассивный, более непосредственный и не такой разборчивый, как глаз. Не доверяя глазу, Канетти не желает иметь ничего общего с эстетской изощренностью чувств, как правило, превозносящей истину и удовольствия видимого, иначе говоря — поверхности. Возвращение суверенных прав слуху — навязчивая, сознательно архаизируемая тема позднего Канетти. Этим он исподволь восстанавливает архаический разрыв между еврейской и греческой культурами, противопоставляя культуру уха культуре глаза, а этику — эстетике.

Канетти приравнивает знание к слушанию, а слушание — к способности все слышать и на все откликаться. Урожай необыкновенных впечатлений, собранный за поездку в Марракеш, для Канетти объединяется такой характеристикой, как внимание к «голосам», которое он пытается в себе воспитать. Внимание и есть внешний сюжет книги. Рассказывая о бедности, нищете и уродстве, Канетти все время старается слушать — быть на самом деле внимательным к словам, крикам и нечленораздельным звукам «на грани существования». Его эссе о Краусе — портрет того, кто воплотил для Канетти идеальный слух и идеальный голос одновременно. Канетти отмечает, что Крауса преследовали голоса, что уши его были всегда открыты и, вместе с тем, что «по существу Краус был *оратором*». Сравнение писателя с голосом — метафора настолько стертая, что есть риск пропустить мимо ушей смысл (и притом буквальный смысл!) того, что здесь имеет в виду Канетти. Голос для Канетти — свидетельство неопровержимого присутствия. Относиться к человеку как к голосу значит

наделять его авторитетом, подразумевая, что слушатель слышит сейчас то, что должно быть услышано.

Как ученый эрудит в новелле Борхеса, перемежающий реальные знания вымышленными, Канетти любит причудливые перескоки знания, эксцентричные классификации, внезапную смену тона. Так «Масса и власть» — «Masse und Macht» — объясняет приказ и послушание примерами из физио- и зоологии и, может быть, наиболее оригинальна там, где расширяет понятие множества до коллективных единств, которые составлены не из людей, но, «напоминая толпу», «чувствуют себя ею», что «в мифе, сне, языке и песне фигурирует уже как символ толпы». (К подобным единствам-множествам в изобретательном каталоге Канетти принадлежат огонь, дождь, пальцы руки, пчелиный улей, зубы, лес, змеи из белой горячки.) Вообще «Масса и власть» многим обязана скрытым или неумышленным научно-фантастическим образам предметов либо частей предметов, ведущих себя со сверхъестественной самостоятельностью, — метафорам непредсказуемых движений, темпов, объемов. Канетти обращает время (историю) в пространство, где сами по себе копошатся фантастические тучи биоморфных множеств — разнообразные формы Огромного Животного, именуемого Толпой. Толпа движется, вопит, пучится, ширится, убывает. Варианты ее поведения объединены попарно: по Канетти, существуют толпы быстрые и медленные, ритмичные и расслабленные, закрытые и открытые. Куча (еще одна разновидность толпы) жалуется и терзает, бывает сосредоточена в себе и обращена вовне.

Как исследование по психологии и структуре власти, «Масса и власть» возвращает нас назад, к рассуждениям девятнадцатого века о толпе и массе, чтобы изложить поэтику политического кошмара. Приговором Французской революции, а позднее — Коммуне, стали идеи множества книг девятнадцатого столетия о толпе (настолько же общеизвестных тогда, насколько вышедших из обихода сегодня) — от «Необычайных заблуждений народа и безумия толпы» Чарлза Маки (1841) до восхищавшей Фрейда лебонувской «Толпы» (1895) и его же «Психологии революций» (1912). Но если предшественники Канетти вполне удовлетворялись, заклеив патологию толп и прочтя на сей счет соответствующую мораль, то Канетти стремится объяснить, раз и навсегда объяснить, скажем, разрушительную суть толпы («которую часто называют ее отличительной чертой») с помощью биоморфных аналогий. В отличие от Лебона, открывшего судебное дело против революции во имя статус-кво (наименее жестокой из диктатур, по Лебону), Канетти выносит приговор власти как таковой.

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

Рассматривающий власть на примере толпы и вне таких понятий, как «класс» или «нация», прежде всего отстаивает антиисторизм своего подхода. Канетти не ссылается ни на Гегеля, ни на Маркса не потому, что настолько самонадеян и не желает-де опускаться до общеизвестных имен, а потому, что всем строем мысли он антигегельянец и антимарксист. Антиисторичность и политический консерватизм скорее сближают Канетти с Фрейдом, хотя фрейдистом его никак не назовешь. Канетти — это Фрейд *за вычетом* психологии: опираясь на источники, незаменимые и для Фрейда, — автобиографию психотика Шребера, материалы по антропологии и истории древних религий, лебоновскую теорию толпы, — он приходит к абсолютно иным представлениям о групповой психологии и структуре личности. Как и Фрейд, Канетти видит прототип массового (читай, иррационального) поведения в поведении религиозном, и львиная доля «Массы и власти» — это рассуждения рационалиста о религии. Скажем, то, что Канетти называет скорбящей массой, есть попросту другое название для религий скорби, блестящий анализ которых он дает, сопоставляя неторопливость католического благочестия и обряда (всегдашний страх церкви перед открытыми эмоциями толпы!) и неистовый плач по покойному у исламских шиитов.

Опять-таки в духе Фрейда, Канетти растворяет политику в патологии, рассматривая общество по образцу сознания — разумеется, первобытного сознания, — деятельность которого предстоит расшифровать. Поэтому он ничтоже сумняшеся переходит от понятия массы к «массовой символике» и анализирует социальные группы и типы сообществ как движение массовых символов. В известном смысле, аргументация в терминах массы достигает предела, когда Канетти отводит Французской революции ее подлинное место, видя в ней не столько выброс разрушительных сил, сколько «массовый национальный символ» французов.

Для Гегеля и его последователей историческое (область иронии) и природное — явления в корне противоположные. В «Массе и власти» история трактуется как «природа». Канетти спорит с историей, а не о ней. Сначала идет описание массы, затем — в качестве иллюстрации — следует глава «Масса в истории». История нужна лишь на секунду — для примера. Канетти явно неравнодушен к свидетельствам из жизни неисторических (в гегелевском смысле) народов: рассказы антропологов несут для него ничуть не меньшую иллюстративную ценность, чем любое событие, произошедшее в развитом «историческом» обществе.

«Масса и власть» — труд по-своему эксцентричный. Эксцентричным в буквальном смысле слова его делает идеал «всеохватнос-



ти», заставляющий Канетти избегать самого очевидного имени — имени Гитлера. Оно ни разу не упоминается впрямую, но косвенно имеется в виду, когда Канетти отводит центральное место в книге случаю судьи Шребера. (Здесь Канетти единственный раз ссылается на Фрейда — всего лишь в сдержанной сноске, где говорит, что, проживи Фрейд немного дольше, и он бы смог увидеть параноидальные мании Шребера в более широком контексте — как прототип политического, и прежде всего нацистского, разума.) Но на самом деле во всем, что касается достижений духа, Канетти несколько не европоцентричен. Общаясь с китайской мыслью столь же часто, как с европейской, а с буддизмом и исламом — не меньше, чем с христианством, он наслаждается поразительной свободой от упрощенческих привычек ума. Судя по всему, для него неприемлемо использовать психологическое знание лишь на правах более простого. Автор юбилейного приветствия Броху не в состоянии, как это обычно делают, сводить что бы то ни было лишь к персональным мотивам. Борется он и против самого благовидного из упрощений — сведения к истории. «Я потратил немало времени и сил, пока освободился от привычки смотреть на мир сквозь очки истории», — записал он 1950-м, через два года после начала работы над «Массой и властью».

Но протест против исторического взгляда на вещи направлен здесь не только против наиболее благовидной из разновидностей упрощенчества. Это и протест против смерти. Думать об истории значит думать о смерти и непрестанно напоминать себе, что смертен. Мысль Канетти консервативна в самом буквальном смысле слова. Она — он — не хотят умирать.

«Я хотел бы почувствовать в себе все, прежде чем начать о нем думать», — написал Канетти в 1943 году. Поэтому он и говорит, что должен жить долго. Умереть раньше времени значило бы так и не насытиться, а значит — не использовать свой ум в полную силу. Канетти как бы стремится сохранить мысль в непрерывном состоянии неутолимости, не смиряясь со смертью. «Поразительно, до чего в уме ничего не пропадает», — записывает он в один из, видимо, не таких уж редких мгновений эйфории, — «и разве одно это — не достаточная причина, чтобы жить очень долго, даже вечно?» Навязчивые образы этого желания почувствовать в себе весь мир, уместить все в одной голове говорят о стремлении Канетти с помощью магической мысли и морального протеста «опровергнуть» смерть.

Канетти готов заключить со смертью сделку. «Столетие? Жалкие сто лет! Разве это слишком много для по-настоящему серьезных замыслов?» Но почему на сто лет — почему не на триста, как 337-летняя героиня чапековского «Средства Макропулоса» (1922)? Один из героев комедии Чапека («социал-прогрессист») так описывает неудобства обычного человеческого века:

Ну что успевает человек за шестьдесят лет? Чем насладится? Чему научится? Не дождешься плодов с дерева, которое посадил. Не научишься всему, что человечество узнало до тебя. Не завершишь своего дела, не покажешь примера... Умрешь, будто не жил! ... Наделим всех людей трехсотлетней жизнью. ... Пятьдесят лет быть ребенком и школьником. Пятьдесят — самому познавать мир и увидеть все, что в нем есть. Сто лет с пользой трудиться на общее благо. И еще сто, все познав, жить мудро, править, учить, показывать пример. О, как была бы ценна человеческая жизнь, если бы она длилась триста лет!

Похоже на Канетти — за одним исключением: тот в своей тоске по долголетию вовсе не мечтает выгородить себе побольше места для полезных дел. Ценность духа, по Канетти, настолько высока, что для противоборства со смертью ему достаточно одного духа. Именно потому, что дух для него настолько реален, Канетти и решается бросить вызов смерти; именно потому, что тело для него настолько нереально, он не видит ничего, что могло бы потревожить обретенную вечность. Он совершенно согласен оставаться столетним. Он не просит в мечтах ни возвращения молодости, которого требовал Фауст, ни способности чудом продлевать жизнь, которую получила от своего отца-алхимика Эмилия Макропулос. Молодость в мечтах Канетти о бессмертии отсутствует. Его долголетие — это чистое долголетие духа. Что характер будет все эти долгие годы в том же состоянии, что и ум, разумеется само собой: «Это краткость жизни делает нас дурными», — полагает Канетти. А вот Эмилия Макропулос убеждена, что долголетие ухудшает человека:

Невозможно любить триста лет. Невозможно надеяться, творить или просто глазеть вокруг триста лет подряд. Это никто не выдержит. Все опостылеет. Опостылеет быть хорошим и быть дурным. ... И тогда ты начинаешь понимать, что, собственно, нет ничего. ... Вы так близки ко всему. Для вас все имеет свой смысл. Для вас все имеет определенную цену, потому что за ваш короткий век вы всем этим не успели насладиться. ... Глупцы, вы такие сча-

стливые. Это даже противно. А все из-за того, что вам жить недолго: Все забавляет вас... как обезьян\*.

Но эту вполне правдоподобную судьбу Канетти допустить не в силах. Ему в голову не приходит, что аппетит может ослабеть, желание — притупиться, а страсть — обесцениться. Распад чувств заботит его не больше, чем распад тела: главное — непоколебимость мысли. Мало кто в таких хороших, без единого облачка, отношениях со своим умом.

Канетти — из тех, кто чувствует глубочайшую ответственность за слово. В большинстве написанного он пытается применить полученные навыки и высказать все, что думает о мире. Это не учение, а огромный запас накопившейся насмешки, упорства, горечи, эйфории. Главная страсть мысли — это сама страсть. «Хотел бы я посмотреть на того, кто посоветует Шекспиру: «Отдохни!» — пишет Канетти. Каждым своим произведением он красноречиво отстаивает сосредоточенность, напряженность, моральную и даже аморальную серьезность.

Но Канетти — не просто еще один герой воли. Отсюда — неожиданное последнее качество великого писателя, которое он обнаруживает у Броча: такой писатель, пишет он, учит нас правильно дышать. Канетти славит написанное Брочом как «богатейший репертуар дыхательного опыта». Для Канетти это глубочайшая, редчайшая похвала, и не случайно он обращает ее еще только к Гёте (самому предсказуемому из предметов своего восхищения): Канетти читает Гёте, как бы говоря себе «Дыши!». Можно сказать, дыхание — наиболее безоглядное из занятий, если понимать его как освобождение от любых других забот — скажем, труда делать карьеру, создавать репутацию, накапливать знания. То, что Канетти приберег под самый конец этой вереницы восхищений, своей хвалы Брочу, видимо, и есть то, чем он больше всего восхищается. Наивысшее достижение хвалящего со всей серьезностью — это внезапная остановка, которая предоставляет теперь работать той энергии, которую вызвал (и наполнять то пространство, которое открыл) предмет его хвалы. Поэтому воистину одаренные хвалители дают себе возможность дышать, дышать как можно глубже. А для этого необходимо преодолеть ненасытность и шагнуть дальше, слиться с тем, что превышает достижений воли и щедрее урожая власти.

1980

---

\* Пер. Т. Аксель.

## КОММЕНТАРИИ \*

### Из книги «ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ» (1966)

#### *Против интерпретации*

*Де Кунинг Виллем* (р. 1904—1997) — американский живописец нидерландского происхождения, один из основоположников «абстрактного экспрессионизма».

*...теория искусства, созданная греческими философами...* — проблематику функций искусства и подражания в искусстве Платон разрабатывал в диалогах «Кратил» и «Софист», в III и X книгах «Государства», Аристотель — в трактате «Поэтика».

*Филон Александрийский* (ок. 25 до н. э. — ок. 50 н. э.) — иудейский эллинистический философ, заложил основы аллегорического истолкования библейских текстов и образов в духе неоплатонизма.

*«Нет фактов — есть только интерпретации»* — эту мысль относительно морали Ницше формулирует в главе «“Исправители” человечества» своей книги «Сумерки идолов» (1888).

*«Трамвай “Желание”»* (1951) — фильм американского кинорежиссера Элии Казана по одноименной драме Теннесси Уильямса.

*«Кровь поэта»* (1930), *«Орфей»* (1949) — фильмы французского писателя, художника и кинорежиссера Жана Кокто.

*«Прошлым летом в Мариенбаде»* (1961) — фильм французского кинорежиссера Алена Рене по сценарию А. Роб-Грийе.

*«Молчание»* (1963) — фильм шведского кинорежиссера Ингмара Бергмана.

*Гриффит Дейвид Уорк* (1875—1948) — американский кинорежиссер, один из отцов-основателей американского кино.

*«Стреляйте в пианиста»* (1960), *«Жюль и Джим»* (1961) — фильмы французского кинорежиссера Франсуа Трюффо, которые, вместе с другими здесь перечисленными, обозначили контуры нового европейского кино 60-х гг.

*«На последнем дыхании»* (1959), *«Жить своей жизнью»* (1962) — фильмы французского кинорежиссера Жана-Люка Годара, эссе Зонтаг о втором из них вошло в книгу «Против интерпретации».

---

\* За помощь в работе комментатор признателен С. Дубину, С. Кузнецову и А. Рейтблату; в примечаниях к эссе «Заметки о кэмпе» с благодарностью использованы материалы его переводчика Сергея Кузнецова.

## КОММЕНТАРИИ

«Приключение» (1960) — фильм итальянского кинорежиссера Микеланджело Антониони.

«Жених и невеста» (1963) — фильм итальянского кинорежиссера Эрманно Ольми.

*Кьюкор Джордж* (1899—1983), *Уолш Рауль* (1892—1980), *Хоукс Ховард* (1896—1977) — американские кинорежиссеры.

*Пановский Эрвин* (1892—1968) — немецкий искусствовед, основоположник иконологической школы в истории искусств.

*Фрай Нортрон* (1912—1991) — канадский историк и теоретик литературы, в книгах «Анатомия критики» (1957), «Притчи о тождестве» (1963) и др. исследовал мифопоэтические структуры повествовательного и драматического искусства.

*Франкастель Пьер* (1900—1970) — французский историк и социолог изобразительного искусства Нового времени и прежде всего — революции живописного пространства, начиная с мастеров Возрождения.

*Ауэрбах Эрих* (1892—1957) — немецкий историк словесности, специалист по романской филологии, автор основополагающего труда «Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе» (1946), который открывается главой «Рубец на ноге Одиссея».

*Беньямин Вальтер* (1892—1940) — немецкий писатель, литературный и художественный критик, философ-эссеист, во многом определивший развитие мировой гуманитарной мысли второй половины XX в. (см. в книге посвященное ему эссе «Под знаком Сатурна»), его очерк «Рассказчик: Мысли о творчестве Николая Лескова» был опубликован в 1936 г.

*Фарбер Манни* — американский кинокритик, в 1950—60-х гг. автор первых и образцовых работ о подпольном и экспериментальном кино США и Канады, о фильмах категории «Б», французской «новой волне» и др., позже собранных в книге «Пространство отрицания» (1971); среди прочего, отозвался и на фильм Зонтаг «Дует для каннибалов», показанный на нью-йоркском фестивале 1969 г.

*Ван Гент Дороти Бендон* (1907—1967) — американский историк литературы, автор книг об английском романе, творчестве Дж. Китса и др., написанных в русле мифокритики Карла Юнга, Джозефа Кэмпбелла и Джейн Харрисон; ее статья о Диккенсе опубликована в журнале «Севени ревью» в 1950 г.

*Джаррел Рендалл* (1914—1965) — американский поэт и эссеист, его статья «Уолт Уитмен: Смелости ему не занимать» опубликована в журнале «Кенион ревью» в 1952 г. и перепечатана на следующий год под названием «Несколько строк Уитмена».

## БОРИС ДУВИН

*Брессон Робер* (р. 1907) — французский кинорежиссер, его ключевые для европейского кино 50—60-х гг. фильмы «Дневник сельского священника», 1950; «Наудачу, Бальтазар», 1966; «Мушкетга», 1967; и др. отличались сочетанием почти документальной естественности и редкой, причем совершенно не-субъективистской, экспрессии.

*Одзу Ясудзиро* (1903—1963) — японский кинорежиссер, известен тонкой выразительностью и гармонией фильмов «Токийская история» (1953), «Осенний день» (1962).

«*Правила игры*» (1939) — одна из лучших лент французского кинорежиссера Жана Ренуара.

## Симона Вайль

*Вайль Симона* (1909—1943) — французский мыслитель-мистик, радикальный и бескомпромиссный социалист в политике, участница Гражданской войны в Испании и антифашистского Сопротивления, скончалась в эмиграции в Великобритании; ее труды (сб. эссе «Время и благодать», 1947; «Ожидание Господне», 1966 и др.) опубликованы посмертно при содействии Г. Марселя и А. Камю.

*Все, что оттолкнуло зрелого Гете в юном Клейсте...* — Гете-рецензент увидел в драмах и новеллах Клейста лишь «душевную нескладницу» и «закоренелую ипохондрию».

*Жене Жан* (1910—1986) — французский писатель, первую половину жизни — профессиональный вор, автор автобиографических, проникнутых мотивами рессантимента, агрессии и гомоэротизма романов («Богоматерь цветов», 1942; «Чудо розы», 1944) и пьес («Служанки», 1947; «Ширмы», 1961); среди тех, кто ходатайствовал за Жене перед французской юстицией, был Ж.-П. Сартр, чья книга «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952) Зонтаг посвятила статью, тоже вошедшую в сборник «Против интерпретации».

*Алкивиад* (ок. 450 — ок. 404 до н. э.) — афинский политик и военачальник, его воспитателем был Сократ.

## Художник как пример мученика

*Павезе Чезаре* (1908—1950) — итальянский писатель, его самоубийство и посмертная публикация дневников («Ремесло жизни», 1952), которые, в частности, Э. Канетти считал najważнейшим из всего им созданного, вызвали в литературном мире большой резонанс.

*Силоне Игнацио* (наст. имя — Секондо Транквилли, 1900—1978) — итальянский прозаик, известны его повесть «Фонтамара» (1933), роман «Горсть черники» (1952) и др.

*Ландольфи Томмазо* (1908—1979) — итальянский прозаик, переводчик Пушкина и Гоголя, автор эссе о русской литературе.

*Исаак Динесен* — псевдоним датской писательницы Карен Бликсен

## КОММЕНТАРИИ

(1885—1962), в Америке хорошо известной, поскольку свои новеллы-притчи с элементами романтической фантастики она писала как на датском, так и на английском языке.

*Вико Джамбаттиста* (1668—1744) — итальянский мыслитель, в труде «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) развил философию истории, повлиявшую на многие историософские идеи и художественные представления XX в. (Шпенглер, Тойнби, Джойс, Т. С. Элиот и др.).

«*Любовник леди Чаттерлей*» (1928) — роман Д. Х. Лоуренса, в свое время шокировавший публику откровенностью любовных сцен.

«*Любовники*», иначе — «*Влюбленные*» (1958) — дебютный фильм французского кинорежиссера «новой волны» Луи Малля.

*Ружмон Дени де* (1906—1985) — швейцарский франкоязычный писатель, литературный критик, философ-эссеист, имеется в виду его наиболее известный, не раз переиздававшийся и переведенный на многие языки труд «*Любовь и Западный мир*» (1939).

*Гинзбург Леон* (1909—1944) — итальянский филолог-русист и литературный критик, выходец из России, работал в издательстве «Эйнауди»; участник Сопротивления, замучен фашистами в римской тюрьме (Зонтаг ошиблась в дате его гибели).

### «*Пора зрелости*» Мишеля Лейриса

*Лейрис Мишель* (1901—1990) — французский писатель, в 20—30-х гг. близок к сюрреализму, в конце 30-х гг. вместе с Ж. Батаем и Р. Каюа основал «Коллеж социологии», многие годы работал как этнолог-африканист. Автор автобиографической тетралогии «*Закон игры*» (1948—1976), продолжившей его рецензируемую здесь Зонтаг книгу «*Пора зрелости*» (оконч. 1935, опубл. 1939).

*Жакоб Макс* (1876—1944) — французский писатель и художник, друг Аполлинера и Пикассо, блестящий каламбурист и мистификатор.

*Жуандо Марсель* (1888—1979) — французский прозаик, автор, среди прочего, автобиографических книг «*Опыт о самом себе*» (1946), «*Размышления о старости и смерти*» (1956) и др.

*Констан Бенжамен* (1767—1830) — французский писатель, автор психологического «романа становления» «*Адольф*» (1816), автобиографической книги «*Красная тетрадь*» (изд. 1907).

*Мейлер Норман* (р. 1923) — американский прозаик, леворадикальный публицист анархического толка, автор острокритических и шумно встреченных романов «*Берег варваров*» (1951), «*Американская мечта*» (1965) и др.

*Джакометти Альберто* (1901—1966) — швейцарский художник и скульптор итальянского происхождения, большую часть жизни работал в Париже, в 1920—30-х гг. был близок к сюрреалистам, М. Лей-

рису и Ж. Батаю, печатался в журналах «Минотавр» и «Сюрреализм на службе революции».

*Веберн Антон* (1883—1945) — австрийский композитор-экспрессионист, ученик А. Шенберга, основоположник сериальной техники, для предельно лаконичных сочинений которого характерна мерцающая, «пунктирная» манера музыкального звучания.

*Хепенинги, искусство безоглядных сопоставлений*

*Капроу Алан* (р. 1927) — американский художник-концептуалист, режиссер авангардного театра.

*Дайн Джим* (р. 1935) — американский художник, представитель поп-арта, один из родоначальников хепенинга и энвайронментального искусства.

*Грумз Ред* (р. 1937) — американский художник-акционист, работал в театре и кино.

*Уитмен* — отыскать Роберта Уитмена не удалось, среди художников более или менее близкого круга встречается Ричард Уитмен.

*Ольденбург Клаас* (р. 1929) — американский художник и скульптор, близкий к поп-арту, автор, среди прочего, известной циклопической «Прищепки», украшающей один из перекрестков в Филадельфии.

*Хансен Эл* (1927—1995) — американский художник, ученик Дж. Кейджа и Э. Уорхолла, член группы «Флюксус-арт», участник многочисленных перформансов, автор книги о хепенинге (1965), в начале 1980-х переехал в Кельн, где открыл школу искусств «Последняя Академия».

*Брект Джордж* (р. 1925) — американский художник, работает в нео-дадаистском жанре флюксуса, часто живет и выставляется во Франции.

*Оно Йоко* (р. 1933.) — американская художница, композитор, певица японского происхождения, в 1969—1980 гг. — жена музыканта из группы «Битлз» Джона Леннона, в 1994 г. выступила либреттистом и композитором рок-оперы «Нью-Йорк-Рок».

*Шниман Кэроли* (р. 1933) — американская художница, участница ранних хепенингов, позже — автор инсталляций и произведений для мульти-медиа.

*Хиггинз Дик* — американский авангардный поэт, переводчик, композитор, художник, директор издательства «Кое-что еще», где выпускает книги Г. Стайн, Дж. Кейджа, А. Капроу, М. Каннингема и др., автор работ о модернизме в постмодерную эпоху.

*Корнер Филипп* — американский композитор и художник-авангардист.

*Янг Ламонт* (р. 1935) — американский композитор-авангардист, учился с К. Штокхаузеном, близок к Дж. Кейджу, испытал влияние



блюза и индийской музыки, в начале 60-х участвовал в хепенингах вместе с Йоко Оно, основал группу «Театр вечной музыки» (распалась в 1975 г., впоследствии, однако, многократно возрождаясь под разными названиями).

*Кейдж Джон* (1912—1993) — американский композитор и теоретик искусства (см. о нем в эссе «Думать наперекор себе»).

*Раушенберг Роберт* (р. 1925) — американский живописец и график, художник книги.

*Эрнст Макс* (1891—1976) — французский живописец, скульптор, писатель немецкого происхождения, дадаист, а позднее — сюрреалист.

*Кирико Джорджо де* (1888—1978) — итальянский живописец, представитель «метафизической» живописи, близок к сюрреалистам, с 30-х гг. отошел от авангардистского эксперимента.

*Магритт Рене* (1898—1967) — бельгийский живописец-сюрреалист, оказал большое влияние на американский поп-арт.

*Гауди Антонио* (1852—1926) — испанский (каталонский) архитектор, работал в Барселоне (где построил, среди прочего, знаменитый храм Святого Семейства).

*Лотреамон* (наст. имя — Изидор Дюкасс, 1846—1870) — французский поэт, «черный романтик», кумир сюрреалистов, его главное произведение — книга стихотворений в прозе, названная по имени ее героя-бунтаря «Песни Мальдорора» (1869); «негаданная встреча швейной машинки и зонтика на операционном столе» — цитата из Песни VI этой книги, ставшая ходячей и реализованная в ассамбляже Мэна Рея, посвященном Лотреамону.

*Швиттерс Курт* (1887—1948) — немецкий живописец, скульптор и писатель, один из основателей группы дада, мастер коллажной техники с использованием отбросов промышленной цивилизации (жанр, а потом и авторский журнал, названные им — по обломку слова «коммерция» — «мерц»).

...о *фрейдовской характеристике собственного метода*... — сюрреалисты вполне сознавали преэминентность своих поисков и экспериментов по отношению к работе Фрейда, публиковали фрагменты его трудов в собственных изданиях (например, в «Сюрреалистической революции» 1927 г. и др.), многократно на них ссылались в своих программных статьях и манифестах.

*Мэн Рей* (наст. имя — Эммануэль Реденский, 1890—1976) — американский художник, фотограф, скульптор, кинорежиссер, работал в Европе, член группы дада, а затем — сюрреалистов.

*Далингес Оскар* (1906—1957) — испанский художник, с 1930 г. жил во Франции, связан с сюрреалистами, участвовал в их выставках.

*Анди Морис* (1907—1984) — французский художник и график, мастер юмористического рисунка, близкого к сюрреализму.

*Массон Андре* (1896—1987) — французский живописец-сюрреалист, блестящий график, писатель, друг Лейриса, Батая, Арто.

*Дюшан Марсель* (1887—1968) — французский живописец и скульптор, крупнейший и наиболее радикальный экспериментатор среди сюрреалистов.

*Де Милль Сесил Блаунт* (1881—1959) — американский режиссер и продюсер, один из основателей киностудии «Парамаунт», автор пышных постановочных фильмов на античные и библейские сюжеты («Клеопатра», 1934; «Самсон и Далила», 1949 и др.).

*Варез Эдгар* (1885—1965) — американский композитор-авангардист, выходец из Франции, много работал над расширением акустических границ музыки (электронная техника и др.).

*Шеффер Пьер* (р. 1910) — французский композитор и инженер-акустик, в 40—50-х гг. экспериментатор в области конкретной музыки (балеты «Орфей 51», «Орфей 53» и др.), позднее — ее критик.

*Штокхаузен Карлхайнц* (р. 1928) — немецкий композитор-экспериментатор, теоретик музыки.

*Бэкон Фрэнсис* (1909—1992) — английский живописец, близкий к экспрессионизму; во Франции его открыл и пропагандировал Мишель Лейрис, позднее о нем писал Ж. Делез.

*...прозекторские стихи...* — имеется в виду ранняя экспрессионистская лирика немецкого поэта, по профессии врача-дерматолога, Готфрида Бенна (1886—1956) — его книги «Морг» и «Плоть» (обе — 1912).

«*Андалусский пес*» (1928), «*Золотой век*» (1930) — программно-сюрреалистские фильмы Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, мастерски использующие поэтику эротических сновидений и неожиданную, на первый взгляд алогичную, а нередко и шоковую метафорику.

*Франжю Жорж* (1912—1987) — французский кинорежиссер, один из основателей парижской Синематеки; «Кровь животных» (1948) принадлежит к его наиболее сильным короткометражным лентам, позже — близок к режиссерам «новой волны», снял несколько фильмов по сценариям Буало и Нарсежака, экранизировал романы Золя, Ф. Мориака, Кокто.

«*Жизнь прекрасна*» (1958) — документальный короткометражный фильм польского кинорежиссера Тадеуша Макарчинского.

*Коннер Брюс* (р. 1933) — американский кинорежиссер, художник и скульптор, после короткометражного «Кино» (1958) снял эротическую ленту «Мэрилин в пяти экземплярах», «Фильм на 10 секунд» (1964), полнометражный фильм «Перекрестки» (1976), живописные

## КОММЕНТАРИИ

и скульптурные работы экспонировались в Сан-Франциско и Нью-Йорке (последняя выставка — в январе-феврале 1997 г.).

*Хичкок Алфред* (1899—1980) — англо-американский кинорежиссер, мастер напряженной психологической атмосферы в фильмах с детективным сюжетом.

*Клузо Анри Жорж* (1907—1977) — французский кинорежиссер, мастер «черного» фильма («Убийца живет в доме 21», 1942; «Ворон», 1943; «Набережная Орфевр», 1947, и др.).

*Итишкава Кон* (р. 1915) — японский кинорежиссер, наиболее известны его фильмы 50-х гг. — «Бирманская арфа» (1956), «Полевые огни» (1957), «Странное наваждение» (или «Ключ», 1959).

*Арто Антонен* (1896—1948) — французский писатель и художник, актер театра и кино, теоретик радикального эксперимента в жизни и в искусстве; в 1973 г. Зонтаг составила и сопроводила обширным предисловием объемистый том его «Избранного».

«*Гай Мэнеринг, или Астролог*» (1815) — роман Вальтера Скотта, «Холодный дом» (1853) — роман Чарльза Диккенса.

*Рескин Джон* (1819—1900) — английский писатель, историк, теоретик искусства, публицист, его идеями питалось движение прерафаэлитов; Зонтаг цитирует его эссе «Словесность прекрасная и безобразная».

*Техс* (наст. имя — Фредерик Бин, 1907—1980) — американский режиссер анимационного кино, автор ряда известных сериалов (о Багзе-Банни, Даффи Даке и др.).

«*Кандид*» (1759) — философская «комическая повесть» Вольтера.

«*Добрые сердца и золотые короны*» (1949) — комедийный фильм английского кинорежиссера Роберта Хамера (1911—1961), одну из главных ролей в нем блестяще сыграл Алек Гинесс.

*Китон Бастер* (1896—1966) — американский комический актер.

«*Убю-король*» (1896) — сатирический фарс для кукольного театра французского писателя-новатора Альфреда Жарри (1873—1907).

*Гун-шоу* — развлекательная комедийная программа, созданная Спайком Миллиганом на «Би-Би-Си» в 1952—1960 гг., широко расходившаяся на пластинках и компакт-дисках, ее сценарии опубликованы несколькими изданиями.

### *Заметки о кэмп*

*Ишервуд Кристофер* (1904—1986) — английский писатель, друг и соавтор Уистена Х.Одена; по одной из частей его автобиографической книги «Прощай, Берлин» (1939) снят известный мюзикл Боба Фосса «Кабаре» (1972).

*Хейзинга Йохан* (1872—1945) — нидерландский историк культуры, имеется в виду его труд «Осень Средневековья» (1919).

*Февр Люсьен* (1878 — 1956) — французский историк, один из основателей т. н. школы *Анналов* (по созданному им вместе с Марком Блоком профессиональному журналу); шестнадцатому столетию посвящены его книги «*Мартин Лютер: Закат*» (1928), «*Любовь небесная, любовь земная: Вокруг "Гептамерона"*» (1944), «*Проблема неверия в XVI веке: Религия Рабле*» (1942) и др.

«*Зулейка Добсон*» (1911) — пародийно-сатирический роман английского писателя и художника-карикатуриста Макса Бирбома (1872—1956) о жизни оксфордских студентов.

*Беллини Винченцо* (1801- 1835) — итальянский композитор, крупнейший мастер стиля бельканто, автор популярной оперы «*Норма*» (1831) и др.

«*Кинг-Конг*» (1933) — знаменитый фильм Эрнеста Шедсака и Мериэна Купера с участием Фэй Урэй и Роберта Армстронга.

*Висконти Лукино* (1906—1976) — итальянский режиссер театра и кино; опера Рихарда Штрауса «*Саломея*» (1905) по либретто, основанному на символистской драме О. Уайльда, и пьеса английского барочного драматурга Джона Форда (1586—1640) «*Как жаль ее развратницей назвать*» (1633) были поставлены им в 1961 г.

*Тиффани Луис Комфорт* (1848—1933) — американский художник и дизайнер, изобретатель особого радужного стекла для окон, ваз и светильников, названного его именем.

*Уард Линд* (р. 1905) — американский график, автор серии романов в картинках, начатой в 1929 г. «*Божьим человеком*».

*Фербэнк Роналд* (1886—1926) — английский романист, декадентские произведения которого («*Тщеславие*», 1915; «*Каприз*», 1917 и др.) отличались гротескным юмором, повлиявшим позднее на О. Хаксли, И. Во и М. Спарк.

*Комптон-Бернет Айви* (1884—1969) — английская писательница, автор «*семейных*» романов «*Братья и сестры*» (1929), «*Мужья и жены*» (1931), «*Родители и дети*» (1941), «*Старшие и лучшие*» (1944) и др., действие которых происходит в викторианской Англии.

*Тин Пэн Элли* — обобщенное название всего, связанного в Америке с поп-музыкальным бизнесом (появилось около 1900 г.); так, в частности, именовали 28-ю улицу в Нью-Йорке, где располагались многочисленные музыкальные издательства, жили композиторы и авторы текстов модных песенок.

*Ливерпуль* — здесь, видимо, упомянут как родной город музыкантов рок-группы «*Битлз*» (1962—1970).

*Фейяд Луи* (1873—1925) — французский режиссер и сценарист, снял более 800 лент практически во всех жанрах кино, написал около 100 сценариев для других постановщиков, известен своими сериалами «*Жизнь как она есть*» (1911—1913), «*Фантомас*» (1913—1914), «*Вам-*

пиры» (1915—1916), «Жюдекс» (1916) и др.; его ретроспектива в парижской Синематеке после второй мировой войны стала открытием для нового поколения кинематографистов.

*Эмксон Уильям* (1906—1984) — английский поэт, историк и теоретик литературы, видный представитель «новой критики» в Великобритании; имеется в виду его книга «Разновидности пасторали: Исследование пасторальной формы в литературе» (1966).

*Гимар Эктор Жермен* (1867—1942) — французский архитектор и декоратор, близкий к арт нуво, построенные им вестибюли парижского метро не сохранились, дошло только оформление входов на нескольких станциях.

*Гарбо Грета* (наст. фамилия — Густафсон, 1905—1990) — американская киноактриса шведского происхождения, в США с 1925 г., голливудская звезда, блиставшая в ролях романтических, загадочных героинь («Мата Хари», 1931; «Королева Христина», 1933; «Анна Каренина», 1935; «Дама с камелиями», 1936, «Ниночка», 1939, и др.), после 1941 г. не снималась.

*Мэнсфилд Джейн* (наст. имя — Вера Джейн Палмер, 1933—1967) — американская актриса, секс-символ 50—60-х гг., стала широко известна после фильма Фрэнка Ташлина «Испортит ли успех Рока Хантера?» (1957); снималась у Стенли Донена («Поцелуй их за меня», 1957, где ее партнером был Кэри Грант), Теренса Янга («Горячо — не обожгись!», 1961), не раз выступала партнершей Стива Ривза (см. ниже).

*Лоллобриджида Джина* (р. 1927) — итальянская киноактриса, звезда 50-х гг. («Ночные красавицы» Рене Клера, «Фанфан Тюльпан» Кристиана-Жака, «Хлеб, любовь и фантазия» Луиджи Коменчини, «Собор Парижской Богоматери» Жана Деланнуа).

*Рассел Джейн* (р. 1921) — американская актриса, модель, танцовщица, ее кинодебют — вестерн Говарда Хьюза «Вне закона» (1943, в соавторстве с Г. Хоуксом, фильм несколько лет не пропускался цензурой в прокат), среди наиболее известных лент — экранизация автобиографического романа американской писательницы и киносценаристки Аниты Лус (1893—1981) «Джентльмены предпочитают блондинок» (1925), где она играла вместе с Мерлин Монро (реж. Г. Хоукс, 1953; его продолжение — «А женятся на брюнетках», 1955), мюзикл Л. Бэкона «Французская линия» (1954) и др.

*Майо Вирджиния* (наст. фамилия — Джонс, р. 1920) — американская киноактриса 40—50-х гг. («Лучшие годы нашей жизни» Уильяма Уайлера, 1946; комедия Нормана Мак Леода «Тайная жизнь Уолтера Мити» по новелле Д. Тербера, 1947 и др.).

*Ривз Стив* (р. 1926) — американский киноактер и атлет, обладатель титулов «Мистер Америка», «Мистер Мир» и «Мистер Вселенная», снимался преимущественно в Италии в костюмных постановках античных («Геркулес», 1957) и восточных («Багдадский вор», 1961) сюже-

тов, в сериале о Сандокане («Сандокан Великий», 1965).

*Метьюр Виктор* (р. 1915) — американский киноактер, играл в фильмах Сесила Б. де Милля («Самсон и Далила»), Дж. Форда («Моя дорогая Климентина», 1946), Дж. фон Штернберга.

*Дейвис Бетт* (также Бет Дэвис, 1908—1989) — американская киноактриса, в тридцатых-сороковых годах — одна из ведущих звезд Голливуда; наиболее известны ее роли в фильмах «Бремя страстей человеческих», «Лисички» и «Все о Еве».

*Стенвик Барбара* (наст. имя — Руби Стивенс, 1907—1990) — американская киноактриса, одна из наиболее популярных голливудских звезд 30—40-х гг. («Стелла Даллас», 1937; «Леди Ева», 1941, и др.).

*Бэнкхед Таллула* (1903—1968) — американская актриса театра и кино, известны ее роли в пьесе Л. Хеллман «Лисички» (1939) и фильме А. Хичкока «Спасательная шлюпка» (1944).

*Фейер Эдвиж* (наст. фамилия Кунати, р. 1907) — французская актриса театра и кино, снималась у М. Офюльса и др., играла на сценах Парижа и Лондона, в частности, исполняла роль Настасьи Филипповны в экранизации «Идиота» (1946), в написанной специально для нее пьесе Жана Кокто «Двуглавый орел» (1946) и ее экранизации (1948).

«*Der Rosenkavalier*» («Кавалер розы», 1911) — опера Р. Штрауса по либретто Гуто фон Гофманстала.

*Китайский стиль* («китайщина») — стиль оформительского искусства, популярный в начале XVIII века в Англии, Франции и США.

*Понтормо Якопо* (1494—1557) — итальянский живописец, представитель флорентийской школы, один из основоположников маньеризма.

*Россо* (наст. имя — Джованни Баттиста де Якопо де Росси, или Россо Флорентинец, 1494—1540) — итальянский живописец, ученик Андреа дель Сарто, с 1531 г. по приглашению короля Франциска I работал во Франции, где, в частности, оформлял галерею Франциска во дворце Фонтенбло.

*Караваджо Микеланджело да* (1573—1610) — итальянский живописец, его экспрессивная манера сложилась в сложном противостоянии господствовавшему маньеризму.

*Латур Жорж де* (1593—1652) — французский живописец, стилистика которого сформировалась под влиянием Караваджо.

*Эвфуизм* — изысканный и витиеватый слог, характерный для английской литературы 1580—90-х гг., имя и начало которому дал маньеристский прозаик и пасторальный драматург Джон Лили (1553—1606) в своих романах «Эвфуэс, или Анатомия ума» (1579) и «Эвфуэс и его Англия» (1580).

*Конгрив Уильям* (1670—1729) — английский драматург, автор комедий из светской жизни («Старый холостяк», 1693, «Любовь за лю-

бовь», 1695; «Так поступают в свете», 1700).

*Уолпол Хорас* (1717—1797) — английский писатель, автор романа «Замок Отранто», заложившего основы «готической» прозы.

*les précieux* («жеманники») — явление аристократического быта и салонных вкусов, сложившееся во Франции около середины XVII в. и отраженное в маньеристской поэзии Вуатюра, прециозных романах Скюдери; над ним издевался Мольер («Смешные жеманницы», 1659).

*Перголези Джованни Батиста* (1710—1736) — итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы, классик жанра комической оперы — т.н. оперы-буффа («Служанка-госпожа», 1733).

*Берн-Джонс Эдуард* (1833—1898) — английский художник и график, испытал влияние Дж. Рескина и У. Морриса, наиболее известны его изысканные иллюстрации к роману Т. Мэлори «Смерть Артура».

*Патер (Пейтер) Уолтер* (1839—1894) — английский писатель, художественный критик, истолкователь эстетических идеалов Возрождения.

*Моррис Уильям* (1834—1896) — английский поэт, прозаик, художник, общественный деятель, входил в группу префаэлитов.

*Баухауз* — школа строительства и дизайна, основанная в 1919 г. в г. Веймаре архитектором Вальтером Гропиусом и закрытая немецкими властями в 1932 г.; среди ее преподавателей были такие художники, как П. Клее и В. Кандинский, такие архитекторы, как Л. Мис ван дер Роз; в школе развивался функционалистский подход к искусству.

*Беркли Басби* (1895—1976) — американский хореограф и режиссер, известен классическими постановками бродвейских мюзиклов, с 30-х гг. в Голливуде, где стал ведущим постановщиком мюзиклов: «42-ая улица» (реж. Ллойд Бэкон, в ролях Уорнер Бакстер, Руби Килер и Джинджер Роджерс) и «Золотоискательницы 1935 года» (с Глорией Стюарт, Элис Брэди, Глендой Фаррел, Диком Пауэллом и Адольфом Менжу, где он был и режиссером), последний фильм — второй из упоминаемого Зонтаг цикла; два других — «Золотоискательницы 1933 года» (реж. М. Ле Рой, в гл. роли — Джинджер Роджерс) и «Золотоискательницы 1937 года» (реж. Л. Бэкон, в ролях — Гленда Фаррел, Дик Пауэлл и Виктор Мур) — поставлены без участия Беркли.

*Коуард Ноэль* (1899—1973) — английский драматург, сценарист, актер и продюсер, автор салонных драм, музыкальных комедий и ревью.

*Барбер Сэмюэл* (1910—1981) — американский композитор, автор кантаты «Молитвы Кьеркегора» (1954), опер «Ванесса» (1958), «Антоний и Клеопатра» (1966) и др.

«*Перепалок в раю*» (1932) — фильм немецкого и американского кинорежиссера Эрнста Любича (1892—1947).

«*Мальтийский сокол*» (1941) — знаменитый дебютный «черный»

фильм американского кинорежиссера Джона Хьюстона (1906—1987) по мотивам одноименного «крутого» детективного романа Дэшила Хэммета (1930), в ролях — Хэмфри Богарт и Питер Лорре.

«*Все о Еве*» (1950) — музыкальный фильм американского кинорежиссера Джозефа Манкевича (1909—1993), получивший премию «Оскар» (1950) и приз Каннского кинофестиваля (1951), главную роль в нем исполнила Бетт Дейвис (см. выше), в эпизодической роли снялась Мэрилин Монро.

«*Бейте дьявола*» (1954) — еще один «черный» фильм Джона Хьюстона, на этот раз по сценарию Трумэна Капоте, в ролях — Х. Богарт, Дж. Лоллобриджида, Дженнифер Джонс и Питер Лорре.

*Карне Марсель* (1909—1996) — французский кинорежиссер, наиболее известны его фильмы по сценариям Жака Превера «Странная драма» (1937), «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1944) и др.

*Уэст Мей* (1892—1980) — американская актриса театра и кино, яркий секс-символ 30-х гг. («Красавица девяностых» Лео Мак Кэри, 1934; «Каждый день — воскресенье» Эдварда Сазерленда, 1937, и др.), пьесы и фильмы с ее участием не раз запрещала цензура.

*Хортон Эдвард Эверет* (1887—1970) — американский характерный актер, снимался у Любича («Переполох в раю»), Штернберга («Дьявол — это женщина») и др.

*Лилли Беатрис* (Би) (1894-?) — англо-американская актриса, играла в популярных комедиях на сцене и радио, дружила с Ч. Чаплином, У. Черчиллем, Дж. Б. Шоу.

*Экберг Анита* (р. 1931) — американская актриса, сыграла в фильме Федерико Феллини «Сладкая жизнь» (1959) роль кинозвезды Сильвии; позднее снималась у него в фильмах «Клюуны» (1970), «Интервью» (1987) и др.

*Кривелли Карло* (1430 или 1435—1495) — итальянский живописец венецианской школы.

*Штернберг Джозеф фон* (1894—1969) — немецкий и американский кинорежиссер, мировую известность ему принес фильм «Голубой ангел» (1930, по роману Г. Манна «Учитель Гнус»), главную роль в нем исполнила М. Дитрих, с которой Штернберг снял в Голливуде еще пять фильмов: «Марокко» (1930), «Обесчещенная» (1931), «Белокурая Венера», «Шанхайский экспресс» (оба — 1932) и «Дьявол — это женщина» (1935).

*Дитрих Марлен* (наст. имя — Мария Магдалена фон Лош, 1901—1992) — немецкая и американская актриса, кроме фильмов Дж. фон Штернберга снималась у Ф. Ланга, Э. Любича, О. Уэллса, А. Хичкока, С. Крамера и др.

«*Странная интерлюдия*» — экспериментальная драма Юджина



О'Нила (1928) и поставленный по ней фильм Роберта Леонарда с Кларком Гейблом и Нормой Ширер (1932).

«*Девушка с золотыми глазами*» (1961) — осовремененная экранизация одноименного романа О. де Бальзака французским кинорежиссером Жаном-Габриэлем Альбиокко (р. 1936).

*Рипли Роберт Лерой* (1893-?) — популярный американский карикатурист, спортсмен, путешественник, собиратель разнообразных дикиховин, «звезда» радио, кино и телевидения нескольких десятилетий; «Хочешь — верь, хочешь — нет!» — ежедневная (с 1918 г.) рубрика его спортивных карикатур в нью-йоркской газете «Глоб», давшая затем название музеем-кунсткамерам в городах и городках США, вплоть до нынешнего одноименного павильона в Голливуде.

«*На последнем берегу*» (1959) — известный антивоенный фильм американского кинорежиссера Стэнли Крамера по роману Невилла Шюта, в фильме снялись Ава Гарднер, Энтони Перкинс и Грегори Пек, драматическую роль сыграл замечательный танцовщик Фред Астер.

«*Мот*» (1955) — фильм американского кинорежиссера Ричарда Торпа с Ланой Тернер.

«*Самсон и Далила*» (1949) — постановочный фильм Сесила Б. де Милля.

«*Родан*» (1957), «*Таинственные существа*» (1959), «*Эйч-человек*» (1959) — так называемые «фильмы о чудовищах» японского кинорежиссера Иносиро Хонды; в эссе «Воображая катастрофу», вошедшую в сборник «Против интерпретации», Зонтаг обсуждает, среди прочего, и эти три ленты.

*Валли Руди* (наст. имя — Хьюберт Прайор, 1901—1986) — американский певец, ведущий на радио, актер кино, исполнитель сентиментальных песенок, особенно известный в 20-е гг., в 1928 г. создал свою бэнд-группу «Янки из Коннектикута».

«*Темпераментная семерка*» — английский поп-септет, приобрел популярность после 1957 г., специализировался на исполнении «белого джаза» 20-х гг.

*Дин Джеймс* (1931—1955) — американский актер, учился, как и Р. Стайгер (см. ниже), в Нью-Йоркской актерской студии, снимался в ролях молодых бунтарей 50-х гг. («К востоку от рая» Элии Казана по одноименному роману Дж. Стейнбека, 1955), стал легендой тогдашней молодежи после гибели в автокатастрофе.

Стайгер Род (наст. имя — Родни Стивен, р. 1925) — американский актер, известен по фильмам «*Душной южной ночью*» (1967) Н. Джуисона, «*Наполеон*» (1970) С. Бондарчука и др.

*Битти Уоррен* (р. 1938) — американский киноактер, самая известная из ранних ролей — Клайд в фильме Артура Пенна «*Бонни и Клайд*»

(1967); в 1990 г. поставил по мотивам известного комикса фильм «Дик Трейси», где сыграл заглавную роль, в 1992-м выступил продюсером гангстерского фильма «Багси», в котором также сыграл заглавную роль.

*Килер Руби* (р. 1910) — американская актриса, танцовщица, исполнительница песен, выступала на Бродвее, снималась в мюзиклах.

*Бернар Сара* (1844 — 1923) — французская актриса, играла мелодраматические и трагические роли («Дама с камелиями», Гамлет в драме Шекспира и др.):

*Фуллер Лой* (собств. Мария Луиза Фуллер, 1862—1928) — американская актриса мюзик-холла, с 1892 г. выступала в парижском театре «Фоли Бержер».

*Грэм (Грэхем) Марта* (1893 или 1894—1991) — американская танцовщица, хореограф, крупнейшая представительница танца модерн, в 1927 г. открыла собственную балетную школу, выступала на сцене вплоть до 60-х гг.

«*Миддлмарч*» (1871—1872) — роман из жизни британской провинции английской писательницы Джордж Элиот. (наст. имя — Мэри Анн Эванс, 1819—1880).

«*Майор Барбара*» (1905) — драма Джорджа Бернарда Шоу.

«*Марий-эпикуреец*» (1885) — интеллектуальный роман-стилизация У. Патера из античной жизни.

«*Пейтон Плейс*» (1956) — роман о захолустном городке в Новой Англии американской писательницы Грейс Метелиос (наст. фамилия — Репентини, 1924—1964); в 1957 г. экранизирован Марком Робсоном (в главной роли — Лана Тернер), позже стал основой популярного телесериала.

### Из книги «ОБРАЗЦЫ БЕЗОГЛЯДНОЙ ВОЛИ» (1969)

#### *Порнографическое воображение*

*Луис Пьер* (1870—1925) — французский поэт, прозаик, переводчик, ученик Ст. Малларме и друг А. Жида, прославился стилизованной под античность книгой эротических стихотворений в прозе «Песни Билитис» (1894), его фривольный роман «Три яблочка от одной яблони» анонимно опубликован в 1926 г. (под именем автора вышел в 1970 г.).

*Батай Жорж* (1897—1965) — французский мыслитель и писатель, исследователь пределов и крайностей человеческого опыта (эроса, агрессии, мистики, смерти) в своих трактатах и романах, среди которых — «История ока» (1928) и «Госпожа Эдварда» (1941).

«*История О*» — эротический роман, изданный под именем Полины Реаж (как выяснилось позднее, псевдоним Доминик Ори, приятельницы Жана Полана — см. ниже), экранизирован в 1975 г.

## КОММЕНТАРИИ

«*Отражение*» (или «*Зеркало*») — другой изданный под псевдонимом эротический роман (есть сведения, что автором его была Катрин Роб-Грийе и, кажется, дело не обошлось без помощи самого лидера французского «нового романа»).

«*Конфетка*» («*Кэнди*», 1965) — эротический роман американских писателей Мейсона Хоффенберга и Терри Соутерна.

«*Тэлени, или Обратная сторона медали*» — эротический роман Оскара Уайльда, опубликован в 1972 г.

*Рочестер Джон Уилмот*, граф (1647—1680) — английский эротический и сатирический поэт, воин, придворный, известный своим распутством; «*Содом, или Квинтэссенция разгула*» (1684, переизд. 1904 и др.) — его эротическая пьеса.

«*Распутный господарь*» — точнее, «*Одиннадцать тысяч палок, или Распутный господарь*» (1907) — эротический роман Гийома Аполлинера, изданный под анаграммой Г. А.; под фамилией автора опубликован в 1970 г., в 1973-м вышел в окончательном издании, текстологически-выверенном крупнейшим специалистом по аполлинеровскому творчеству М.Декодемом, в 1975 г. экранизирован.

«*Фанни Хилл*», вернее, «*Воспоминания Фанни Хилл, девушки для удовольствия*» (1748—1749) — эротический роман английского писателя Джона Клееланда (1709—1789), написанный, по уверению автора, для расплаты с кредиторами; во Франции его извлек из спецхрана («преисподней») Парижской библиотеки и издал со своим предисловием Г. Аполлинер (1910).

«*Долина кукол*» (1966) — любовный роман американской писательницы Жаклин Сьюзен (1921—1974), известны и другие ее романы — «*Любовная машина*» (1969), «*Одного раза мало*» (1973).

«*Человек, который любил детей*» (1940) — наиболее известный из остропсихологических романов австралийской писательницы Кристины Стед (1902—1983).

*Элиот Джордж Пол* (р. 1918) — американский поэт, прозаик и литературный критик.

*Стайнер Джордж* (р. 1929) — англоамериканский прозаик и эссеист, аналитик и критик культуры XX в., автор работ о языке современной авангардной словесности, проблемах многоязычия и перевода.

*Гудмен Пол* (1911—1972) — американский писатель, литературный критик, публицист, близкий к леворадикальному журналу «Партизан ревью», не раз писал о порноискусстве («*Цензура и порнография на сцене*», 1959); книга эссе Зонтаг «*Под знаком Сатурна*» открывалась некрологом П. Гудмена.

*Янг Вейланд* (р. 1923) — английский писатель и публицист, известна его книга «*Непризнанный Эрос*» (1964).

## БОРИС ДУБИН

*Адорно Теодор* (1903—1969) — немецкий философ, социолог, исследователь литературы и музыкального искусства, речь идет о его статье «Сексуальные табу и сегодняшние законы», вошедшей в сборник культуркритических эссе «Оперативное вмешательство» (1963).

*Стайн Гертруда* (1874—1946) — американская писательница, один из лидеров межвоенного художественного авангарда в Европе, автор экспериментального романа-коллажа «Становление американцев» (1925) и др.

*Берроуз Уильям* (р. 1914) — американский прозаик-нонконформист, один из лидеров движения битников, автор романов «Голый завтрак» (1959), «Машина размягчения» (1961) и др.

*Джеймс Генри* (1843—1916) — американско-английский писатель, новатор романной формы.

*Пастораль* — внимание литературных кругов к пасторальной форме привлекла уже упоминавшаяся (см. комментарий к эссе о кэмп) книга Уильяма Эмпсона «Разновидности пасторали» (1966).

*Ривьер Жак* (1886—1925) — французский писатель, литературный критик, с 1912 г. — секретарь, с 1919 г. — главный редактор авторитетного журнала «Нувель ревью франсез», корреспондент М. Пруста, П. Клоделя, А. Жида, А. Арто и др.

«*сюрреализм*» — значимость этого крупнейшего художественного и идейного движения космополитической европейской интеллигенции 20—40-х гг. (впрочем, группа объявила о своем самороспуске лишь в октябре 1969 г.) Зонтаг восприняла как от своих французских коллег — интеллектуалов рубежа 50—60-х гг., так и через Вальтера Беньямина (см. эссе «Под знаком Сатурна» и комментарий к нему); в одном из интервью 1981 г. она поясняла: «Всей моей эссеистикой я пытаюсь ответить на вопрос, что значит быть современным, определить под самыми разными углами зрения современный образ чувств. Одно из названий этого образа чувств для меня — сюрреализм, хотя я вполне сознаю, что употребляю это слово в своем собственном смысле».

*Полан Жан* (1884—1968) — французский писатель, эссеист, авторитетнейший литературный и художественный критик, после смерти Ж. Ривьера — главный редактор «Нувель ревью франсез» с 1925 по 1968 г. (с перерывами).

«*либертинская*»... словесность XVIII века... — фривольными сценами были полны романы Клода Проспера де Кребийона «Уполовник» (1734) и «Софа» (1742), Дени Дидро «Нескромные сокровища» (1748), «Алоизия» Никола Шорье (1681), новеллы Келюса и др.

*Бовуар Симона де* (1908—1986) — французская писательница и журналистка, близкая к экзистенциализму, многолетняя спутница Ж.-П. Сартра, речь идет об ее эссе «Стоит ли сжигать Сада?» (1955).

*Лели Жильбер* (1904—1985) — французский поэт и прозаик, в 30-е гг. бли-

## КОММЕНТАРИИ

зок к сюрреалистам, в 1952—57 гг. выпустил первую и детальную «Жизнь маркиза де Сада», издавал и комментировал его письма и дневники.

*Бланшо Морис* (р. 1907 г.) — французский прозаик, мыслитель-эссеист, в многочисленных очерках о маргинальных и авангардных писателях XVIII—XX вв., включая де Сада («Лотреамон и Сад» 1963), развил «негативное» представление о литературе как сознательном, последовательном и бескомпромиссном опыте небытия.

*Полан* — имеется в виду написанное им эссе «Маркиз де Сад и его общница».

*Клоссовский Пьер* (р. 1905) — французский прозаик, художник, мыслитель-эссеист, автор вобравшей работы разных лет книги «Мой ближний, маркиз де Сад» (1947) и др., переводчик Вергилия, Кьеркегора, Ницше, Кафки, В. Беньямина, Хайдеггера.

*Ричардсон Сэмюэл* (1689—1761) — английский писатель-сентименталист, автор популярнейших в свое время любовно-назидательных романов «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса» (1748), «История сэра Чарлза Грандисона» (1754).

«*Падшая*» (1920) — роман Д. Х. Лоуренса.

*Пьер де Мандьярг Андре* (1909—1991) — французский поэт и прозаик, в романах («Мрамор», 1953) и новеллах (сб. «Черный музей», 1946) близкий к сюрреалистам, Ж. Батаю, П. Клоссовскому.

*Джеймс (Джеймс) Уильям* (1842—1910) — американский философ и психолог, брат писателя Генри Джеймса, цитируется его труд «Многообразие религиозного опыта» (1902).

### «Думать наперекор себе»

*Чоран Эмиль Мишель* (1911—1995) — французский мыслитель и писатель-эссеист румынского происхождения, во Франции с 1937 г., с 1946 г. писал на французском языке; «Думать наперекор себе» — заглавие эссе, открывающего его книгу «Соблазн существования».

*Беккет Сэмюэл* — эссе Чорана о нем вошло позднее в книгу «Попытки восхищения» (1986); сама Зонтаг не только много раз писала о Беккете (особенно в кн. «Образцы безоглядной воли»), но и поставила в 1993 г. его знаменитую пьесу «В ожидании Годо» в осажденном Сараево.

*Лихтенберг Георг Кристоф* (1742—1799) — немецкий писатель-сатирик, литературный и художественный критик, ученый-естественник. «*Размышления о Любви, Грехе, Надежде, Смерти и Пути*» — эти афоризмы писались Кафкой в 1917—18 гг., опубликованы после его смерти Максом Бродом в 1931 г.

*Ларошфуко Франсуа де* (1613—1680) — французский писатель-моралист, его книга «*Размышления, или Моральные изречения и максимумы*» вышла в свет в 1665 г.

*Грасиан-и-Моралес Бальтасар* (1601—1658) — испанский писатель, священник-иезуит, виднейший представитель барокко, книга его афоризмов «Карманный оракул» издана в 1647 г.

*Клейст* — его эссе «О театре марионеток» было опубликовано в 1810 г.

...с жизнеутверждающей ностальгией *Леви-Стросса* по «духу неолита» — об этнографической утопии Леви-Стросса Зонтаг писала в эссе «Антрополог как герой», вошедшем в ее книгу «Против интерпретации».

«*Письмо о тупиках*» — эссе из книги Чорана «Соблазн существования».

«*Об удушающей цивилизации*», «*Краткая теория рока*», как и упоминаемые далее «*Стиль как шанс*», «*Народ одиночек*», «*В разговорах с мистиками*» и др. — эссе из того же сборника.

...сартровской статье «*Антисемит и еврей*» — возможно, речь идет о статье «*Портрет антисемита*», опубликованной в журнале «Тан модерн» в декабре 1945 г.; Сартру принадлежит также развернутое эссе «*Размышления о еврейском вопросе*» (1946).

*Дионисий Ареопагит* — афинянин I в., которому традицией приписывается авторство четырех религиозно-философских трактатов, получивших поэтому название «Ареопагитики», но созданных, очевидно, не раньше V — начала VI вв.

«*Облако непостижности*» — английский мистический трактат XIV в., издан в 1912 г., с тех пор не раз переиздавался и переводился на другие языки.

*Местр Жозеф Мари де* (1754—1821) — французский католический деятель и писатель, консерватор, идеолог папства; Сен-Жон-Перс (наст. имя — Алекси Леже, 1887—1975) — французский поэт-эпик, лауреат Нобелевской премии (1960), эссе Чорана о них вошли в его книгу «*Попытки восхищения*» (1986).

*Доносо Кортес Хуан* (1809—1853) — испанский политический деятель и публицист, приверженец монархии, католический традиционалист.

*Фегелин Эрик* (1901—1985) — немецкий (впоследствии — американский) консервативный публицист по национально-расовым проблемам.

## Из книги «ПОД ЗНАКОМ САТУРНА» (1980)

### *Магический фашизм*

*Рифеншталь Лени* (собств. Хелена, р. 1902) — немецкий кинорежиссер-документалист, была близка к верхушке Третьего рейха, разделяла идеологию нацизма, подчеркивая в фильмах харизматическую

## КОММЕНТАРИИ

силу его вождя и особые витальные качества активистов нацистского движения.

*Шварцкопф Элизабет* (р. 1915) — немецкая певица (сопрано), известна ролями в операх Моцарта, Верди, Р. Штрауса.

*Флаэрти Роберт* (1884—1951) — американский кинорежиссер-документалист, автор новаторских фильмов «Нанук Севера» (1922), «Погонщик слонов» (1936) и др.

*Фанк Арнольд* (1889—1974) — немецкий кинорежиссер 20—30-х гг.

*Рудольф Габсбургский* (1858—1889) — наследник австрийского престола, единственный сын императора Франца-Иосифа и императрицы Елизаветы, вместе со своей возлюбленной Марией Вечерой покончил самоубийством в охотничьем домике поместья Майерлинг; их судьба и гибель не раз становились предметом киномелодрам — «Майерлинг» (1937) американского кинорежиссера Анатолия Литвака (1902—1974), снятого в Великобритании с Чарлзом Бойером и Даниэль Дарье по роману Клода Ане «Конец идилии», его ремейка 1968 г., поставленного опять-таки американцем Теренсом Янгом (р. 1915) с Омаром Шарифом и Катрин Денев, и др.

*Кракауэр Зигфрид* (1889—1966) — немецкий социолог кино и массовой словесности, близкий к В. Беньямину и Т. Адорно.

*Оуэнс Джесси* (1913—1980) — афроамериканский легкоатлет, на Берлинской олимпиаде 1936 г. поставил олимпийские рекорды в беге на 100 и 200 метров.

«*Кайе дю синема*» — французский журнал кинотеории и кинокритики, основан критиком Андре Базеном и режиссером Эриком Ромеом в 1961 г., во многом стал интеллектуальной лабораторией режиссеров «новой волны».

*Штрайхер Юлиус* (1885—1946) — немецкий военный и политический деятель, нацист, чей патологический антисемитизм вызывал неприятие даже у верхушки третьего рейха и лично у Гитлера, руководил оккупацией Франции, казнен по приговору Нюрнбергского трибунала.

*Розенберг Альфред* (1893—1946) — немецкий политический деятель и мыслитель, признанный идеолог фашизма.

*Гесс Рудольф* (1894—1987) — немецкий политический деятель, нацист, заместитель Гитлера по НСДАП, Нюрнбергским трибуналом приговорен к пожизненному заключению.

*Франк Ханс* (1900—1946) — немецкий юрист и политический деятель, нацист, военный преступник, в 1933—1942 гг. — президент Академии немецкого права, руководил оккупацией Польши в 1939 г.

*Шпеер Альберт* (1905—1981) — немецкий архитектор, с 1942 г. — имперский министр военной промышленности, после разгрома на-

цизма — военный преступник, приговорен к 20 годам лишения свободы; Зонтаг, без сомнения, знала глубокое эссе Э.Канетти «Гитлер по Шпееру» (1971).

*Варда Аньес* (р. 1928) — французский кинорежиссер, представительница «новой волны» 60-х гг., известная фильмами «Клео от 5 до 7» (1962), «Создания человеческие» (1966).

*Кларк Ширли* (р. 1925) — американский кинорежиссер.

*Мекас Йонас* (р. 1922) — американский кинорежиссер и кинокритик литовского происхождения, в 1944–45 гг. — узник гитлеровского лагеря в Германии, впоследствии — видный деятель и, вместе с тем, рецензент, архивист и историк нью-йоркского художественного андеграунда 1950–60-х гг., близкий к Кеннету Энджеру (см. ниже), Аллену Гинзбергу и Лерою Джонсу, автор нескольких книг стихов (на литовском языке), фильмов о Карле Юнге, театральной группе «Ливинг театр», Энди Уорхолле, изобретателе жанра «флюксус» Джордже Мачунасе, книг об американском (1980) и шведском киноавангарде (1992).

«*Печальные тропики*» — Зонтаг писала об этой мемуарной книге Клода Леви-Стросса в уже упоминавшемся эссе «Антрополог как герой», включенном в сборник «Против интерпретации».

*Gotterdammerung* («сумерки богов») — обозначение конца мира в германо-скандинавской мифологии, позже использованное Рихардом Вагнером для названия заключительной части оперной тетралогии «Кольцо Нибелунгов» (заглавие спародировано Ницше в «Сумерках идолов»), а затем перешедшее в нацистскую идеологию и символику.

*Селин, Бенн, Маринетти, Паунд, Пабст, Пиранделло, Гамсун* — речь идет о симпатиях (в некоторых случаях — кратковременных) этих мастеров культуры к нарождающемуся итальянскому фашизму и германскому нацизму.

«*Фантазия*» (1940) — полнометражный мультфильм Уолта Диснея,

«*Вся банда здесь*» (1940) — мюзикл Басби Беркли, «*Космическая Одиссея 2001 года*» (1968) — антиутопический фильм Стенли Кубрика.

*Брекер Арно* (1900—1991) — немецкий скульптор, признанный лидер нацистского искусства, оставил воспоминания о Гитлере (1971).

*Торак Йозеф* (1889—1952) — немецкий скульптор.

*Мисима Юкио* (1925—1970) — японский писатель, эстет в искусстве, крайний националист в политике, «Исповедь Маски» (1949) — его автобиографический роман, «Солнце и сталь» — английское название сборника эссе, вышедшего в 1970 г. в США и на следующий год переизданного в Великобритании.

*Энджер Кеннет* (р. 1932, по другим сведениям — 1929) — американский кинорежиссер-нонконформист, «Пробуждение скорпиона» (иначе — «Скорпион восставший», 1964) — его наиболее известная лента, в



которой сильны мотивы сексуальной агрессии и гомозеротизма.

«Гибель богов» (1969) — фильм Лукино Висконти, «Ночной портье» (1974) — лента Лилианы Кавани, в обеих этих работах крупных мастеров присутствует своеобразная эстетизация германского нацизма, на что с тревогой обращал внимание в статьях этого времени и влиятельный американский психоаналитик австрийского происхождения, прошедший через гитлеровские концлагеря Бруно Беттельхайм (позже он включил их в свою книгу «Выживание», 1979).

Моррис Роберт (р. 1931) — американский скульптор-минималист, выставка его работ 1961—78 гг. в нью-йоркской галерее Лео Кастелли состоялась в марте 1979 г.

### Под знаком Сатурна

Шалем Гершом (Герхардт) (1897—1982) — еврейский мыслитель, крупнейший исследователь философии каббалы, после эмиграции из Германии в Палестину в 1923 г. работал в Еврейском университете в Иерусалиме.

...эссе о гетевском «Избирательном средстве» — опубликовано в 1924—25 гг.

Краус Карл (1874—1936) — австрийский поэт, драматург, эссеист, основатель сатирического обозрения «Факел», авторитетнейшая фигура венской литературной сцены XX в.; эссе о нем Беньямин опубликовал во «Франкфуртер цайтунг» в 1931 г.

Вальзер Роберт (1878—1956) — швейцарский немецкоязычный прозаик, автор нескольких романов, новатор новеллистической формы, повлиявший, в частности, на творчество Ф. Кафки; вторую половину жизни провел в добровольном заточении в психиатрической лечебнице.

...сюрреалистских романов... — романы Андре Бретона «Надя» (1928) и Луи Арагона «Парижский крестьянин» (1926) Беньямин, среди прочего, разбирает в своем эссе «Сюрреализм: Последнее фото европейской интеллигенции» (1929).

Лацис Ася (Анна) (1891—1979) — латышская «левая» журналистка, деятель театра, отбыла десять лет в сталинских лагерях, ее воспоминания о Мейерхольде, Брехте, Беньямине и Пискаторе опубликованы в ФРГ в 1971 г.; ей посвящена книга Беньямина «Улица с односторонним движением» (опубл. в 1955 г.), в соавторстве с ней написан его очерк «Марсель» (1929).

Переводчик Пруста... — кроме Пруста, Беньямин переводил Бодлера, Д'Аннунцио, Леона Блуа, Марселя Жуандо и Сен-Жон Перса (поэму «Анабазис», собственный экземпляр которой ему незадолго до своей смерти прислал Рильке, завещавший Беньямину этот перевод, — сам выполнить его он уже не мог); свой подход к переводческому делу

Беньямин обобщил в заметках «Задача переводчика» (1923), опубликованных в качестве предисловия к его переводу бодлеровских «Парижских картин».

*Подобно девятнадцатилетнему поэту...* — имеется в виду Кристоф Фридрих Хайнле (1894—1914), Беньямин подружился с ним в апреле 1913 г. и вспоминает его в «Берлинской хронике»; 8 августа 1914 г., через несколько дней после начала войны, Хайнле вместе со своей подругой Рикой Зелигсон покончил самоубийством.

*...как замечает Шолем...* — историю «Агесилауса Сантандера» Шолем рассказывает в большом эссе «Вальтер Беньямин и его ангел», опубликованном в 1972 г.; *Angelus Satanas* — цитата из Нового Завета: «И чтобы я не превозносился чрезвычайностью откровений, даю мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтобы я не превозносился» (2 Коринф 12,7).

*...собрание библиотеки...* — эссе Беньямина «Распаковывая свою библиотеку: Разговор о книгособирательстве» опубликовано в 1931 г.

*...обостренному дозой гашиша...* — эссе Беньямина «Гашиш в Марселе» опубликовано в газете «Франкфуртер цайтунг» в декабре 1932 г.

*...эссе Беньямина о Кафке Брехту резко не понравилось...* — Брехт обвинил Беньямина в том, что его эссе будто бы «развязывает руки еврейскому фашизму».

*...по выражению Зигфрида Кракауэра...* — Беньямин познакомился с ним в 1923 г., их переписка опубликована в 1987 г.

*Адорно* — кроме всего прочего, он был одним из ведущих сотрудником Института социальных исследований, созданного в 1923 г. Максом Хоркхаймером (1895—1973) во Франкфурте, а с 1934 г. обосновавшегося в Нью-Йорке (к его сотрудникам принадлежал и Беньямин, печатавшийся в Трудах института); усилиями Адорно в 1955 г. в Германии был издан двухтомник сочинений Беньямина, а в 1966-м (в сотрудничестве с Г. Шолемом) — том его писем, что — вкупе с тогдашними работами Ханны Аренд — положило начало «Беньяминовскому ренессансу» в стране и мировой славе Беньямина.

*Для меня уже все аллегория...* — цитата из второй части стихотворения Бодлера «Лебедь» («Цветы зла», LXXXIX); взята эпиграфом к главе о Бодлере в книге Беньямина «Париж, столица XIX столетия» (опубл. в 1955 г.).

*Кьеркегор* — Беньямин вспоминает и цитирует его в своем эссе о Карле Краусе, статье «О языке вообще и человеческом языке в частности» и др.

*...в роли мужа и отца...* — жена Беньямина, немецкая писательница и переводчица Дора Поллак (Жельнер) (1890—1964), эмигрировала из Германии в Италию в 1934-м, а в Великобританию — в 1939-м, их с Беньямином сын Штефан (ему посвящена автобиографическая кни-

га Беньямина «Берлинская хроника») скончался в Лондоне в 1972 г.

*Гундольф Фридрих* (1880—1931) — немецкий эссеист и литературный критик, близкий к символистскому кружку Штефана Георге, полемика с ним — во многом закрывшая Беньямину дорогу во влиятельные литературные круги и помешавшая его академической карьере — лежит в основе беньяминовского эссе о романе Гете «Избирательное сродство».

*Вспоминая Ролана Барта*

*Барт Ролан* (1915—1980) — французский культуролог, один из лидеров семиотической школы, разносторонний эссеист; во многом именно Зонтаг вводила работы Барта в американский интеллектуальный обиход, позже она посвятила ему развернутую работу «Само письмо: К вопросу о Барте» (1981).

*Роб-Грийе Ален* (р. 1922) — французский романист и кинорежиссер, лидер и теоретик школы «нового романа»; статья Барта о нем появилась в февральском выпуске журнала «Аргументы» за 1958 г., в дальнейшем Барт не раз обращался к его творчеству и типу письма.

*Соллерс Филипп* (р. 1936) — французский прозаик-авангардист, литературный критик и теоретик, друг Барта, с 1960 г. начал выпускать при издательстве «Сей» журнал «Тель Кель», ставший главным печатным органом французских структуралистов; Барт и Соллерс познакомились в 1963 г. на одном из выступлений поэта Франсиса Понжа, вскоре, в 1964 г., в «Тель Кель» появилась статья Барта «Литература и значение».

*...книга ... посвященная Расину...* — На самом деле, книга «О Расине» (1963) — тоже сборник из трех работ 1958—60 гг.

*...исследованиях по семиологии рекламы...* — книга «Система моды» (1967).

*...об искусстве фотографии...* — посвященная умершей в 1978 г. матери, книга Барта «Камера луцида» вышла в 1980 г. (книга самой Зонтаг «О фотографии» опубликована в 1976-м).

*«Ролан Барт о Ролане Барте»* — книга, выпущенная в 1975 г. издательством «Сей».

*...подобные интервью...* — почти четыре десятка их (с 1962 по 1980 гг.) собраны другом Барта Франсуа Валем в посмертной книге Барта «Крупница голоса» (1981).

*...его любимый Жид...* — «Заметка об Андре Жиде и его «Дневнике» — одна из наиболее ранних публикаций Барта — была напечатана в любительском журнале санатория, где он лечился от туберкулеза, в 1942 г.

*Брехт был увлечением всей его юности...* — Барт открыл для себя Брехта в мае 1954 г., увидев «Мамашу Кураж» в постановке Берлинер

Ансамбля на международном театральном фестивале в Париже, в 1957-м он опубликовал о Брехте программную статью в журнале «Аргументы», а в инаугурационной речи 1978 г. в Коллеж де Франс вспоминал, что в проекте социально-критической науки о знаках для него в 50-х гг. соединялись три имени: Соссюра, Сартра и Брехта.

«Фрагменты любовного дискурса» — книга Барта только в 1977 г. вышла восьмью изданиями общим тиражом 80 тыс. экземпляров и многократно переиздавалась впоследствии.

«завести дневник...» — эта идея обсуждалась Бартом в статье «Освобождение», появившейся в 1979 г. в журнале «Тель Кель»; фрагменты его интимного дневника за август-сентябрь 1979 г. были опубликованы посмертно в книге «Происшествия» (1987) и получили скандальный резонанс.

Эрте (наст. имя — Роман Тыртов, 1892—1990) — французский и американский график и художник-оформитель русского происхождения, работал в парижских театрах, в Голливуде, в журнале мод «Харперс базар» и др.

Рекишо Бернар (1929—1961) — французский живописец.

Туамбли Сай (р. 1928) — американский живописец, основа его нон-фигуративного языка — графизмы, полустертые следы некоего неведомого и нечитаемого, как бы «детского» или «варварского» письма.

«отправился в Китай...» — имеется в виду разочаровавшая Барта поездка в 1974 г. вместе с его леворадикальными друзьями Ф. Соллерсом, Ю. Кристевой и др. (Ж. Лакан в последнюю минуту отказался); сухой отклик Барта «И что же Китай?» был опубликован в газете «Ле Монд» в мае 74-го.

«на посвященной его творчеству недельной конференции...» — имеется в виду конференция в июне 1977 г. в Серизи-ла-Саль — один из наиболее влиятельных интеллектуальных форумов во Франции 70-х гг.

#### Мысль как страсть

Канетти Элиас (1905—1994) — австрийский писатель; мыслитель-эссеист, с 1938 г. в эмиграции (Франция, затем — Великобритания); лауреат Нобелевской премии по литературе (1981).

Брах Герман (1886—1951) — австрийский прозаик, разносторонний эссеист; дебютировал поздно, в начале 1930-х гг., романной трилогией «Лунатики»; в 1938 г., после нескольких недель заключения в гитлеровской тюрьме, эмигрировал в США.

Мердок Айрис (р. 1919) — английская писательница, ученица Ж.-П. Сартра, автор интеллектуальных романов «с ключом».

«оставаясь свидетелем эпохи...» — напоминанием об «избранниках, которым ... выпало быть свидетелями», начинается книга Канетти «Другой процесс» (1969).

«Аутодафе» — во Франции роман Канетти «Ослепление» (1935) выходил под названием «Вавилонская башня».

*Бернхард Томас* (1931—1989) — австрийский прозаик и драматург, одна из крупнейших фигур немецкоязычной словесности XX в.

*Гросс Георг* (1893—1959) — немецкий художник-экспрессионист, близкий к берлинскому дадаизму, автор острых карикатур; наряду с И. Бабелем и Б. Брехтом, один из наиболее интересных и важных для Канетти людей, с которыми начинающий писатель сблизился во второй половине 20-х гг. во время пребывания в Берлине.

*Дикс Отто* (1891—1969) — немецкий живописец и график, близкий к экспрессионизму.

*Бауэр Фелица* (1887—1960) — невеста Ф.Кафки. Сложные отношения между ними, включая две разорванные помолвки, длились с 1912 по 1917 г., в 1919 г. Фелица Бауэр вышла замуж за берлинского предпринимателя, в 1936 г. переехала с семьей в США. Письма Кафки к ней опубликованы в 1967 г.

*Милль Джон Стюарт* (1806—1873) — английский экономист, социолог и философ-позитивист, его «Автобиография» вышла в 1873 г.

...*слова о вине перед животными...* — цитата из книги Канетти «Другой процесс».

...*обращает время в пространство...* — ср. близкую формулировку В. Беньямина, отнесенную к немецкой барочной драме, в эссе Зонтаг «Под знаком Сатурна».

*Маки Чарлз* (1814—1889) — английский (шотландский) поэт, историк, журналист, корреспондент «Таймс» на фронтах Гражданской войны в США; вышедшая в 1841 г. трехтомная книга его очерков «Необычайные заблуждения народа и безумие толпы» была переиздана (в 2-х тт.) в 1852 г. и перепечатывается поныне.

*Лебон Гюстав* (1841—1931) — французский социальный психолог и антрополог, один из первых исследователей массового уровня общественной жизни («Психология толп», 1895; «Французская революция и психология революций», 1912).

*Шребер Даниэль Пауль* (1842—1911) — немецкий юрист, председатель городского суда (отсюда и его фигурирующее в медицинской литературе прозвище «Председатель»), страдал острой паранойей и описал свое желание стать женщиной, чтобы перестроить мир на женский лад, в кн. «Записки невропата» (1903); его случай, ставший в психиатрической литературе учебным, Фрейд разбирал в работе «Психоналитические заметки о биографии параноика» (1911), позже он привлек внимание М. Фуко и Ж. Делеза, лег в основу романа итальянского прозаика Роберто Калассо «Грязный безумец» (1974).

В издательстве

**Русского феноменологического общества**

в 1996 вышли в свет следующие книги:

**Слепой Эдип**

**Пифагорейские Золотые стихи** с комментарием философа  
Гиерокла

**Бертран Рассел.** Введение в математическую философию

2 текста о **Вильгельме Дильтее (М. Хайдеггер и Г. Шпет)**

**Питер Уинч.** Идея социальной науки и ее отношение к философии

**Роман Якобсон.** Язык и бессознательное (Избранные работы)

**Готтлоб Фреге.** Предмет. Значение. Смысл (Избранные работы)

**Октавио Пас.** Поэзия. Критика. Эротика

**Ричард Рорти.** Случайность, ирония и солидарность

**Винни Пух и философия обыденного языка**

**Сьюзен Зонтаг.** Мысль как страсть (Избранные эссе)

**Людвиг Хейде.** Осуществление свободы: Введение в гегелевскую  
философию права

**Сергей Зимовец.** Молчание Герасима: Философские и  
психоаналитические эссе о русской культуре

**Александр Игнатович.** Чайное действо

**Вадим Руднев.** Морфология реальности

**Анатолий Ахутин.** Тяжба о бытии

**Аркадий Блинов.** Общение. Звуки. Смысл: Об одной проблеме  
аналитической философии языка

**Александр Кайдановский.** Киносценарии

**Александр Никифоров.** Книга о логике

**Н. Козлова, И. Сандомирская.** “я хочу, чтобы так называлось кино”  
(социокультурный и лингвистический анализ “наивного письма”)

**Юрий Бородай.** Эротика — смерть — табу: Трагедия человеческого  
сознания

**В. Библер.** На гранях логики культуры

**Светлана Неретина.** Концептуализм Абельяра

Философско-литературный журнал “Логос” №№ 7, 8

эти и другие книги

можно приобрести в нашем книжном магазине  
по адресу:

Москва, м. “Парк Культуры”, Zubовский бульвар, 17, комн. 5, 6

(вход через Издательский центр “Прогресс”)

**Научное издание**

**Сьюзен Зонтаг  
Мысль как страсть**

*художник С. Жегло*

Русское феноменологическое общество  
Москва, Zubовский бульвар, 17  
Тел. 2471757

Подписано в печать 16.12.96. Формат 60x90/16  
Печать офсетная. Тираж 3000 экз.  
Заказ № 4078  
Типография ИПП "Отечество" ПХУ МВД России,  
107143 Москва, Открытое шоссе, 18

## СЬЮЗЕН ЗОНТАГ

(SUSAN SONTAG, р. 1933)

американская  
писательница,  
кинорежиссёр  
и театральный  
постановщик,

литературный,  
театральный и  
кинокритик,  
аналитик пределов и  
крайностей в

художественной  
культуре XX века,  
"интеллектуал,  
который в эпоху  
заката нового  
сумел сделать  
свои  
противоречивые,  
спорные и даже  
вызывающие  
взгляды  
общим  
достоянием"

(Лайам Кеннеди, 1995)



ПИРАМИДА

«Может быть,  
некоторым эпохам  
нужна не истина,  
а более глубокое  
чувство реальности,  
расширение области  
воображаемого.  
Я

, со своей стороны,  
уверена, что  
здоровый взгляд  
на мир -

- взгляд истинный.  
Но всегда ли  
человек ищет  
именно этого,  
истинный? Да,

истина это равнове-  
сие, но противо-  
положность истины -  
метания - это  
вовсе не  
обязательно ложь...

Иное  
(хотя далеко  
не каждое)  
отклонение от  
истины, иное  
(хотя далеко  
не каждое)  
помешательство,  
иной

(хотя далеко  
не каждый)  
отказ от жизни  
несут в себе истину,  
возвращают здраво-  
мыслие и преумно-  
жают жизнь»

Сьюзен Зонтаг, 1963