

СБЮЮЗЕН СОНТАГ

О Поле Гудмане
Подбираясь к Арто
Магический фашизм
Под знаком Сатурна
Гитлер Зиберберга
Вспоминая Барта
Мысль как страсть

ПОД
ЗНАКОМ
САТУРНА

СБЮЮЗЕН

СОНТАГ

ПОД

ЗНАКОМ

САТУРНА

SUSAN
SONTAG
UNDER
THE SIGN
OF SATURN

PENGUIN BOOKS

СЬЮЗЕН
СОНТАГ
ПОД
ЗНАКОМ
САТУРНА

АД МАРГИНЕМ ПРЕСС

УДК 821.111(73)-4Сонтаг С.
ББК 84(7=432.1)6-46
С62

Данное издание осуществлено
в рамках совместной изда-
тельской программы Музея
современного искусства «Гараж»
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE

Ad Marginem

Издательство благодарит
The Wylie Agency за помощь
в приобретении прав на
данное издание

Перевод — Борис Дубин,
Сергей Дубин, Нина Цыркун
Дизайн — Анна Сухова

Сонтаг, Сьюзен.
С62 Под знаком Сатурна / Сьюзен
Сонтаг. — М. : Ад Маргинем Пресс,
Музей современного искусства
«Гараж», 2019. — 168 с. — ISBN
978-5-91103-465-8.

В сборник вошли наиболее важные
критические эссе, написанные
Сьюзен Сонтаг с 1972 по 1980 год.
Помимо пронзительных воспоми-
наний о Ролане Барте и Поле
Гудмане и эссе о Вальтере Беньямине
и Антонене Арто, «Под знаком
Сатурна» включает в себя критику
любимого режиссера Гитлера
Лени Рифеншталь, а также блистатель-
ный анализ антифашистского
фильма Ханса-Юргена Зиберберга.
В своих как всегда откровенных
текстах Сонтаг рассуждает о смерти,
искусстве, истории, воображении
и писательстве как таковом.

Copyright © 1972, 1973, 1975, 1976, 1978,
1980, Susan Sontag
All rights reserved

© Дубин Б. В., перевод, наследники,
2019
© Дубин С. Б., перевод, 2019
© Цыркун Н. А., перевод, 2019
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019
© Фонд развития и поддержки искус-
ства «АЙРИС»/IRIS Foundation, 2019

6

О ПОЛЕ ГУДМАНЕ

Пер. Сергея Дубина

13

ПОДБИРАЯСЬ К АРТО

Пер. Сергея Дубина

62

МАГИЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

Пер. Нины Цыркун

90

ПОД ЗНАКОМ САТУРНА

Пер. Бориса Дубина

111

ГИТЛЕР ЗИБЕРБЕРГА

Пер. Сергея Дубина

139

ВСПОМИНАЯ БАРТА

Пер. Сергея Дубина

148

МЫСЛЬ КАК СТРАСТЬ

Пер. Бориса Дубина

О ПОЛЕ ГУДМАНЕ¹

Эти строчки я пишу в моей крошечной парижской комнатке, сидя в плетеном кресле у письменного стола; окно передо мной выходит в сад; за спиной — раскладушка и ночной столик; на полу и под столом — рукописи, блокноты, две-три книжки в обложке. То, что более года я жила и работала в таких спартанских условиях — хотя изначально ничего такого не планировала и не продумывала заранее, — несомненно, отвечает некоей внутренней потребности отбросить лишнее, отгородиться на время, начать с чистого листа с минимумом багажа и комфорта. В том Париже, где обитаю я (и который имеет так же мало общего с Парижем сегодняшним, как и он — с величественным Парижем, столицей XIX века, питавшей развитие идей и искусства до конца 1960-х годов века нынешнего), Америка стала самым близким из всех отдаленных уголков планеты. Даже когда я никуда не

1 Пол Гудман (1911–1972) — американский писатель, социолог, литературный критик и психотерапевт (один из основателей гештальт-терапии).

выхожу — а в последние месяцы выдалось немало благословенных дней и ночей, когда от печатной машинки хотелось отойти лишь ради сна, — каждое утро кто-то приносит мне парижское издание *Herald Tribune* с ее чудовищной подборкой «новостей» об Америке, здесь кажущихся оторванными от реальности, искаженными и донельзя причудливыми: бомбардировщики Б-52, поливающие эко-смертью вьетнамские джунгли; отвратительное бичевание Томаса Иглтона²; паранойя Бобби Фишера; неодолимое восхождение Вуди Аллена; отрывки из дневника Артура Бремера³ — и вот, на прошлой неделе, смерть Пола Гудмана.

Ловлю себя на том, что не в силах назвать его лишь по имени. Разумеется, при встрече мы обращались друг к другу как Сьюзен и Пол, но и в моих мыслях, и в разговорах с другими он никогда не был просто Полом — или тем более Гудманом, — но всегда Полом Гудманом: полное имя, со всей двойственностью прочувствованного и фамильярного, которое такое словоупотребление предполагает.

Горе, которым стала для меня смерть Пола Гудмана, еще сильнее от того, что друзьями мы с ним не были, хотя во многом и вращались в одних кругах. Познакомились мы 18 лет назад. Мне был 21 год, я училась в аспирантуре в Гарварде, мечтала жить в Нью-Йорке, и, когда на выходных как-то оказалась в городе, один мой знакомый, друживший с ним, привел меня в лофт на 23-й улице, где Пол Гудман с женой отмечали день его рождения. Он был пьян, хриплым голосом расписывал всем свои сексуальные подвиги и поговорил со мной ровно столько, чтобы не сойти совсем уж за хама. В следующий раз я увидела его уже через четыре года, в гостях у кого-то на Риверсайд-драйв: он вел себя спокойнее, но казался таким же холодным и поглощенным самим собой.

2 Томас Фрэнсис Иглтон (1929–2007) — американский политик, номинировался на должность вице-президента от Демократической партии, но раскрытые подробности его борьбы с депрессией и развязанная против него травля в прессе вынудили его отказаться от избирательной кампании.

3 Так называемый Дневник убийцы (1973) американца Артура Бремера, осужденного за покушение на кандидата в президенты от демократов Джорджа Уоллеса 15 мая 1972 года; освобожден в 2007 году.

В 1959 году я переехала в Нью-Йорк, и с тех пор до конца 1960-х мы встречались довольно часто, хотя и всегда на людях: на вечеринках у общих друзей, на групповых дискуссиях и лекциях о вьетнамской войне, акциях протеста и демонстрациях. Я, как правило, всякий раз робко пыталась заговорить с ним в надежде рассказать, прямо или обиняками, сколь важны оказались для меня его книги, как много я из них почерпнула. Он неизменно отмахивался от моих откровений, и я отступала. Общие друзья рассказывали, что он недолюбливал женщин как таковых — хотя, конечно, делал исключение для некоторых. Я как могла противилась такому толкованию (мне оно казалось недалеким), но затем сдалась. Собственно, именно это чувствовалось и в его работах: например, основной недочет «Взрослея без толку» — книги, призванной разобраться в проблемах американской молодежи, — в том, что об американской молодежи автор говорит, как если бы она состояла исключительно из подростков и молодых мужчин. При встречах я перестала держаться с ним открыто.

В прошлом году еще один общий друг, Иван Иллич⁴, пригласил меня в Куэрнаваку, где вел тогда свой семинар и Пол Гудман: я призналась ему, что предпочла бы подождать, пока тот не уедет. По нашим многочисленным беседам Иван знал, как восхищалась я творчеством Пола Гудмана. Но несравнимое наслаждение от осознания того, что он живет со мной в одной стране, у него все хорошо и он по-прежнему пишет, превращалось в пытку всякий раз, когда я оказывалась с ним в одной комнате и чувствовала себя бессильной установить даже самый элементарный контакт. В этом, вполне буквальном, смысле мы не то что не дружили с Полом Гудманом — он был мне откровенно неприятен, поскольку, как я не раз жалостливо пыталась при жизни его объяснить, он, казалось, точно так же не выносил меня. Я всегда понимала, сколь пафосной и чисто формальной была такая неприязнь — и глаза мне на это раскрыла вовсе не смерть Пола Гудмана. Он так долго был моим героем, что я ничуть не удивилась, когда он наконец прославился: меня всегда удивляло, скорее,

то, что люди словно бы принимали его как должное. Самой первой его книгой, которую я прочла — в 17 лет, — стал сборник рассказов «Лагерь свернут» в издательстве New Directions. После этого я за год проглотила все, что он выпустил ранее, и с тех пор стала следить за новыми публикациями. Ни один американский писатель не пробуждал во мне такого неприкрытого любопытства: хотелось как можно скорее прочесть все, *что он только ни писал*, на любую тему. Основной причиной тут было даже не то, что я в целом соглашалась с его рассуждениями; есть и другие писатели, с которыми я согласна, но схожей преданности которым не чувствую. Меня привлек его неповторимый голос: непосредственный, раздраженный, эгоистичный, щедрый и узнаваемо американский. Норман Мейлер считается самым выдающимся писателем поколения именно из-за своего голоса — властного, эксцентричного; мне же он неизменно казался вычурным и каким-то неестественным. Я восхищаюсь Мейлером как писателем, но вот голосу его не верю. Голос Пола Гудмана — как раз то, что нужно. После Д. Г. Лоренса наша литература не знала такого убедительного, неподдельного и своеобразного голоса. Все, о чем писал Пол Гудман, этот голос передавал яркость, важность и его собственную, ужасно притягательную, самоуверенность и неуклюжесть. Из-под его пера выходила взвинченная смесь синтаксической неповоротливости и словесной точности; он был способен на фразы восхитительной чистоты стиля и живости языка — но мог порой и писать настолько небрежно и неумело, что казалось, будто он делает это нарочно. Впрочем, это не имело никакого значения. Преданным и воодушевленным поклонником я оставалась именно из-за его голоса, то есть его интеллекта, воплощенной поэзии этого интеллекта. Хотя благосклонным как писатель он был нечасто, письмо и ум его, несомненно, благодатью отмечены были.

Писатель, берущийся за многое, в Америке обычно вызывает ужасную, черную обиду. Пола Гудмана попрекали тем, что он писал и стихи, и пьесы, и романы, а также социальную критику или книги на узкоспециальные темы, неприкосновенность которых стерегут цеховые и академические церберы: городское планирование, образование, литературная критика, психиатрия. Такой ученый-халявщик, психиатр с большой

дороги, прекрасно разбиравшийся в природе как вещей, так и людей, многих выводил из себя. Подобная неблагодарность меня всегда поражала. Знаю, часто жаловался на нее и Пол Гудман. Возможно, острее всего это выражено в дневнике, который он вел с 1955 по 1960 год, позднее опубликованном под заголовком «Пять лет»: там он сокрушается по поводу недостатка известности и того, что его не признают и не вознаграждают по достоинству.

Дневник этот писался на излете долгого периода неизвестности, поскольку с выходом «Взрослея без толку» в 1960 году он таки прославился, тиражи его книг выросли, и их, надо думать, даже стали больше читать — если доказательством можно счесть то, как часто идеи Пола Гудмана повторялись (при этом без ссылки на него самого). С 1960 года он начал прилично зарабатывать — поскольку относились к нему уже с нужным пиететом, — прислушивалась к нему и молодежь. Казалось, все это ему льстило, хотя он по-прежнему сетовал, что-де недостаточно знаменит, что его недостаточно читают и вообще недооценивают.

Отнюдь не будучи эгоистом, которому всегда всего мало, Пол Гудман совершенно справедливо полагал, что заслуженного внимания ему не оказывали. Это становится вполне очевидным в некрологах, которые мне довелось прочесть после его смерти в тех немногих американских газетах и журналах, которые я получаю здесь, в Париже. В них он предстает всего-навсего любопытным писателем-нонконформистом, который слишком разбрасывался в творчестве, выпустил «Взрослея без толку», повлиял на бунтарскую молодежь в Америке 1960-х и был несдержан в описаниях своей сексуальной жизни. Трогательный некролог Неда Рорема (единственный из всех, прочитанных мной, хоть как-то отражающий важность Пола Гудмана) напечатан в *Village Voice* — газете, которую читает большая часть его поклонников, — лишь на 17-й странице. В оценках, появляющихся сейчас, когда его уже не стало, Пол Гудман описывается как маргинал.

Я бы не пожелала Полу Гудману статуса медиазвезды, выпавшего на долю Маклюэнгу или даже Маркузе — такая слава мало как связана с истинным влиянием и вряд ли отражает то, насколько широко читают того или иного писателя. Меня корбит, скорее, то, что как должное Пола Гудмана воспринимали

даже его почитатели. Люди, как мне кажется, по большей части не осознавали, с какой незаурядной личностью имели дело. Ему было по плечу почти все, и он не оставлял в стороне ни одно из истинных призваний писателя. Хотя проза его становилась все более нравоучительной и сухой, он продолжал расти как поэт редкой и совершенно немодной сегодня чуткости; однажды станет ясно, какие замечательные он писал стихи. Многие из того, что он говорил в своих эссе о людях, городах и общем восприятии жизни, очень верно. То, что у него считали дилетантством, на самом деле тождественно его гению: такое дилетантство позволило ему привнести в вопросы обучения, психиатрии и гражданства поразительную, скупую на слова точность понимания и смелость задуматься над практическими изменениями.

Сложно перечислить все, чем я ему обязана. На протяжении двух десятилетий он оставался для меня попросту самым значительным американским писателем. Он был нашим Сартром, нашим Кокто. Ему не хватало несравненного интеллекта теоретика Сартра, он не обращался к безумному, потаенному источнику чистой фантазии, в котором Кокто черпал вдохновение для занятий самыми разнообразными видами искусства. Но он был одарен талантами, какими не располагали ни Сартр, ни Кокто: бесстрашным осознанием того, что же представляет собой наша жизнь, придирчивостью и всеохватностью морального сопереживания. Для меня его голос на печатной странице настолько реален, как мало у какого другого писателя: знакомый, притягательный, выводящий из себя. Подозреваю, что в книгах он выглядел благороднее, чем был на деле в жизни — такое часто случается в «литературе». (Порой бывает и наоборот, в реальности человек ведет себя достойнее, чем лирический герой. А порой у личности в жизни и в книгах вообще мало общего.)

Чтение Пола Гудмана придавало мне силы. Он принадлежал к небольшой группе писателей, умерших и живых, которые обосновали для меня ценность писательского ремесла и чье творчество стало стандартом, по которому я сверяла мои собственные работы. В этом разновеликом и очень личном пантеоне фигурировали несколько живущих сейчас европейских писателей — но ни одного американца, кроме него.

Мне доставляло удовольствие все, что выходило из-под его пера; нравилось, когда он упрявился, был неловок, тосковал и даже ошибался. Его эгоизм казался мне скорее трогательным, нежели отталкивающим (как часто бывает с Мейлером, когда я его читаю). Я восхищалась его прилежанием, его готовностью служить общему делу. Я преклонялась перед его отвагой, проявлявшейся очень по-разному — одним из самых замечательных примеров стала та откровенность, с которой в «Пяти годах» он рассказывал о своей гомосексуальности и которую нещадно раскритиковали его друзья-натуралы из нью-йоркских интеллектуальных кругов; это было шесть лет назад, еще до того, как освобождение геев сделало каминг-аут гламурным. Мне нравилось, когда он говорил о себе и когда смешивал свои собственные безнадежные сексуальные желания с желанием совершенного мироустройства. Как и Андре Бретон, с которым его во многом можно сравнить, Пол Гудман был истинным знатоком свободы, радости и наслаждения — о которых я многое узнала как раз из его книг.

Сегодня утром, садясь за этот текст, я потянулась под стол за бумагой для машинки и под завалами рукописей рядом с парой других книжек обнаружила его «Новую Реформацию». Хотя я пытаюсь прожить этот год без книг, несколько все же удается как-то ко мне пробраться. Что ж, есть какая-то закономерность в том, что даже здесь, в этой комнатухе, куда книгам путь заказан, где я пытаюсь яснее расслышать мой собственный голос и отыскать мои истинные мысли и ощущения, нашлась хотя бы одна книга Пола Гудмана — ведь за последние 22 года мне не случилось жить в квартире, где не были бы собраны почти все его книги.

Но с ними или без них, моя жизнь навсегда отмечена влиянием Пола Гудмана. Я буду и дальше сокрушаться, что он не говорит больше с нами со страниц своих книг и что в наших неуклюжих попытках помочь друг другу, сказать все как оно есть, выпустить ту поэзию, которая в нас еще осталась, уважать друг в друге наше безумие и наше право на ошибку, растить и дальше наше чувство со-гражданственности нам придется обойтись без типичного для Пола подначивания, его терпеливых путаных объяснений всего на свете и без самого благородного примера Пола.

(1972)

ПОДБИ- РАЯСЬ КАРТО

Организованные попытки ниспровержения «автора» предпринимаются вот уже более ста лет. Их отправной точкой с самого начала было — и остается сейчас — видение апокалипсиса: дышащее одновременно сожалением и торжеством от судорожного разложения прежних социальных устоев, черпающее силы в том вселенском осознании проживаемого революционного момента, которое до сих пор вдохновляет самые блестящие нравственные и интеллектуальные свершения. Нападки на «автора» ведутся с прежней силой, хотя до революции либо дело не дошло, либо — там, где она свершилась, — литературный модернизм оказался быстро задушен. В странах же, революцией не перекроенных, модернизм постепенно становится доминирующей традицией высокой

литературной культуры, а не идеологией ее ниспровержения, и продолжает вырабатывать культурные коды для консервирования новой моральной энергии, стараясь выиграть у нее время. То, что исторический императив, дискредитирующий, казалось бы, саму практику литературы, оказался настолько живучим — покрывая сразу несколько поколений писателей, — вовсе не означает, что он был неправильно понят или, как порой случается читать, что неприятие «автора» стало сегодня ретроградским, а то и неуместным. (Люди начинают с некоторым цинизмом воспринимать и самый ужасающий кризис, если он затягивается и приобретает статичный характер.) Долговечность модернизма, скорее, показывает, что происходит, когда предрекавшееся разрешение острого социального и психологического беспокойства откладывается: какие нежданные ресурсы изобретательности и агонии (но также укрощения этой агонии) могут в этот промежуточный период развернуться в полную силу.

Согласно установившейся (хотя и постоянно оспариваемой) концепции, литература генерируется из рационального — то есть социально приемлемого — языка во множество внутренне связанных типов дискурса (как то: стихотворение, пьеса, эпос, трактат, эссе, роман), принимая форму конкретных «произведений», о которых судят по таким критериям, как правдоподобие, эмоциональное напряжение, изысканность и актуальность. Но более чем столетнее развитие модернизма выявило произвольный характер некогда стабильных жанров и подорвало само понятие автономного произведения. Стандарты, использовавшиеся для оценки литературных произведений, сейчас кажутся далеко не самоочевидными и вовсе не универсальными. Это лишь инструменты, с помощью которых та или иная культура подтверждает собственные понятия рациональности, как то разума и сообщества.

Сам же статус «автора» разоблачается как роль, которая, не обязательно будучи конформистской, неизбежно обусловлена ответственностью перед данным общественным порядком. Разумеется, отнюдь не все пред-модерные авторы лестно отзывались об обществе, в котором жили. Одной из самых древних задач автора было призвание сообщества к ответу за его лицемерие и нерадивость: так, Ювенал в своих «Сатирах» бичевал разнузданность римской аристократии,

а Ричардсон в «Клариссе» обличал буржуазную институцию брака как приумножения собственности. Однако диапазон отчуждения, доступный пред-модерным авторам, оставался ограничен (понимали они это или нет) критикой ценностей одного класса или среды с позиций иного класса/среды. Современные авторы в попытке преодолеть эту ограниченность присоединились к масштабной миссии, около ста лет назад определенной Ницше как переоценка всех ценностей и заново сформулированной Арто в XX веке как «тотальное обесценивание ценностей». Сколь бы химерической ни выглядела эта задача, она намечает крайне действенную стратегию, позволяющую современным авторам дистанцироваться от былой ответственности. Если ранее и авторы, превозносившие свою эпоху, и те, что ее критиковали, в равной степени были добропорядочными членами того общества, в котором они функционировали, современных авторов отличает стремление к саморазвенчанию, нежелание быть морально полезными обществу, склонность представлять себя не критиками общества, но провидцами, духовными авантюристами и социальными отщепенцами.

Разрушение «автора» неизбежно несет с собой и переосмысление «писательства». Как только ремесло писателя перестает определяться в терминах ответственности, казавшееся логичным размежевание произведения и создавшей его личности, публичного и частного высказывания теряет свой смысл. Вся пред-модерная литература развивается из классического представления о писательстве как обезличенном, самодостаточном и автономном свершении. Литература современная предлагает радикально иную идею: романтическую концепцию писательства как способа героической самоэкспозиции конкретной личности. При этом такое соотнесение публичного, литературного дискурса с чрезвычайно частной сферой на самом деле не требует от читателя какого-либо предварительного знакомства с автором. Хотя мы располагаем обширными сведениями о биографии Бодлера, а о жизни Лотреамона не известно практически ничего, с точки зрения литературы «Цветы зла» и «Песни Мальдорора» в равной степени определены идеей автора как мятущегося индивида, срывающего самые интимные покровы с собственной уникальной субъективности.

Во взглядах, уходящих своими корнями в романтическое мироощущение, плоды творчества художника (или философа), подобно некоей упорядочивающей внутренней структуре, заключают в себе изложение мучительной работы субъективности. Статус произведения обуславливается его местом в конкретном прожитом опыте, который приобретает неисчерпаемую личностную всеохватность, а «творчество» предстает лишь ее сторонним продуктом и неадекватным выражением. Искусство становится высказыванием самосознания — осознания, подразумевающего разлад между «я» художника и сообществом. И, собственно, достижение художника измеряется размахом пропасти между ним и коллективным голосом (голосом «разума»). Художник есть сознание, стремящееся быть. «Я — тот, кто способен жить, лишь бичуя все, что во мне есть врожденного», — писал Арто, самый образцовый и самый бескомпромиссный герой самоуничтожения в современной литературе.

В принципе, этот проект обречен на провал. Сознание как данность не способно полностью воплотиться в искусстве: оно должно, скорее, пытаться преобразовать собственные рамки и изменить границы искусства. Соответственно, каждое конкретное «произведение» имеет двойной статус: это уникальный, специфический и уже свершенный литературный жест — и в то же время металитературное заявление (зачастую резкое, порой ироничное) о недостаточности литературы по отношению к идеальному состоянию сознания и искусства. Сознание, задуманное как проект, формирует стандарт, который неминуемо уличает неполноту «произведения». Подобно героическому сознанию, непременно стремящемуся к тотальному владению собой, литература всегда будет нацелена на «тотальную книгу». Но в сравнении с идеей тотальной книги всякое писательство на практике может состоять лишь из фрагментов. Шаблон зачинов, экспозиций и развязок более не применим. Незавершенность становится доминирующей модальностью искусства и мысли, порождая антижанры: творчество, умышленно фрагментарное и самопроверяющее; мысль, подрывающую саму себя. Вместе с тем для успешного ниспровержения былых стандартов нет необходимости опровергать несостоятельность такого искусства. Как говорил Кокто, «успешным произведением может быть лишь произведение несостоявшееся».

Карьера Антонена Арто, одного из последних великих представителей героического периода литературного модернизма — яркий пример и сумма таких попыток переоценки. Арто не состоялся ни в жизни, ни в творчестве. Его наследие включает в себя поэзию; стихи в прозе; киносценарии; заметки о кино, живописи и литературе; теоретические эссе, уничижительную критику и полемические заметки о театре; несколько пьес и примечания ко множеству несостоявшихся постановок, в том числе оперы; исторический роман; моноспектакль для радио в четырех частях; очерки о культуре пейотля у индейцев тараумара; блистательные роли в двух великих фильмах («Наполеон» Ганса и «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера) и целом ряде второстепенных; а также — сотни писем, его самую совершенную «драматическую» форму: все это складывается в гигантский кодекс внутреннего надлома и самобичевания, масштабную коллекцию фрагментов. Он оставил по себе не завершенные произведения искусства, а уникальный жизненный след, поэтику, эстетику мысли, теологию культуры и феноменологию страдания.

В случае Арто художник-провидец впервые кристаллизуется в фигуру художника как совершенной жертвы своего сознания. То, что лишь предугадывалось в бодлеровской прозаической лирике сплина и описании сезона в аду у Рембо, в высказывании Арто становится беспрестанным и мучительным осознанием неадекватности его собственного сознания самому себе — в агонию чувствования, считающего себя непоправимо отчужденным от мысли. Мышление и выражение этих мыслей с помощью языка становятся вечной пыткой.

В метафорах, с помощью которых Арто описывает свое интеллектуальное страдание, разум предстает либо собственностью, никогда автору полностью не принадлежащей (или это владение ничем не подтвердить), либо чуждой физической субстанцией — непокорной, мимолетной, непрочной, вызывающе изменчивой. Уже в 1921 году, когда ему было только двадцать пять, он признавался в неспособности овладеть своим разумом «целиком». На протяжении 1920-х годов он беспрестанно жалуется, что идеи «ускользают» от него, что он не в состоянии «обнаружить» их и «ухватить» свой разум, он «утратил» разумение слов и «позабыл» формы мысли. Еще более прямые метафоры передают его бешенство от хронической эрозии

идей, от того, как мысль осыпается под ним или неотвратимо утекает; свой разум он описывает как растрескавшийся, вырождающийся, застывающий, растекающийся, сворачивающийся, опустошенный, непроницаемо плотный: слова гниют. Арто страдает не от сомнений в том, мыслит ли его «я», а от уверенности, что собственной мыслью он не владеет. Он не говорит, что не способен мыслить, а признается, что «не обладает» мыслью — и это владение для него гораздо важнее наличия верных мыслей и идей. «Обладание мыслью» обозначает процесс, в котором мысль поддерживает себя, проявляется себе самой и способна ответить «на все обстоятельства чувствования и жизни». Арто, по его словам, «не обладает» мыслью именно в этом ее смысле — как субъекта и объекта себя самой. Арто демонстрирует, как гегелевское, драматургическое, самосозерцающее сознание может прийти до состояния полного отчуждения (вместо отстраненной, всеобъемлющей мудрости) — поскольку разум остается объектом.

Язык Арто полон противоречий. Он прибегает к материалистичным образам (превращая разум в вещь или объект), однако его требовательность к разуму равнозначна чистейшему философскому идеализму. Он не способен воспринимать сознание иначе как процесс — и вместе с тем именно это присущее сознанию качество процесса (его неуловимость, текучесть) становится для него адом. «Подлинная боль, — пишет Арто, — это чувствовать, как внутри тебя ворочается мысль». *Cogito*, чье предельно очевидное существование вряд ли нуждается в доказательствах, бросается на отчаянный, бесплодный поиск *ars cogitandi*. Интеллект, с ужасом замечает Арто, есть чистейшая случайность. Прямой противоположностью тому, как излагают поиски внятных и отчетливых идей в своих величавых оптимистичных повествованиях Декарт и Валери — их «Божественной комедии» мысли, — Арто говорит о бесконечных муках и растерянности ищущего себя сознания: об «интеллектуальной трагедии, в которой я неизменно оказываюсь побежден», о его «Божественной трагедии» мысли. Арто, по его собственным словам, «все время ищет [свое] интеллектуальное бытие».

Как следствие того приговора, который выносит себе Арто, убежденный в хронической отчужденности от собственного сознания, такое ментальное несовершенство становится,

прямо или косвенно, доминирующей, неистощимой темой его произведений. Некоторые из предлагаемых Арто описаний этой мысленной Голгофы почти что больно читать. Он почти не вдается в подробности своих переживаний — паники, замешательства, бешенства, ужаса. Его сильная сторона — не психологическая пронизательность (которая ему не давалась и потому отметалась как тривиальная), а более оригинальный тип описания, нечто вроде физиологической феноменологии безграничного отчаяния. Арто не преувеличивает, заявляя в «Нервометре», что столь подробную карту своего «сокровенного я» не удавалось составить еще никому. Во всей истории автобиографического письма мы не найдем такого неустанного и дотошного изложения мельчайших деталей ментального страдания.

Вместе с тем Арто не просто описывает свои душевные муки. Они составляют все его творчество, поскольку писание — придание формы интеллекту — становится агонией, и эта агония, в свою очередь, дает силы писать. Хотя Арто не скрывал своего раздражения, когда в 1923 году его вполне достойные стихи, отправленные в *Nouvelle Revue Française*, были отвергнуты редактором журнала Жаком Ривьером как бессвязные и неблагозвучные, это осуждение на самом деле стало для него освободительным. В дальнейшем он упорно отрицал, что попросту создает новые произведения искусства, пополняя склад «писанины». Презрение к литературе — расхожая тема модернистской словесности, впервые ярко обозначенная Рембо — стало общим местом у футуристов, дадаистов и сюрреалистов, но Арто придал ему совсем иное звучание. У него презрение к литературе связано не столько с расплывчатым нигилизмом по отношению к культуре в целом, сколько с конкретным опытом страдания. Для Арто предельная ментальная — и физическая — боль, питающая (и аутентифицирующая) акт писания, неизбежно извращается, если эта энергия переходит в чистый артистизм, приобретает безобидный статус законченного литературного продукта. Вербальное унижение литературы («Все написанное — дрянь», заявляет он в «Нервометре») оберегает опасный, почти магический статус писательства как хранилища, достойного принять боль автора. Надругательство над искусством (например, оскорбление публики) — это

попытка предотвратить коррумпирование искусства, обмирщение страдания.

Связь страдания и писательства — одна из ведущих тем у Арто: мучения дают право писать, но необходимость обращаться к языку становится основной причиной страданий. Он описывает свою опустошенность от «цепящего смятения», охватывающего его «язык при любом соприкосновении с мыслью». Отчуждение Арто от языка представляет собой темную сторону успешных примеров вербального остранения в современной поэзии, творчески обыгрывающей чисто формальные возможности языка, двойственность слов и искусственный характер заданных значений. Проблема Арто — не язык как таковой, а его взаимоотношения с, как он выражается, «интеллектуальным освоением плоти». Он вряд ли может позволить себе традиционные жалобы всех великих мистиков на то, как живая мысль застывает в словах, превращающих непосредственную, органичную, чувственную суть опыта в нечто инертное, всего-навсего вербальное. Борьба с омертвлением языка для него вторична; Арто больше занимает онемение его внутренней жизни. На службе сознания, определяющего себя как пароксизм, слова становятся кинжалами. Складывается впечатление, что Арто страдает от экстраординарной внутренней жизни, в которой запутанность и шумная многоголосица его физических ощущений и судорожная интуитивность нервной системы как бы находятся в постоянном разладе с его способностью облечь их в слова. Такой конфликт между легкостью и бессилием, чрезвычайным словесным мастерством и чувством интеллектуального паралича становится психодраматической фабулой всего, что писал Арто; сохранить драматическую валидность этого конфликта можно лишь неустанно искореняя респектабельность, традиционно связанную с писательством.

В результате письмо у Арто не то чтобы высвобождается, а, скорее, оказывается под постоянным подозрением и рассматривается как зеркало сознания — диапазон того, что может быть написано, совпадает по размаху с самим сознанием, и истина каждого высказывания ставится в прямую зависимость от жизнеспособности и целостности сознания, в котором оно зарождается. Вопреки всем иерархическим или окрашенным платонизмом концепциям разума, ставящим один сегмент

сознания выше другого, Арто отстаивает демократию притязаний разума, право на высказывание для любой ментальной сферы, направленности, тембра: «В уме мы вольны поступать как угодно, мы можем говорить любым тоном, даже неподобающим». Арто отказывается исключать любое понимание как чересчур тривиальное или грубое. Искусство должно быть способно вещать откуда угодно, считает он — хотя и не по тем же причинам, что обосновывают уитменовскую открытость или джойсовскую разнузданность. Для Арто любой запрет на взаимодействие между сферами разума и плоти равнозначен лишению прав собственности на мысль, утрате жизненной силы в самом прямом смысле. Тот узкий интонационный ряд, что составляет «так называемый литературный тон» — традиционно принятые формы литературы, — становится не просто мошенничеством, но инструментом интеллектуального подавления, смертным приговором разуму. Истина, как представляет ее себе Арто, подразумевает точное и тонкое согласование «животных» импульсов разума и высших операций интеллекта. Именно к такому подвижному, полностью интегрированному сознанию Арто взывает в навязчивых отчетах о собственной ментальной ущербности и в своем отрицании «писанины».

Самым совершенным мерилom для Арто становится качество индивидуального сознания. Он неизменно сопрягает свой утопизм сознания с психологическим материализмом: совершенный разум также является абсолютно плотским. Тем самым интеллектуальное мучение в то же время является острейшим физическим страданием и каждое высказывание Арто о его сознании также становится и высказыванием о теле. Собственно, неисцелимая боль сознания у Арто обусловлена именно его отказом рассматривать разум отдельно от состояния плоти. Сознание тут никак нельзя назвать бесплотным, и его мученичество становится результатом неразрывной связи с плотью. В борьбе со всеми иерархическими или же просто дуалистическими представлениями о сознании Арто постоянно рассматривает разум как если бы он выступал подобием тела — тела, которым ему не дано «обладать», поскольку оно либо предельно девственное, либо донельзя оскверненное, но и тела мистического, хаосом которого он «одержим».

Дословно воспринимать признание Арто в ментальном бессилии было бы, разумеется, ошибкой. Описываемая им интеллектуальная недееспособность вряд ли указывает на творческую ограниченность (никакой неполноценности в рассуждениях Арто не демонстрирует), скорее очерчивая общий замысел: скрупулезно разобрать тяжелые запутанные нити такого тела-разума. Предпосылкой письма у Арто становится его глубинная неспособность сочетать «бытие» с гиперчувствительностью, плоть со словами. Пытаясь воплотить живую мысль, Арто писал лихорадочными, сбивчивыми кусками; письмо вдруг обрывается, затем начинается снова. Каждое его «произведение» выполнено в смешанной манере; например, между пояснительным текстом и сновидческим описанием он нередко вставляет обращение — письмо воображаемому корреспонденту или реальное послание, но без имени адресата. Меняя регистры, он словно сбивает ритм дыхания. Писательство замышляется как изливание непредсказуемого потока обжигающей энергии; знание должно взорваться в нейронах читателя. Конкретная стилистика Арто напрямую вытекает из его представления о сознании как о трясине тягости и страдания. Его решимость расколоть панцирь «литературы» — или хотя бы нарушить защитную дистанцию между читателем и текстом — в истории литературного модернизма вряд ли выглядит новаторской. Но Арто, возможно, ближе всех остальных писателей подошел к этой цели — благодаря сознательной непоследовательности своего дискурса, предельному накалу эмоций, чистоте его морального устремления, невыносимой чувственности описаний внутренней жизни разума, неподдельности и величию тех тяжелых испытаний, на которые он пошел, чтобы суметь хоть как-то обратиться к языку.

Трудности, на которые сетует Арто, неистребимы, поскольку думает он о неммыслимом — о том, как тело может быть разумом, а разум — заодно и телом. Такой бесконечный парадокс отражается в стремлении Арто творить искусство, которое одновременно было бы антиискусством. Второе противоречие, впрочем, носит скорее гипотетический, нежели реальный характер: игнорируя предостережения самого Арто, читатели неизбежно придут к уподоблению его дискурсивных

стратегий искусству всякий раз, как эти стратегии достигают своего рода триумфального апогея в накале страсти (а случается это нередко). И в трех небольших книжках, опубликованных в 1925–1929 годах — «Пуповина лимба», «Нервометр» и «Искусство и смерть», — которые можно назвать стихами в прозе и которые превосходят все, что он создал формально как поэт, Арто предстает величайшим поэтом в прозе французской литературы со времен «Озарений» и «Лета в аду» Рембо. Вместе с тем было бы некорректно отделять самые совершенные его произведения от остального творчества.

Творчество Арто опровергает наличие какой бы то ни было разницы между искусством и мыслью, поэзией и истиной. Несмотря на рваное изложение и чередование «форм» внутри каждого произведения, во всем, что он написал, Арто выстраивает последовательную аргументацию. Арто всегда дидактичен. Он никогда не переставал оскорблять, жаловаться, умолять, обличать — даже в стихах, написанных после выхода из родезской психлечебницы в 1946 году, когда язык местами становится невразумительным, переходя в непосредственное физическое присутствие. Арто неизменно говорит от первого лица, смешивая в своем обращении голоса заклинания и дискурсивного разъяснения. Это одновременно искусство и размышления об искусстве. В раннем очерке о живописи он заявляет, что произведения искусства «стоят чего-то ровно настолько, насколько опираются на стоящие представления — и именно их ценность мы снова ставим сейчас под вопрос». Поскольку творчество Арто равнозначно *ars poetica* (лишь отрывочным изложением которого оно является), то и сотворение искусства он воспринимает как метафору функционирования всего сознания — и самой жизни.

Такое метафорическое восприятие легло в основу сближения Арто с движением сюрреалистов в 1924–1926 годах. Он видел в сюрреализме «революцию», охватывающую «все состояния разума и разновидности человеческой деятельности», считая вторичным и всего лишь стратегическим его статус течения в искусстве. Он приветствовал сюрреализм — «прежде всего, состояние духа» — одновременно как критику разума и технику расширения его возможностей, его усовершенствования. Остро ощущая в собственной жизни репрессивный характер буржуазного концепта повседневной реальности («Мы

рождаемся, живем и умираем в окружении лжи», писал он в 1923 году), Арто естественно тянулся к сюрреализму, отстаивавшему более тонкое, образное и бунтарское сознание. Однако вскоре он убедился, что формулы сюрреалистов были лишь иным видом былых ограничений. Из группы его исключили, когда бóльшая часть сюрреалистического братства готовилась вступить в Компартию — шаг, который Арто считал продажным. Собственно, социальная революция ничего не изменит, пренебрежительно бросил он в полемической статье 1927 года против «сюрреалистического блефа». Присоединение сюрреалистов к III Интернационалу, пусть и недолговечное, стало удобной провокацией, вынудившей Арто выйти из движения, однако причины его неудовлетворенности были куда глубже разногласий по поводу того, какую революцию считать необходимой и релевантной. (Сюрреалисты вряд ли были бóльшими коммунистами, чем Арто. Андре Бретона отличали скорее не связные политические убеждения, а набор чрезвычайно привлекательных моральных пристрастий, которые в иное время привели бы его к анархизму, а в 1930-х, вполне логично для того времени, сделали сторонником и другом Льва Троцкого.) По-настоящему оттолкнуло Арто фундаментальное различие темпераментов.

Горячая поддержка, выказанная Арто намерениям сюрреалистов разрушить ограничения, которые «разум» налагает на сознание, и их вере в возможность раскрыть всю полноту ресурсов сознания с помощью грез, наркотиков, отметающего приличия искусства и асоциального поведения, основывалась в итоге лишь на недоразумении. Сюрреалист, по мысли Арто, «отчаянно тянется к собственному разуму». Думал он тут, конечно же, о себе самом — в основном корпусе сюрреалистического мироощущения отчаяния нет и в помине. Сюрреалисты превозносили блага, которые принесет открытие врат разума, полностью игнорируя таившиеся за ними мерзости. Арто, чье непомерное уныние равнялось по силе оптимизму сюрреалистов, мог лишь с крайней осторожностью признать хоть какую-то легитимность за бессознательным. Тогда как сюрреалисты предлагали утонченные игры сознания, где проигравших не могло быть в принципе, Арто был поглощен смертельной борьбой за «восстановление» самого себя. Бретон провозглашал подсознание важным путем

к новому ментальному континенту. Для Арто, утратившего всякую надежду вообще куда-либо прийти, оно стало ареной его мученичества.

Расширяя границы сознания, сюрреалисты рассчитывали не только пересмотреть правила функционирования разума, но и повысить интенсивность физического наслаждения. Арто же был не в состоянии ожидать какого-либо удовольствия от освоения новых областей сознания. В противоположность эйфорическому утверждению сюрреалистами и физической страсти, и романтической любви, Арто воспринимал эротизм как нечто угрожающее, демоническое. В «Искусстве и смерти» он описывает «парализующую озабоченность сексом, вытягивающую из меня последний призрак жизни». Во многих его произведениях сексуальные органы множатся, раздуваясь до чудовищных, гигантских размеров и принимая угрожающе двуполые формы; девственность описывается как состояние благодати, а импотенция или кастрация представляются — например, в образах, связанных с фигурой Абеяра в «Искусстве и смерти», — скорее освобождением, нежели карой. Сюрреалисты, похоже, любят жизнь, надменно замечает Арто. Он же испытывал к ней лишь «презрение». Объясняя в 1925 году программу Бюро сюрреалистических исследований, он с похвалой отозвался о сюрреализме как о «миропорядке, основанном на отвращении», но годом позже заключил, что отвращение оказалось весьма поверхностным. Как признался Марсель Дюшан в трогательной речи на смерть своего друга Андре Бретона в 1966 году, «величайшим источником вдохновения для сюрреалистов всегда была любовь: превознесение любви, единственной и неповторимой». Сюрреализм был духовной политикой радости.

Несмотря на страстное неприятие Арто сюрреализма, вкус его был и остался сюрреалистическим. Его пренебрежение к «реализму», скопищу буржуазных банальностей, сродни убеждениям сюрреалистов — как и его восхищение искусством безумцев и аутсайдеров или наследием Востока, вообще всем экстремальным, гротескным, не испорченным цивилизацией. Истоки презрения Арто к драматическому репертуару его времени, к пьесам, посвященным исследованию психологии персонажей — которое легко в основу манифестов 1931–1936 годов, составивших «Театр и его двойник», — следует искать

в принципах, аналогичных тем, которыми руководствовался Бретон, отвергая роман в «Манифесте сюрреализма» (1924). Арто, однако, иначе использует как пристрастия, так и эстетические предубеждения, которые он делил с Бретоном. Сюрреалисты были знатоками радости, свободы, наслаждения. Арто — эксперт в отчаянии и моральной борьбе. Хотя сюрреалисты и отказывались признавать за искусством самостоятельную ценность, они не видели никакого противоречия между моральными и эстетическими устремлениями, и в этом смысле Арто, скорее, прав, называя их программу «эстетической» — то есть всего лишь эстетической. Он как раз это противоречие чувствовал очень остро и требовал, чтобы с искусства спрашивали по стандартам моральной важности. Из сюрреализма Арто вынес убежденность в связи своего собственного извечного психологического кризиса с тем, что Бретон во «Втором манифесте сюрреализма» (1930) называет «общим кризисом сознания» — убежденность, которую он демонстрирует во всех своих произведениях. Но нигде в сюрреалистическом каноне мы не встретим такого мрачного предчувствия этого кризиса, как у Арто. В сравнении с его израненным мироощущением, как вселенским, так и глубоко личным, психологическим, традиционные сетования сюрреалистов выглядят скорее призывом к действию, нежели сигналом тревоги. (Собственно, они говорят о разных кризисах. Арто, вне сомнения, больше Бретона знал о страдании. Бретон превосходил Арто в познаниях о свободе.) Общий с сюрреалистами культурный багаж позволил Арто во всем его творчестве воспринимать как данность «революционное» предназначение искусства. Но представление Арто о революции так же далеко от идей сюрреалистов, как его напоминающая руины чувствительность — от целостного по существу мировосприятия Бретона.

У сюрреалистов Арто перенял также романтический императив, требовавший преодоления разрыва между искусством (и мыслью) и жизнью. «Пуповину лимба» (1925) он начинает с признания в неспособности помыслить «произведение, оторванное от жизни», «изолированное творчество» как таковое. Вместе с тем Арто настаивает — и с куда бóльшим напором, нежели сюрреалисты, — на том, что неестественное спаривание искусства и жизни лишь девальвирует конкретное

произведение. Как и сюрреалисты, Арто видел в искусстве функцию сознания, где каждая работа представляет собой лишь часть от целого сознания художника. Однако отождествляя сознание в основном с его темными, потаенными, мучительными сторонами, он превращает расчленение этой совокупности сознания на отдельные «произведения» в процедуру не просто произвольную (что так восхищало сюрреалистов), но саморазрушительную. Сужение им сюрреалистической перспективы делает произведение искусства в прямом смысле слова бесполезным; если рассматривать его как вещь, оно умирает. В «Нервометре» (также 1925) Арто сравнивает свои произведения с безжизненными «отбросами», пустыми «ошметками души». Какую-то ценность и жизнеспособность такие разрозненные обрывки сознания способны обрести лишь как метафоры произведений искусства — то есть метафоры сознания.

Отвергая изолированный взгляд на искусство, любую разновидность его, где произведения искусства воспринимались бы как объекты (которые следует созерцать и которые призваны очаровывать, воспитывать, развлекать), Арто уподобляет все искусство драматическому представлению. В поэтике Арто искусство (и мысль) — это действие, причем действие, подлинность которого может быть достигнута лишь через жестокость, — но также опыт, выстраданный и заряженный предельными эмоциями. Искусство, будучи одновременно действием и такого рода страстью, одновременно иконоборческой и евангелической в своей одержимости, нуждается в более радикальной сцене, вне музейных стен и подобающих выставочных залов, и новой, более резкой конфронтации с публикой. Риторика внутреннего движения, на которую опирается концепция искусства у Арто, впечатляет, но это не меняет того, как он на самом деле приходит к отвержению традиционной объективации произведения искусства — путем анализа и проживания произведения, которые, по сути, одно и то же. Он видит в искусстве действие (и, следовательно, страсть) разума. Разум порождает искусство. Но пространством, где это искусство воспринимается, также становится разум — воспринимаемый как органичная совокупность чувства, физического ощущения и способности наделять значением. Поэтика Арто являет собой подобие предельного,

маниакального гегельянства, где искусство предстает компендиумом сознания, отражением сознания на себя само и той пропастью, над которой сознание совершает свой опасный прыжок самопревосхождения.

Преодоление разрыва между искусством и жизнью уничтожает искусство и в то же время универсализирует его. В манифесте, который Арто написал для основанного им в 1926 году Театра Альфреда Жарри, он приветствует «упадок, постигающий одну форму искусства за другой». Это торжество может быть позой, но и сожаление от такого положения вещей выглядело бы с его стороны непоследовательным. Как только ведущим стандартом для искусства становится его слияние с жизнью (а соответственно, и с другими видами искусства), существование отдельных художественных форм теряет всякий смысл. Более того, по мнению Арто, одно из существующих искусств должно скоро оправиться от потрясений и стать тотальной художественной формой, которая поглотит все остальные. Творчество Арто на протяжении всей его жизни можно описать как серию попыток сформулировать принципы такого главенствующего искусства и освоить их, героически отстаивая свою убежденность в том, что этим искомым искусством вряд ли станет то, в рамки которого преимущественно заключен его гений — что оно не может опираться исключительно на язык.

Факторы, определявшие работу Арто в самых разных видах искусства, идентичны той критической дистанции, которую он неизменно занимал по отношению к идее исключительно языкового искусства, и разнообразным формам его всегдашнего «бунта против поэзии» (как назывался прозаический текст, написанный в 1944 году в Родезе). Хронологически поэзия стала первым искусством, в котором он испробовал себя. Сохранились стихи, написанные уже в 1913 году, когда Арто был еще семнадцатилетним студентом в родном Марселе; первой его книгой, выпущенной в 1923 году, через три года после переезда в Париж, стал поэтический сборник; и именно неудачная попытка опубликовать в том же году несколько новых стихотворений в *Nouvelle Revue Française* послужила отправной точкой ныне легендарной переписки с Жаком Ривьером. Но вскоре Арто начал отдавать предпочтение иным

видам искусства. Масштаб поэзии, на которую он был способен в 1920-х годы, явно не дотягивал до провиденного им размаха главенствующего искусства. У ранних стихов Арто короткое дыхание; его дискурсивное и нарративное воображение не могло найти выход в тогдашней компактной поэтической форме. Лишь во время впечатляющего всплеска писательской активности 1945–1948 годов, в последние три года жизни, Арто — к тому времени потерявший всякий интерес к поэзии как самодостаточному лирическому высказыванию — обрел голос, дышащий полной грудью, соответствующий потребностям его воображения: голос, свободный от установленных форматов, открытый (как поэзия Паунда). Поэзия, какой замыслил ее Арто в 1920-х, была лишена всех этих возможностей, этой соразмерности. Она была мелкой, а тотальное искусство должно быть — должно ощущаться — массивным; речь должна идти о многоголосом хоре, а не о единственном лирическом объекте.

Все начинания, вдохновленные идеалом тотальной художественной формы — будь то в музыке, живописи, скульптуре, архитектуре или литературе, — так или иначе приходят к театрализации. Хотя буквально следовать этой тенденции Арто был не обязан, его обращение уже в раннем возрасте к непосредственно драматическим формам искусства выглядит логичным. С 1922 по 1924 год он играл в постановках Шарля Дюллена и четы Питоевых, а с 1924 года начал и карьеру киноактера. Иными словами, к середине 1920-х Арто располагал двумя вероятными кандидатами на роль тотального искусства: кино и театр. Но поскольку продвижением этих искусств он хотел заниматься не как актер, а режиссер, от одного из них — кино — ему вскоре пришлось отказаться. Средств на постановку собственного фильма ему никто не давал, а ленту 1928 года «Раковина и священник», снятую другим режиссером⁵ по одному из его сценариев, Арто расценил как предательство своих устремлений. Годом позже горечь поражения лишь усугубил приход звука, в котором Арто — подобно большинству из тех немногих зрителей, кто серьезно относился к кино в 1920-х годах, — ошибочно провидел закат

величия фильма как художественной формы. Играть в кино он продолжал до 1935 года, но уже не надеясь снять собственный фильм и оборвав свои размышления о возможностях кинематографа (который, вне зависимости от разочарования Арто, в нашем столетии остается главным претендентом на статус главенствующего искусства).

С конца 1926 года Арто сосредоточил поиски тотальной художественной формы на театре. В отличие от поэзии — искусства, рожденного лишь из одного материала (слов), — в театре задействованы множество исходных элементов: текст, освещение, музыка, тела актеров, декорации, костюмы. От кино, использующего лишь язык, пусть и множественный (изображения, слова, музыка), театр отличается своим плотским, телесным характером. Театр совмещает самые разноприродные ресурсы — язык слов и жестов, статичные объекты и движения в трехмерном пространстве. Вместе с тем главенствующим искусством театр становится не только из-за обилия выразительных средств — необходимо творчески подрывать повсеместное доминирование одних таких средств над другими. Как Вагнер бросил вызов традиции чередования арий и речитативов, подразумевавшей иерархическое взаимоотношение речи, песни и оркестровой музыки, так и Арто осуждал привычку в том или ином виде ставить каждый элемент постановки на службу репликам актеров. Резко критикуя фальшивые, в его глазах, приоритеты диалогового театра, подчинившие театр «литературе», Арто имплицитно повышает статус выразительных средств, отличающих иные формы драматического исполнения — такие, как танец, ораторию, цирк, кабаре, церковь, спортзал, операционную в больнице или зал суда. Однако заимствование ресурсов из других искусств и квазитеатральных форм также не превратит театр в тотальную художественную форму. Главенствующее искусство невозможно выстроить лишь добавляя новые компоненты; Арто и не ставит акцент на пополнении выразительных средств театра. Вместо этого он стремится очистить театр от всего стороннего и удобного. Призыв Арто к перековке ориентированного на слово европейского актера в «атлета» сердца выдает его застарелое пристрастие к духовному и физическому усилию — к искусству как тяжкому испытанию.

Театр Арто — это выматывающая силы машина, преобразующая концепты разума в целиком «материальные» события, в числе которых — и сами страсти. Выступая против векового предпочтения, которое европейский театр отдавал словам как средствам выражения эмоций и идей, Арто стремится продемонстрировать органическую основу переживаний и физическую сторону идей — в телах актеров. Театр Арто представляет собой реакцию на то недоразвитое состояние, в котором на протяжении многих поколений оставались тела западных актеров (и голоса, если отбросить декламацию) — как и само искусство зрелищ. Для устранения дисбаланса, при котором на первый план выдвинут язык слова, Арто предлагает приблизить обучение актеров к тренировке танцоров, атлетов, мимов и певцов, «прежде всего положив в основу театра зрелище», как он пишет во «Втором манифесте театра жестокости» (1933). Он не предлагает подменить чары языка зрелищными декорациями, костюмами, музыкой, освещением и сценографией. Мерилом зрелища у Арто становится насилие над чувствами, а не их очарование; понятие прекрасного его совершенно не занимает. Арто вовсе не считал зрелищность самой по себе желанной и, наоборот, скорее хотел бы подчинить сцену крайней строгости — вплоть до исключения всякого символизма. «Объекты, реквизит, декорации на сцене должны восприниматься непосредственно... не из-за того, что они представляют — но чем являются сами по себе», пишет он в манифесте 1926 года. Позднее, в «Театре и его двойнике», он предложит полностью избавиться от декораций. Он призывает к «чистому» театру, управляемому «физикой абсолютного жеста, который сам есть идея».

Если в языке Арто чувствуются нотки платонизма, это неслучайно, ведь, подобно Платону, к искусству он подходит с точки зрения моралиста. Театр ему не очень по душе — по крайней мере тот, каким его в основном представляют на Западе и который он обвиняет в недостаточной серьезности. Его театр не будет иметь ничего общего с целями «бессмысленной, искусственной уловки», всего лишь развлечения. В центре полемики Арто — не просто противостояние исключительно литературного театра и театра мощных переживаний, но конфликт театра гедонистического и морально безупречного. Арто предлагает театр, который вполне могли

бы одобрить Савонарола и Кромвель. Действительно, «Театр и его двойник» может читаться как исполненный негодования выпад против театра, своей враждебностью напоминающий «Письмо к д'Аламберу о зрелищах»: Руссо, возмущенный персонажем Альцеста в «Мизантропе» (в котором он усмотрел утонченную насмешку Мольера над искренностью и моральной чистотой как атрибутами неуклюжего фанатизма), утверждает в его заключении, что отсутствие нравственной глубины заложено в самой природе театра. Подобно Руссо, Арто восстает против моральной дешевизны большей части искусства. Как и Платон, он убежден, что искусство в целом лживо. Он вряд ли стал бы изгонять художников из своего Государства, но терпеть искусство готов лишь как «подлинное действие». Искусство должно быть познавательным. «Мне подходит лишь такой образ, который одновременно был бы познанием», пишет он. Искусство должно оказывать на публику благотворное духовное воздействие, эффект которому, по мнению Арто, обеспечивает отказ от любых форм опосредования.

Именно внутренний моральный голос Арто стоит за его призывом отсечь лишнее в театре, насколько возможно освободить театр от элементов-посредников — включая посредничество написанного текста. Пьесы лгут — а если какая-то из них и не лжива изначально, она приходит к фальши, обретая статус «шедевра». В 1926 году Арто объявляет, что не намерен создавать театр лишь для представления пьес и тем самым сохранения или пополнения списка освященных культурой шедевров. Наследие мировой драматургии он считает бесполезным препятствием, а самого драматурга — ненужным посредником между публикой и истиной, которая должна неприкрытой предстать со сцены. Здесь, однако, морализм Арто решительно расходится с платоновским: эта неприкрытая истина у него полностью материальна. Театр Арто определяет как место, где потаенные стороны «духа» открываются в «реальной, вещественной проекции».

Для воплощения мысли театр, сформулированный по правилам такой строгости, должен избавиться от посредства уже написанного текста, что тем самым положит конец разделению автора и актера. (И, соответственно, снимет самое древнее возражение против профессии актера как некоей

психологической распушенности, когда люди произносят чужие слова и притворяются, будто испытывают функционально лицемерные чувства.) Что же до разделения актера и публики, его нужно сократить (но не упразднить), нарушив границу между сценой и установленными рядами кресел в зрительном зале. Арто с его иератическим чувствованием никогда не помышлял о театре, где публика активно участвовала бы в представлении, но он хотел покончить с правилами театрального этикета, позволяющими зрителям отмежеваться от собственного опыта. ИмPLICITно отвечая на возражения моралиста, обвиняющего театр в том, что он отчуждает людей от их подлинной самости, заставляя интересоваться воображаемыми проблемами, Арто намерен обратить свой театр не к разуму или чувствам зрителей, но ко «всему их существованию». Только самый воодушевленный моралист может стремиться к тому, чтобы люди ходили на спектакль, словно к хирургу или дантисту. Хотя фатальной такая операция для зрителей не станет (в отличие от посещения хирурга), она явно «серьезна», и публика не должна выйти из зала морально или чувственно «невредимой». В другой медицинской метафоре Арто сравнивает театр с чумой. Демонстрация истины подразумевает раскрытие скорее не личной психологии, а архетипов; это превращает театр в средоточие риска, поскольку «архетипичная реальность опасна». Зрители не обязаны отождествлять себя с происходящим на сцене. Для Арто «подлинный» театр — это опасный, устрашающий опыт, исключаящий благодушные переживания, игривый настрой, обнадеживающую доверительность.

Ценность эмоционального насилия в искусстве долго оставалась основным принципом модернистского восприятия. До Арто, однако, такая жестокость носила беспристрастный характер и была нацелена исключительно на эстетическую эффективность. Бодлер, помещая «шоковый опыт» (по выражению Вальтера Беньямина) в центр своей поэзии и стихов в прозе, вряд ли стремился усовершенствовать своих читателей или наставить их на путь истинный. Но у Арто приверженность эстетике шока направлена именно на это. Безраздельная верность искусству как пароксизму представляет его таким же моралистом в области искусства, каким был Платон, — но надежды, которые он как моралист возлагал на искусство,

отвергают как раз те отличительные особенности, в которых укоренены воззрения Платона. Поскольку Арто выступает против разделения жизни и искусства, он отмечает все театральные формы, предполагающие расхождение реальности и репрезентации. Существование такой разницы он признаёт — но ее, по мнению Арто, можно преодолеть, сделав спектакль достаточно (то есть чрезмерно) жестоким. «Жестокость» произведения искусства наделена не только непосредственно моральной, но и когнитивной функцией. Согласно моралистическим критериям познания у Арто, изображение может быть подлинным, лишь будучи жестоким.

Взгляды Платона основаны на признании непреодолимого различия между жизнью и искусством, реальностью и репрезентацией. В знаменитой метафоре из VII книги «Государства» Платон сравнивает неведение с пребыванием в причудливо освещенной пещере, для обитателей которой жизнь предстает зрелищем, состоящим лишь из теней реальных событий. Пещера — это театр, а истина (реальность) находится за ее пределами, под солнцем. Арто же в платоновских образах «Театра и его двойника» занимает более снисходительную позицию по отношению к теням и зрелищам. Он признаёт, что существуют как истинные, так и мнимые тени (и зрелища), но можно научиться различать их. Он вовсе не готов отождествить мудрость с выходом из пещеры и созерцанием сияющей в зените реальности, полагая, напротив, что современное сознание страдает от нехватки теней. Исправить положение можно, оставшись в пещере, но придумав более эффектные зрелища. Арто предлагает театр, который послужит сознанию, «опознавая и направляя тени», а также разрушая «тени лживые», чтобы «подготовить путь для их нового поколения», вокруг которого выстроится «подлинное зрелище жизни».

Отвергая иерархическое представление о разуме, Арто преодолевает дорожное сюрреалистам искусственное разделение разумного и иррационального. Он отходит от привычной точки зрения, ставящей страсти превыше рассудка, а плоть — выше разума; ум, подстегиваемый наркотиками, предпочитающей уму прозаичному, а жизнь инстинктивную — мертвой работе мозга. Он скорее продвигает альтернативное отношение к разуму. Именно в этом состояла широко известная привлекательность незападных культур для Арто — но вовсе

не это обратило его к наркотикам. (К опиатам Арто пристрастился, принимая их для успокоения мигреней и невралгических болей, от которых страдал в течение всей жизни, а вовсе не ради расширения сознания.)

Некоторое время Арто считал сюрреалистическое состояние разума моделью того единого, недуалистического сознания, к которому стремился сам. Порвав с сюрреализмом в 1926 году, в качестве более точной модели он выдвинул искусство — а именно театр, который Арто наделяет функцией заживления разрыва между языком и плотью. Это — лейтмотив его рассуждений о подготовке актеров как антитезе привычного обучения, не способного научить актеров тому, как двигаться и что делать с голосом помимо декламации (ведь они могут также вопить, рычать, петь, воспевать). Эта же функция становится и темой его идеальной драматургии. Отказываясь следовать нехитрому иррационализму, поляризирующему рассудок и чувство, Арто видит театр местом, где тело возродится в мысли, а мысль — в теле. Свое собственное заболевание он определяет как разрыв внутри его разума («Целостность моего сознания нарушена», пишет он), вбирающий в себя раскол между умом и телом. Записки Арто о театре можно читать как психологическое руководство по их воссоединению. Театр стал его высшей метафорой саморегулирующейся, спонтанной, плотской, осмысленной жизни разума.

Разумеется, образы, с помощью которых Арто описывает театр в «Театре и его двойнике», созданном в 1930-х годах, становятся отголосками тех, что служили ему для описания собственных ментальных страданий в начале и середине 1920-х («Нервометр», переписка с Рене и Ивонной Алленди и «Фрагменты дневника из ада»). Арто жалуется, что его сознание лишено границ и не находит себе места, оторвано от языка или находится с ним в нескончаемой борьбе, надломлено, даже отравлено внутренней раздробленностью, лишено четкого положения или непоправимо зыбко (по-разному интегрируясь во время и пространство), оно одержимо сексом и необратимо заражено враждебными элементами. Основные характеристики театра Арто — это отсутствие четкого пространственного позиционирования актеров по отношению друг к другу и к публике; подвижность движения и душевного

состояния; истязание языка и его преодоление в вопле актера; плотский характер зрелища и навязчиво жестокий тон. Конечно, он не просто воссоздавал свою внутреннюю агонию, а, скорее, представлял ее систематизированную, позитивную версию. Театр становится проецируемым образом (и неизбежно идеальной драматизацией) захватившей его опасной, «бесчеловечной» внутренней жизни, которую он с таким героизмом пытался преодолеть и утвердить, — но также гомеопатической техникой исцеления этой изуродованной, раздираемой страстями внутренней жизни. Будучи подобием эмоциональной и нравственной хирургии сознания, театр, по мнению Арто, просто обречен на «жестокость».

У Хьюма, открыто уподоблявшего сознание театру, этот образ носит морально отстраненный и абсолютно неисторический характер; он не имеет в виду какой-то конкретный театр, западный или иной, и счел бы неуместным напоминание о внутреннем развитии театра. Для Арто же решающим элементом этой аналогии является то, что театр — и сознание — может меняться. Поскольку не только сознание напоминает театр, но и театр (каким выстраивает его Арто) напоминает сознание, он может быть превращен в сценическую лабораторию по исследованию меняющегося сознания.

Записки Арто о театре — по сути, переосмысление надежд, которые он связывал с собственным разумом. Он хочет освободить театр (и свой ум) от заключения «внутри языка и форм». Освобожденный театр, предполагает он, сам освобождает. Давая выход предельным страстям и наваждениям культуры, театр изгоняет их демонов. Но роль театра у Арто не ограничивается исключительно катарсисом. Как минимум по замыслу (практика Арто в 1920-х и 1930-х годах — иное дело), его театр имеет мало общего с антитеатром игровых и садистских нападков на публику, разработанным Маринетти и дадаистами до и после Первой мировой. Он предлагает агрессию контролируемую, тщательно выстроенную, поскольку убежден: насилие над чувствами может стать разновидностью воплощенного интеллекта. Настаивая на когнитивной функции театра (драма, пишет он в эссе о Метерлинке 1923 года, есть «высшая форма умственной деятельности»), он исключает всякую случайность. (Даже в период близости с сюрреалистами Арто не прибегал к технике автоматического письма.) Театр, не раз

отмечал он, должен быть «научным», то есть антитезой произвольности — не быть просто выразительным, спонтанным, личным или развлекательным, но иметь полностью серьезное и в конечном счете религиозное предназначение.

Акцент на серьезности положения театра у Арто также отделяет его от сюрреалистов, размышлявших об искусстве и его «терапевтической» и революционной миссии в весьма расплывчатых терминах. Сюрреалисты, чьи моралистические устремления носили куда менее непримиримый характер, чем у Арто, никак не увязывали занятия искусством с нравственной безотлагательностью и не пытались нащупать пределы конкретных художественных форм. Они чаще становились временными гостями — пусть часто и гениальными — в как можно большем числе искусств, полагая, что художественный импульс остается тем же, где бы он ни проявлялся. (Так, Кокто, выстроивший идеальную карьеру сюрреалиста, называл все, что он делал, «поэзией».) Предельная эстетическая смелость и авторитетность Арто обуславливаются отчасти именно тем, что, даже обращаясь к различным видам творчества и отказываясь, подобно сюрреалистам, следовать скользящему делению искусства по выразительным средствам, он не усматривал в разнообразных художественных формах эквивалентные проявления одного многоликого импульса. Его собственные занятия, сколь бы разноприродными они ни были, всегда выдают поиски тотального вида искусства, в который вольются все остальные — как и само искусство сольется с жизнью.

Парадоксальным образом, именно нежелание наделять самостоятельностью отдельные сферы искусства привело Арто к тому, на что не решился никто из сюрреалистов, а именно переосмыслению одной конкретной художественной формы. Его влияние на эту форму — театр — столь велико, что историю всех серьезных достижений новейшего театра в Западной Европе и Америке принято делить на периоды до и после Арто. Никто из работающих сейчас в театре не избежал влияния самобытных идей Арто о теле и голосе актера, использовании музыки, роли драматического текста и о взаимодействии между пространством спектакля и пространством публики. Арто изменил наше представление о том, что является подлинным, чем вообще стоит заниматься. Из всех авторов,

писавших о театре в нашем столетии, по важности и глубине с Арто можно было бы сопоставить только Брехта. Но Арто не сумел подействовать на сознание современного театра, будучи, подобно Брехту, великим режиссером. Его влияние не подкреплено опытом собственных постановок. Его практическая работа в театре в 1925–1926 годах, судя по всему, была настолько неудобоваримой, что не оставила практически никаких следов, тогда как идея театра, от имени которой он обрушивал свои эксперименты на невосприимчивую публику, лишь обрела со временем еще большую силу.

Начиная с середины 1920-х годов творчество Арто вдохновлялось идеей радикального изменения в культуре. В использовавшихся им образах проступает скорее не исторический, а медицинский взгляд на культуру: общество больно. Подобно Ницше, Арто видел себя врачом культуры — как равно и ее самым тяжело больным пациентом. Замышлявшийся им театр — это диверсия против культурных установлений, фронтальная атака на буржуазную публику, призванные продемонстрировать зрителям, что они мертвы, и пробудить их, вывести из оцепенения. Человек, который в последние три года из девяти, безвылазно проведенных в психлечебницах, будет внутренне опустошен сеансами электрошока, планировал с помощью театра сотрясти культуру таким же электрическим разрядом. Арто, жаловавшийся, что чувствует себя парализованным, хотел, чтобы театр «обновил смысл жизни». В определенной степени предписания Арто напоминают многие из тех программ культурного обновления во имя простоты, *élan vital*⁶, естественности и свободы от ухищрений, что периодически возникали в последние два века западной культуры. Поставленный им диагноз — мы живем в неорганичной, «окаменевшей культуре», безжизненность которой он ассоциировал с доминированием письменного слова — уже в момент его оглашения никак не был свежей идеей; однако и десятилетия спустя значимости вынесенный им приговор не потерял. Доводы, которые Арто приводит в «Театре и его двойнике», перекликаются с аргументами Ницше, в «Рождении трагедии»

сетовавшего на то, что полный жизненной силы афинский театр оказался засушен сократической философией, а именно введением персонажей рассуждающих. (Другая параллель с Арто: Ницше стал страстным вагнерианцем, вдохновившись концепцией оперы как Gesamtkunstwerk у Вагнера — до Арто это самая законченная идея тотального театра.)

Как Ницше отсылал к дионисийским церемониям, предшествовавшим светской, рационализированной и словесной драматургии Афин, так и Арто искал свои модели в незападном религиозном или магическом театре. Он не позиционирует Театр Жестокости как нечто новое в западном театре — тот «предполагает... иную форму цивилизации». Арто, однако, имеет в виду не какую-то конкретную цивилизацию, но, скорее, идею цивилизации, опирающуюся на известные исторические прецеденты — синтез элементов, позаимствованных в обществах прошлого и незападных и примитивных обществах настоящего. Такое предпочтение «иной формы цивилизации» по определению эклектично. (Иными словами, это композитный миф, порожденный определенными моральными потребностями.) Вдохновение для идей Арто о театре пришло из Юго-Восточной Азии: он видел выступления камбоджийской труппы в Марселе в 1922 году и театра Бали — в Париже в 1931 году. Но отправной точкой точно так же могли стать наблюдения за спектаклями дагомейских племен или церемониями шаманов у индейцев Патагонии. Главное, чтобы эта иная культура была по-настоящему иной — то есть не западной и не современной.

В разное время Арто проследовал по всем трем наиболее популярным дорогам, которые воображение интеллектуалов прокладывало от высокой культуры Запада к «иной форме цивилизации». Первой стала та, что сразу после Первой мировой, в работах Гессе, Рене Домая и сюрреалистов, обозначалась как Поворот к Востоку. Затем пришел интерес к сокрытой сфере западного наследия: неортодоксальным духовным или откровенно магическим традициям — и, наконец, открытие жизни так называемых примитивных народов. Восток, древние антиномические и оккультные традиции Запада, экзотический коммуитаризм дописьменных племен — их объединяет нездешность, как пространственная, так и временная. Все они воплощают ценности прошлого. Хотя

мексиканские индейцы тараумара существуют и по сей день, выживание племени было анахронизмом уже в 1936 году, когда их посетил Арто; ценности, которые они представляют, так же принадлежат прошлому, как и постулаты мистических религий Ближнего Востока, которые Арто в 1933 году изучал для своего исторического романа «Гелиогабал». Эти версии «иной формы цивилизации» свидетельствуют о стремлении к обществу, выстроенному вокруг открыто религиозных тем, и о бегстве от светскости. Арто привлекает Восток буддизма (ср. его «Письмо к буддийским школам», 1925) и йоги — но никак не Мао Цзэдуна, как бы он ни превозносил революцию. (Великий поход пришелся ровно на то время, когда Арто бился над постановками своего Театра Жестокости в Париже.)

Подобная ностальгия по прошлому — зачастую настолько эклектичному, что локализовать исторически его вряд ли возможно — стала аспектом модернистского восприятия, который в последние десятилетия воспринимается со все большим подозрением. Перед нами — предельно усовершенствованная перспектива колониста: эксплуатация в воображении небелых культур, чьи нравственные воззрения безмерно упрощаются, а мудрость растаскивается по кускам и пародируется. Убедительного ответа на эти упреки нет — но вот на обвинения в том, что ищущие «иную форму цивилизации» отказываются смириться с разочаровывающим результатом таких поисков или принять точное историческое знание, ответить можно следующее. Они и не стремились к такому знанию. Другие цивилизации используются в качестве моделей и стимулируют воображение именно потому, что они недоступны. Это одновременно образцы для подражания — и непостижимые тайны. Точно так же подобный поиск нельзя отместить как неискренний на основании того, что он оставляет без внимания политические силы, тождественные человеческому страданию: он сознательно противопоставляет себя такому восприятию. Эта ностальгия вписывается в намеренно аполитический взгляд на мир — сколь бы часто она ни поднимала знамя революции.

Одним из результатов стремления к тотальному искусству, обусловленного неприятием разрыва между жизнью и искусством, стало укрепление представления об искусстве как инструменте революции. Другим — отождествление и искусства,

и жизни с незаинтересованной, чистой игрой. На каждого Бретона или Вертова найдется свой Кейдж, Дюшан или Раушенберг. И хотя Арто скорее ближе к Вертову и Бретону — свою деятельность он считал частью широкого революционного порыва, — как самопровозглашенный революционер от искусства он на самом деле оказывается меж двух этих лагерей: ему одинаково неинтересно воплощение как политических, так и игровых устремлений. Арто возмутили попытки Бретона увязать сюрреалистическую программу с марксизмом, и он порвал с движением в знак протеста против «предательства», как он считал, «духовной» по сути революции во имя политических интересов. Антибуржуазность была у него почти рефлексом (как и у большинства художников того времени), однако перспектива передачи власти от буржуазии пролетариату Арто никогда не привлекала. С его точки зрения, которую и сам он признавал «крайней», перемены в структуре общества по сути ничего не изменяют. Революции, которой он присягал на верность, политика чужда — она декларативно задумана как попытка изменить вектор развития культуры. Арто не просто разделял широко распространенное (и ошибочное) убеждение в возможность культурной революции, не связанной с политическими изменениями: он верил, что единственно подлинной может быть революция, с политикой ничего общего не имеющая.

Призыв Арто к культурной революции подразумевает программу героической регрессии, подобную тем, что по-своему формулировали все видные антиполитические моралисты нашего времени. Лозунг культурной революции вряд ли можно счесть монополией левых марксистов или маоистов. Напротив, он был в особенности актуален для тех аполитичных мыслителей и художников (Ницше, Шпенглер, Пиранделло, Маринетти, Д. Г. Лоуренс или Паунд), которые чаще становились воодушевленными сторонниками правых партий. На левом фланге апологетов культурной революции отыщется немного. (На ум приходят разве что Татлин, Грамши, Годар.) Чисто «культурный» радикализм либо обманчив, либо в конечном счете скатывается к консерватизму. Планы Арто по подрыву и восстановлению жизненной силы культуры, его тоска по новому типу человеческой личности обнажают ограниченность всех аполитичных размышлений о культуре.

Культурная революция, которая отказывается быть политической, может привести лишь к теологии культуры — и к со-териологии. «Меня тянет к иной жизни», скажет Арто в 1927 году. Все творчество Арто завязано на спасении, и театр стал тем средством спасения душ, о котором он размышлял особенно глубоко. В XX веке театр нередко ставился на службу целям духовного преображения, по крайней мере начиная с Айседоры Дункан. Если взять самый последний и ритуализованный пример — Театр-лабораторию Ежи Гротовского, — вся деятельность по созданию труппы, репетиции и постановки пьес были призваны служить духовному перевоспитанию актеров; зрители нужны лишь в качестве свидетелей свершаемых актерами подвигов самопреодоления. Театр Жестокости Арто обещал перерождение публики — но на практике это утверждение опробовано не было (в отличие от разработок Гротовского в Польше 1960-х), и такая цель кажется куда менее достижимой, нежели дисциплина, к которой стремится Гротовский. При всем внимании Арто к эмоциональному и физическому армированию классически подготовленного актера, он никогда подробно не рассматривал, как предлагаемая им радикальная перековка скажется на актере как человеческом существе. Все его мысли сосредоточены лишь на публике.

Как и следовало ожидать, публика Арто разочаровала. Спектакли двух основанных им трупп — Театра Альфреда Жарри и Театра Жестокости — ее особенно не тронули. И, хотя он был совершенно не удовлетворен «качеством» своей публики, куда больше Арто сетовал на недостаток поддержки со стороны серьезного театрального истеблишмента столицы (он вел долгую, отчаянную переписку с Луи Жуве⁷), на трудности с обеспечением постановок и тот жалкий успех, который ждал спектакли, когда они все же выходили. Огорчение Арто можно понять: несмотря на ряд именитых покровителей и друзей — видных писателей, художников, редакторов и режиссеров, которых он неустанно теребил просьбами о моральной и материальной поддержке, — его

7

Луи Жуве (1887–1951) — французский актер, постановщик и директор театра, педагог.

работы, когда они наконец ставились на сцене, удостаивались лишь малой части признания, обычно уготованного как следует профинансированным «высококолым» мероприятиям, адресованным завсегдатаям высокой культуры. Самая амбициозная, тщательно подготовленная постановка Театра Жестокости — написанная самим Арто «Семья Ченчи» — весной 1935 года была снята с афиши после 17 представлений. Но, даже если бы пьесу играли целый год, он, наверное, все равно счел бы этот опыт провалом.

В современной культуре сформировалась мощная машинерия, постепенно вбирающая в себя и делающая социально приемлемыми выбивающиеся из строя работы после изначального получения теми полуофициального статуса «авангардных». Но практическую деятельность Арто в области театра вряд ли можно счесть примером такой кооптации. «Ченчи» — пьеса посредственная, даже по стандартам продвигаемой им драматургии-пароксизма, и ценность этой постановки, по общему признанию, скорее, заключена в идеях, которые она предлагала, но так и не воплотила на деле. Сценический стиль Арто как режиссера и ведущего актера его постановок — слишком своеобразный, ограниченный и взвинченный — мало кому мог показаться убедительным. Влиятельными стали его идеи о бытовании театра, и авторитетность этих идей в значительной степени обусловлена как раз его неспособностью воплотить их на практике.

Образованная публика в крупных городах, питаемая ненасытной жадой нового товара, давно привыкла к модернистской агонии и хорошо научилась обходить ее: все негативное при случае можно обратить в позитив. Соответственно, Арто, призывавший выбросить традиционный корпус шедевров на свалку, оказался чрезвычайно влиятельным как создатель альтернативного репертуара, соперничающего канона пьес. Его строгий окрик: «Довольно шедевров!» — был услышан как менее нетерпимый «Довольно подобных шедевров!», и, что примечательно, позитивное переосмысление таких нападок на традиционный репертуар не обошлось без помощи самого Арто и его сценической практики (отличной от риторики). Сколько бы он ни настаивал на том, что театр должен избавиться от пьес, его собственная работа в театре была далека от этого идеала. Свою первую труппу он назвал в честь автора

«Короля Юбю». Помимо собственных пьес — «Завоевания Мексики», так и не поставленного «Захвата Иерусалима» и упоминавшейся «Семьи Ченчи», — Арто намеревался вернуть на сцену целый ряд непопулярных или малоизвестных тогда шедевров. Ему удалось поставить две великие «сновидческие» пьесы Кальдерона и Стриндберга («Жизнь есть сон» и «Игра снов»), и в разное время он надеялся сыграть также Еврипида («Вакханки»), Сенеку («Фиест»), «Арден из Февершама», Шекспира («Макбет», «Ричард II», «Тит Андроник»), Тернера («Трагедия атеиста, или Месть честного человека»), Уэбстера («Белый дьявол», «Герцогиня Амальфи»), Сада (адаптация «Эжени де Франваль»), Бюхнера («Войцек») и Гёльдерлина («Смерть Эмпедокла»). Такой подбор пьес очерчивает знакомый ныне тип чувствования. Наряду с дадаистами Арто сформулировал особенности восприятия, ставшие со временем стандартом серьезного вкуса — в театрах вне Бродвея и даже вне-«вне Бродвея» или студенческих труппах. Если взглянуть сквозь призму прошлого, речь шла о том, чтобы сбросить с пьедестала Софокла, Корнеля и Расина, заменив их Еврипидом и мрачными елизаветинцами; единственный покойный писатель-француз в списке Арто — это Сад. В последние 15 лет такой вкус нашел свое отражение в хеппенингах и «театре нелепости»⁸, пьесах Жене, Жана Вотье, Аррабаля, Кармело Бене и Сэма Шепарда, и таких шумевших постановках, как «Франкенштейн» в Living Theatre, «Монахини» Эдуардо Манета в версии Роже Блена, «Борода» Майкла Макклера, «Взгляд глухого» Роберта Уилсона и «ac/dc» Хиткота Уильямса. Все усилия Арто по подрыву театральных канонов и обособлению собственного творчества от других, всего лишь эстетических течений ради установления его духовной гегемонии, несмотря ни на что, вполне могли быть ассимилированы в виде новой традиции театра — что, по большей части, и произошло.

Если проект Арто в итоге и не выходит за пределы искусства, он предполагает цель, соответствовать которой искусство может лишь частично. В светском обществе все примеры использования искусства в деле духовного преображения

свидетельствуют: став публичным, оно неизбежно теряет свою антагонистическую силу. Как только проект формулируется напрямую — или даже косвенно — религиозным языком, он становится в особенности уязвимым. Но и атеистические проекты духовной трансформации, как, например, политическое искусство Брехта, в равной степени подвержены кооптации. В современном светском обществе лишь немногие ситуации выглядят в достаточной степени экстремальными и некоммуникативными, чтобы от такого усвоения ускользнуть. Одна из них — безумие. Другая — страдание, выходящее за пределы мыслимого (холокост). И третья, разумеется, — молчание. Нарушить безжалостный процесс поглощения можно, например, прервав коммуникацию (даже антикоммуникацию). Стремление подчинить искусство делу духовного преображения практически неизбежно сходит на нет — так, любой современный автор, сталкивающийся с безразличием или посредственностью публики, а порой и с комфортом успеха, испытывает искушение вообще перестать писать. Соответственно, Арто оставил театр после постановки «Ченчи» в 1935 году не просто из-за нехватки денег или поддержки коллег. Проект создания в светской культуре институции, обнажающей мрачную, скрытую реальность — противоречие в терминах. Арто так и не обрел свой Байройт (хотя наверняка был бы рад такой находке), поскольку его идеи — из тех, что просто не вписываются в рамки институций. Через год после провала «Ченчи» Арто отправился в путешествие по Мексике, чтобы засвидетельствовать бытование искомой одержимой реальности в еще живой «примитивной» культуре. Не сумев воплотить эту реальность в спектакле и втянуть в нее других, он решил стать ее зрителем. После 1935 года Арто отвернулся от обещаний идеальной художественной формы. Его произведения, сохранив привычный дидактизм, окрасились пророческими тонами и обогатились частными отсылками к эзотерическим магическим системам, как каббала и Таро. Судя по всему, он пришел к убеждению, что сам способен напрямую оказывать то эмоциональное влияние и достичь той духовной эффективности, которых искал в театре. В середине 1937 года Арто посетил острова Аран с тайным намерением исследовать или подтвердить собственную магическую силу. Стена между жизнью и искусством

по-прежнему разрушена — но вместо полной ассимиляции в искусство на этот раз движение пошло в обратном направлении, и к своей жизненной цели Арто несся безо всякого стороннего посредничества: грозный, бросаемый из стороны в сторону объект, исполненный бешеной жажды полного преображения, утолить которую просто невозможно.

Ницше хладнокровно принял атеистическую теологию духа, теологию негативную, мистицизм без Бога. Арто скитался в лабиринте особого религиозного мировосприятия — гностического. (Извечные темы гностицизма проступают в различных религиях, где, сохраняя некоторые общие смысловые линии, они облекаются в разную терминологию: эти идеи оказываются в центре митраизма, манихейства, зороастризма и тантрического буддизма, но отметаются как ересь в иудаизме, христианстве и исламе.) Движущие силы гностицизма уходят корнями в метафизическую тревогу и острое психологическое страдание — чувство оставленности, отчужденности, одержимости демоническими силами, терзающими человеческий дух во вселенной, которую покинуло божественное начало. Полем боя становится сам космос, и в жизни каждого человека преломляется конфликт между репрессивными, мстительными внешними силами и лихорадочным, больным индивидуальным духом в поисках искупления. Дьявольские силы космоса существуют как физическая материя — но также как «закон», табу, запреты. Соответственно, в гностических метафорах дух предстает оставленным, падшим, заключенным в ловушке тела, а индивид — угнетенным пленником «мира» или, как сказали бы мы сегодня, «общества». (Для всех проявлений гностицизма характерна поляризация внутреннего пространства, души, и расплывчатого внешнего поля, «мира» или «общества», отождествляемого с подавлением, тогда как опосредующая роль различных уровней социальной сферы или институций учитывается мало, а порой и вообще игнорируется.) Внутреннее Я или дух способны открыть себя, лишь порвав с «миром». Единственно возможной становится свобода нечеловеческая, безрассудная. Спасение духу обеспечит разрыв с телом, личностными характеристиками, «миром». И такая свобода требует изнурительной подготовки. Ищущий ее обязан одновременно пройти через крайнее

унижение и проявить величайшую духовную гордыню. В одной версии свобода подразумевает полный аскетизм. В другой ее залогом становится распущенность, практика искусства трансгрессии. Освободиться от «мира» можно лишь нарушив моральный (или же общественный) закон. Чтобы вырваться за пределы тела, человек должен пройти через плотский разврат и богохульство: только когда мораль намеренно попирается, индивид способен на радикальное преобразование, приходя к состоянию благодати, оставляющему позади все нравственные соображения. В обеих версиях типичной гностической драматургии спасенный стоит за пределами добра и зла. Гностицизм, основанный на предельном обострении всех противоречий (тело-разум, материя-дух, добро-зло, мрак-свет), обещает в перспективе снятие любой двойственности. Арто в своих размышлениях воспроизводит основной комплекс гностической тематики. Например, его нападки на сюрреализм в 1927 году облечены в язык космического противостояния — так, он говорит о необходимости «смещения духовного центра мира», а истоки всей материи видит в «духовном отклонении». Во всех своих работах Арто пишет, что его преследуют, заполняют, оскверняют чуждые силы; его творчество сосредоточено на злоключениях духа, постоянно обнаруживающего собственную несвободу уже в самом своем состоянии «материи». Арто поистине одержим этой материальностью. Начиная с написанных в 1920-х годах «Нервометра» и «Искусства и смерти» до «Здесь покоится» и радиопостановки «Покончить с божьим судом» конца 1940-х вся поэзия и проза Арто описывает мир, засоренный материей (эксcrementами, кровью, спермой), — мир оскверненный. Правящие миром демонические силы воплощены в материи, а материя «темна». Центральное место в концепции театра Арто — театра, посвященного мифу и магии, — занимает его убежденность в том, что все великие мифы «темны», а вся магия — черная. Даже если мир покрыт корой окаменевшего, дегенерировавшего и всего лишь словесного языка, реальность, настаивает Арто, лежит прямо под ней — или где-то еще. Искусство способно вывести эти силы на поверхность, ведь они клокочат в душе у каждого. Именно поиски таких темных сил привели Арто в 1936 году в Мексику на ритуал пейотля у тараумара. Личное спасение

требует соприкосновения со злыми силами, подчинения им и снесения причиняемых ими страданий — чтобы в конечном счете над ними восторжествовать.

В балийском театре Арто, как сам он писал в 1931 году, восхищало то, что он никак не связан с «развлечением»: ему, скорее, присущ «церемониальный характер религиозного ритуала». Арто — не единственный постановщик, пытавшийся в XX веке возродить театр как ритуал, придать театральному представлению торжественность религиозного взаимодействия, однако за большинством таких попыток стояло лишь очень общее, предельно размытое представление о религии и обряде, наделяющее одинаковой художественной ценностью католическую мессу и танец дождя у индейцев хопи. Арто в своих замыслах — возможно, столь же нереализуемых в современном светском обществе, как и все остальные — хотя бы ясно понимал, какой именно обряд ему необходим. В театре, который он намеревался создать, разыгрывается секуляризованный гностический ритуал. Речь тут идет не об искуплении или жертве (а если и так, то все жертвы предстают в виде метафор). Это обряд преображения — коллективное представление жестокого акта духовной алхимии. Арто призывает театр отринуть «человека психологического с его складно препарированным характером и чувствами, человека социального, рабски покорного законам и искореженного религиями и заповедями», обратившись исключительно «к человеку тотальному» — а это целиком гностическое понятие. Вне зависимости от того, к какой «культуре» хотел прийти Арто, в своих размышлениях он в конечном счете заглушает всё, кроме собственного я. Как все гностики, он — радикальный индивидуалист. Уже в самых ранних произведениях он озабочен метаморфозой «внутреннего» состояния души. («Я» тут — по определению «внутреннее я».) Мирские отношения, убежден он, не касаются стержня индивидуальности; поиск искупления превышает всех социальных решений.

Арто готов рассматривать только один инструмент искупления, имеющий хоть какое-то социальное измерение — искусство. Однако театр гуманистический, сосредоточенный на индивидах, его не интересует, поскольку он убежден: никакой радикальной трансформации такой театр не принесет. Духовно освобождающим, по его мнению, театр может стать, лишь

выражая побуждения, жизнь превосходящие. Это, впрочем, лишь подтверждает, что Арто в своих представлениях о свободе следует за гностиками. Театр призван формировать «нечеловеческую» индивидуальность, нести «нечеловеческую» свободу, как пишет он в «Театре и его двойнике» — полную противоположность либеральной идее свободы, основанной на общежитии. (Размышления Бретона Арто считал неглубокими — то есть преисполненными оптимизма и всего лишь эстетическими, — поскольку гностическое мировоззрение и чувствительность тому чужды. Бретона привлекала надежда примирить требования индивидуальной свободы с необходимостью расширить и уравновесить личность при посредстве духовно щедрых, обобществленных переживаний; анархистские воззрения, изящнее и убедительнее всего в нашем веке сформулированные Бретоном и Полом Гудманом, представляют собой разновидность мышления консервативного, гуманистического — неуклонно чуткого ко всему репрессивному и подлому, но хранящего верность границам, охраняющим внутренний рост и наслаждение человека. Мышление же гностика отличает то, что его бесят любые границы, даже оберегающие.) «Любая подлинная свобода темна, — пишет Арто в „Театре и его двойнике“, — и она всегда отождествляется с сексуальной раскрепощенностью, которая также темна, хотя мы точно и не понимаем почему».

Тело для Арто — одновременно препятствие на пути к свободе и ее средоточие. Эта позиция перекликается со знакомым тематическим диапазоном гностицизма: утверждение тела и отвращение перед ним, жажда преодоления его пределов, поиск тела искупленного. «Как-то затрагивает, интересует меня, — пишет он, — лишь то, что напрямую обращено к моей плоти». Но тело всегда проблематично. Арто никогда не определяет тело исходя из способности того к чувственному наслаждению: основой у него неизменно становится поразительная способность тела к интеллекту и боли. Если в «Искусстве и смерти» он сетует на то, что его разуму неведомо тело, а ему самому не хватает идей, соответствующих его «уделу плотского животного», точно так же он жалуется и на то, что его телу неведом разум. В образах страдания у Арто тело и дух преграждают друг другу путь к интеллекту. Он описывает «интеллектуальные вопли», которые испускает

его плоть, источник единственного познания, которому он верит. У тела — свой ум: «в плоти гнездится разум, — пишет он, — разум, стремительный, точно молния».

То, чего Арто интеллектуально ждет от тела, заставляет его от этого тела — несведущего — отшатнуться. Разумеется, обе эти реакции подразумевают друг друга. Многие стихотворения Арто выражают глубокое отвращение перед телом, в них множатся гадливые упоминания о сексе. «Человеку подлинному секс чужд, — пишет он в тексте, опубликованном в 1947 году. — Ему неведомо это безобразие, цепенящий грех». «Искусство и смерть», пожалуй, самое одержимое сексом из всех его произведений, но сексуальность демонизируется во всем, что он писал. Чаще всего встречаются отсылки к чудовищному, непристойному телу: «это непригодное тело, слепленное из мяса и взбесившейся спермы» («Здесь покоится»). Такому падшему, оскверненному материей телу он противопоставляет воображаемое обретение тела чистого, лишённого органов и головокружительной похоти. Настаивая, что он — лишь тело, — Арто выражает пламенное, страстное желание раз и навсегда вырваться за его пределы, отринуть собственную сексуальность. В других образах тело должно предстать заново одухотворенным, разумным. Отшатываясь от оскверненного тела, он взывает к телу искупленному, в котором мысль и плоть сольются воедино: «Именно через кожу метафизика снова войдет в наши умы»; только плоть может обеспечить «окончательное понимание Жизни». Гностической задачей замышлявшегося Арто театра должно стать именно создание такого искупленного тела — мифический проект, который он объясняет с помощью отсылок к последней великой гностической системе, алхимии Ренессанса. Как алхимики, одержимые проблемой материи в ее классически гностическом прочтении, искали способы превратить одну материю в другую (возвышенную, одухотворенную), так и Арто пытался создать алхимическое поле действия, воздействующее в равной степени на плоть и на дух. Театр — это воплощение «ужасного, опасного действия», говорит он в «Театре и науке» — **РЕАЛЬНОЕ ОРГАНИЧЕСКОЕ И ФИЗИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА**.

Основные метафоры у Арто окрашены в классически гностические тона. Тело есть разум, обращенный в «материю».

Язык же уподобляется телу, отягощающему, деформирующему душу, поскольку это — мысль, обращенная в «материю». Проблема языка, как Арто формулирует ее для себя, идентична проблеме материи. Отвращение, которое вызывает тело, и отталкивающий характер слов — две разновидности одного и того же чувства. Согласно параллелям, установившимся в образах Арто, сексуальность — это развращенная, падшая активность тела, а «литература» — развращенная, низменная активность слов. И хотя Арто никогда не оставлял надежд поставить занятия искусством на службу духовному освобождению, искусство всегда вызывало у него подозрения — как и тело. Подобно надеждам, которые Арто возлагал на тело, чаяния, связывавшиеся им с искусством, обусловлены гностицизмом. Видение тотального искусства по форме сходно с видением искупления тела. («Тело — это тело / оно одиноко / органы ему не нужны», пишет Арто в одном из своих последних стихотворений.) Искусство станет искупительным, когда, подобно искупленному телу, преодолет себя — лишится органов (жанров), составных частей. В искупленном искусстве, каким представляет его себе Арто, отдельных произведений искусства не будет — лишь одно тотальное арт-пространство, волшебное, пароксизмальное, очистительное и в конечном счете непроницаемое.

В гностицизме — чувствовании, выстроенном скорее вокруг знания (гнозис), нежели веры, — проводится четкое различие между познанием общедоступным и потаенным. Адепт обязан пройти через различные ступени обучения, чтобы удостоиться посвящения в истинное учение. Знание, отождествляемое со способностью к самопреображению — удел лишь немногих. Арто с его гностическим чувствованием, естественно, тянулся к самым разным тайным учениям — одновременно как альтернативе и модели для искусства. В 1930-х годах Арто, эрудит-любитель с неуемной энергией, запоем читал об эзотерических системах алхимии, Таро, каббалы, астрологии, розенкрейцерства. Роднит все эти учения то, что каждое из них представляет собой довольно позднюю, декадентскую перелицовку гностических тем. Модель для своего театра Арто позаимствовал из ренессансной алхимии: подобно алхимическим символам, театр описывает «философские состояния материи» и пытается преобразовать их.

Иной пример: карты Таро послужили фундаментом для «Новых откровений бытия», написанных в 1937 году, непосредственно перед его полуторамесячным путешествием по Ирландии; эта книга — последняя из созданных до нервного срыва, результатом которого стало интернирование Арто по возвращении во Францию. Но ни одно из этих давно сформулированных, схематичных и исторически окаменелых тайных учений не могло сравниться с судорогами живого гностического воображения в голове Арто.

По-настоящему интересно только то, что тебя выматывает. Основные идеи Арто выглядят довольно сырыми; свою силу они обретают в запутанной риторике его самоанализа, равного которому в истории гностического воображения нет. И тут мы впервые можем наблюдать за развитием гностической тематики. Творчество Арто в особенности ценно именно тем, что это — первая детальная хроника проживания всей траектории гностической мысли, результатом чего, разумеется, стала ужасная катастрофа.

Свое последнее прибежище (исторически и психологически) гностическая мысль обретает в построениях шизофрении. За возвращением Арто из Ирландии во Францию последовали девять лет заключения в психиатрических лечебницах. Свидетельства того периода — в основном письма, которые он отправлял двум главным своим психиатрам в Родезе, доктору Гастону Фердьеру и доктору Жаку Латремольеру — демонстрируют, сколь буквально его мысль следовала за формулами гностицизма. В этих исступленных фантазиях мир становится водоворотом магических субстанций и сил; сознание Арто превращается в театр оглушительной битвы ангелов и демонов, девственников и шлюх. Его ужас перед собственным телом теперь ничем не приглушен, и Арто открыто отождествляет спасение с девственностью, а грех — с сексом. Если его сложные размышления о религии родезского периода могут читаться как метафоры паранойи, то и в паранойе можно усмотреть метафору гностического по своей природе обостренного религиозного чувствования. Литература безумия в XX веке сложилась в богатую традицию религиозной литературы — возможно, последнюю самобытную зону подлинно гностических умозаключений.

Когда Арто в 1946 году выпустили из психбольницы, он по-прежнему считал себя жертвой заговора дьявольских сил, объектом бесконтрольных гонений со стороны общества. Хотя волна шизофрении спала и более не захлестывала его с головой, ее основные метафоры никуда не ушли. В оставшиеся ему два года жизни Арто довел их до логического завершения. В 1944 году, еще в Родезе, Арто суммировал свои гностические возражения против языка в коротком тексте, «Бунт против поэзии». По возвращении в Париж в 1946-м он собирался вновь работать в театре, снова обратиться к вокабулярию жеста и спектакля — но в отведенное ему недолгое время был обречен говорить лишь с помощью языка. В работах последнего периода — почти не поддающихся жанровой классификации: «письма» тут становятся «стихами», протекающими в «эссе», приобретающие характер «драматических монологов», — Арто производит впечатление человека, пытающегося выпрыгнуть из своей кожи. Фрагменты ясной, пусть и порой сбивчивой аргументации чередуются с пассажами, где на первый план выходит магическая ценность слов, воспринимаемых прежде всего как сырье, чистый звук. (Внимание к звучанию и форме слов — отдельно от их значения — характерно для каббалистических учений книги Зоара, которые Арто изучал в 1930-х.) Обращение к магической ценности слов объясняет отказ Арто от метафоры как основного средства передачи смысла в позднейших стихах. Он требует от языка непосредственного выражения физического человеческого существа. Личность поэта предстает здесь не просто нагой, а освеженной.

По мере приближения Арто к несказуемому, его воображение огрубляется. Вместе с тем эти последние работы с их растущей одержимостью телом и все более открытой ненавистью к сексу продолжают традицию ранних произведений, где параллельно с ментализацией тела идет соответствующая сексуализация сознания. В написанном с 1946 по 1948 год Арто лишь развивает метафоры, к которым он прибегал на протяжении 1920-х: описания разума как тела, препятствующего собственной «одержимости», и тела — как демонического, корчащегося в агонии, блистательного ума. В яростной попытке Арто выйти за пределы собственного тела все в итоге становится телом, а его бешеное стремление преодолеть язык

в конечном счете превращает все в язык. Описывая жизнь индейцев тараумара, Арто претворяет в язык и саму природу. В позднейших работах непотребное тождество плоти и слова вызывает у него предельное отвращение: особенно это видно в постановке «Покончить с божьим судом», написанной по заказу французского радио, но снятой с эфира накануне планировавшейся передачи в феврале 1948 года. (В момент своей смерти, месяцем позже, Арто работал над новой версией.) Говоря без умолку, Арто в то же время выражает самую пылкую ненависть к речи — и к телу.

Гностический переход по ступеням трансцендентного подразумевает сдвиг от условно понятному к условно невразумительному. Гностическое мышление характерно тянется к речи экстатичной, обходящейся без различимых слов. (Принятие христианской церковью Коринфа гностической формы проповеди — «говорения языками» — натолкнулось на осуждение Павла в Первом послании коринфянам.) Язык, к которому Арто обратился под конец жизни, в пассажах из «Арто-момо», «Здесь покоится» и «Покончить с божьим судом», балансирует на грани обжигающей декламации, шагнувшей за пределы смысла. «Всякий истинный язык непонятен», утверждает Арто в «Здесь покоится». При этом, в отличие от Джойса, он не ищет языка универсального. Концепция языка у Джойса — историческая, ироничная, тогда как взгляд Арто — медицинский, трагический. Невразумительное в «Поминках по Финнегану» не только поддается расшифровке, пусть и с усилием — оно изначально задумано как разгадываемое. Невразумительные части поздних произведений Арто призваны остаться непроницаемыми — их следует воспринимать напрямую, как звук. Гностический проект состоит в поиске мудрости, но мудрости, растворяющейся в невразумительности, многословии, молчании. Как подсказывает жизненный опыт самого Арто, все схемы снятия двойственности с тем, чтобы прийти к интегрированному в гностическом накале сознанию, в конечном счете обречены на провал: то есть их апологеты впадают в безумие (по оценке общества) или в молчание — либо кончают с собой. (Вспомним здесь о видении тотально интегрированного сознания в афористических посланиях, которые Ницше отправлял друзьям из Турина в те несколько недель, что предшествовали его полному ментальному коллапсу в 1889 году.)

Этот проект превосходит границы разума. Тем самым, хотя Арто продолжает отчаянно отстаивать свое стремление к слиянию разума и плоти, параметры его мышления подразумевают уничтожение сознания. В работах последнего периода вопли его раздробленного сознания и истерзанного тела достигают нечеловеческого накала и ярости.

Арто являет пример величайшего по размаху страдания в истории мировой литературы. У него мы встречаем настолько радикальные и душераздирающие описания собственной боли, что потрясенных читателей так и тянет отмежеваться от этого опыта, напоминая себе: да он ведь сошел с ума.

Какой смысл ни вкладывай в этот вердикт, безумцем Арто был всю свою жизнь. В дома для умалишенных он попадал еще в отрочестве — задолго до того, как в 1920-м на 25 году перебрался из Марселя в Париж в надежде начать карьеру в искусстве; его пожизненное пристрастие к опиатам, возможно, лишь усугубившее психическое расстройство, похоже, также началось до этого времени. В отсутствие спасительного знания, позволяющего большинству людей оставаться в ясном уме с относительным минимумом страдания (знания, которое Ривьер называл «благословенным помутнением опыта» и «незапятнанностью фактами»), у Арто никогда толком не получилось увернуться от бича безумия. Но, просто сочтя Арто безумцем — повторяя упрощающие суждения психиатров, — мы поступимся самой сутью его рассуждений.

Психиатрия проводит ясное разграничение между искусством («нормальным» психологическим феноменом, выявляющим объективные эстетические ограничения) и симптоматикой: Арто же оспаривал само это размежевание. В одном из писем Ривьеру 1923 года он настоятельно возвращается к вопросу самостоятельности своего искусства: насколько, невзирая на признанное ухудшение его душевного состояния и на «фундаментальную ущербность» психики, отделяющую его от остальных людей, его поэзия все равно существует как стихи, а не детали психиатрического анамнеза? Ривьер в своем ответе выражает уверенность, что, несмотря на психическое расстройство, Арто со временем станет выдающимся поэтом. Тот, явно теряя терпение, смещает поле дискуссии: он

хочет снять зазор между жизнью и искусством, очевидный в его первоначальном вопросе и обнадеживающей реплике Ривьера, благожелательной, но бесчувственной. Арто решает отстаивать свои стихи как они есть — за достоинства, которыми они обладают именно потому, что до подлинного искусства не дотягивают.

Читатель Арто должен избавиться от отстраненности Ривьера — от убежденности, что безумие и здравый ум могут сообщаться лишь в поле здравомыслия и на языке рассудка. Ценности здравого ума ничуть не долговечнее или «естественнее» — как и у состояния безумца нет очевидного, общепринятого значения. Восприятие каких-то людей как умалишенных вписано в историю мысли, и безумие нуждается в историческом определении. Сумасшествие означает отсутствие смысла — то есть какие-то высказывания не обязательно воспринимать всерьез. Но это целиком зависит от того, как та или иная культура определяет смысл и серьезность, и эти определения на протяжении истории сильно менялись. Безумным называют то, что по установкам конкретного общества не является мыслью. Концепт безумия призван задавать границы, и уже эти пределы определяют «иное». Безумец — тот, к чьему голосу общество не желает прислушиваться, чье поведение недопустимо, кого надо усмирить. Разные общества оперируют различными понятиями того, что составляет безумие (то есть что не имеет смысла). Но ни одно из этих понятий не является общепринятым. Возмущение нынешней практикой интернирования политических диссидентов в СССР отчасти неуместно, поскольку оно исходит не только из уверенности в том, что это безнравственно (тут все верно), но и что такая практика злоупотребляет понятием психического заболевания, как если бы существовали универсальные, точные, научные стандарты здравомыслия (на которых основана политика в области душевного здоровья, скажем, в США, Британии или Швеции, в отличие от тех, на которые опирается соответствующая политика в Марокко). Это попросту не так. В каждом обществе определения здравого ума и безумия носят произвольный — и, шире, политический — характер.

Арто был чрезвычайно восприимчив к этой репрессивной функции концепта безумия. Душевнобольных он считал героями, мучениками мысли, заброшенными на вершину

крайнего социального (а не только психологического) отчуждения, подвижниками и волонтерами безумия — теми, кто во имя высшего представления о чести предпочитает скорее сойти с ума, нежели поступиться определенной ясностью сознания, предельной страстностью в представлении своих убеждений. В письме Жаклин Бретон из лечебницы в Виль-Эвраре в апреле 1939 года, после полутора лет из общих девяти, проведенных в заточении, он написал: «Я фанатик, но не сумасшедший». Однако общество расценивает как безумие любой фанатизм, если он не разделяется группой.

Сумасшествие становится логичным заключением приверженности индивидуальному, если довести ее до предела. Арто отмечал в «Письме главврачам психлечебниц» (1925): «любой индивидуальный поступок асоциален». Это неудобная истина, возможно, резко несовместимая с гуманистической идеологией капиталистической или социальной демократии, или же либерального социализма — но Арто прав. Как только поведение становится достаточно индивидуалистичным, оно объективно превращается в асоциальное, а остальным членам общества и вовсе кажется безумным. На этом сходятся все человеческие общества. Различает их только то, как применяются стандарты безумия — и кто в силу экономических, общественных, сексуальных или культурных привилегий защищен или частично освобожден от заключения, служащего наказанием для тех, чьим основным асоциальным поступком является отсутствие смысла.

В работах Арто сумасшедший наделен двойной идентичностью: он одновременно и совершенная жертва, и носитель подрывной мудрости. В предисловии, которое Арто написал в 1946 году для планировавшегося «Галлимаром» полного собрания его сочинений, он относит себя к ментально обделенным, объединяя помешанных с пораженными афазией или неучами. Чаще, впрочем, в произведениях двух последних лет он числит себя в компании тех, кто был одарен чрезвычайными умственными способностями, но в конечном счете сошел с ума: Гёльдерлин, Нерваль, Ницше и Ван Гог. Поскольку гений — это всего лишь продолжение (и усиление) индивидуального, — Арто предполагает существование естественного сродства между гением и безумием, и аргументирует он его куда точнее, чем некогда романтики. Но,

даже осуждая общество, лишаящее сумасшедших свободы, и считая помешательство внешним признаком глубинного духовного изгоя, ничего освободительного в самой утрате рассудка Арто не находит.

Некоторые его произведения, в особенности ранние сюрреалистические тексты, отличает куда более позитивное отношение к сумасшествию. Так, в «Национальной безопасности — Об упразднении опия» он, кажется, даже отстаивает практику сознательного расстройтва разума и чувств (как некогда определял призвание поэта Рембо). Однако при этом он постоянно повторял, насколько разрушительным и изолирующим может быть безумие: в письмах Ривьеру, доктору Алленди и Жоржу Сулье де Морану в 1920–1930-х, в записках из Родеза 1943–1945 и в эссе о Ван Гоге, написанном в 1947 году, через несколько месяцев после выхода из родезской лечебницы. Умалишенным, быть может, ведома истина — и истина столь абсолютная, что общество мстит этим несчастным провидцам, объявляя их вне закона: но удел безумца — это и нескончаемая боль, состояние, из которого хочется вырваться; и именно эту боль Арто воспроизводит, обрушивая ее на своих читателей.

Вчитываться в Арто — настоящее мучение. Понятно, что читатели пытаются защититься, обращаясь, скорее, к выжимкам или к практическому преломлению его творчества. Чтобы прочесть Арто должным образом, нужна особая выносливость, восприимчивость — и особый такт. Дело здесь не в согласии с Арто — оно было бы поверхностным — или даже в бесстрастном «понимании» его самого и важности его творчества. С чем тут вообще соглашаться? Как можно согласиться с идеями Арто, не пребывая в сопровождавшей всю его жизнь уверенности, что вас осаждают демоны? Эти идеи были сформулированы под невыносимым давлением конкретной ситуации. На позицию Арто не просто нельзя встать — ее нельзя даже назвать «позицией».

Мысль Арто является органической частью его самобытного, терзаемого призраками, опустошенного и нечеловечески пронизательного сознания. Он — один из великих, бесстрашных картографов сознания *in extremis*. Чтобы прочесть Арто должным образом, не нужно считать, что единственная истина, которую способно выявить искусство, — истина

необыкновенная, аутентифицированная предельным страданием. От искусства, описывающего иные состояния сознания — менее идиосинкразические, менее экзальтированные, хотя и, возможно, ничуть не менее глубокие, — мы вправе ожидать и самых общих истин. Но исключительные случаи на крайних пределах «писательства» (один из них — Сад, Арто — другой) требуют иного подхода. Арто оставил по себе творчество, опровергающее само себя; мысль, превосходящую ценность мысли; рекомендации, выполнить которые невозможно. Что же остается читателю? Совокупность работ, хотя характер произведений Арто не позволяет считать их просто «литературой». Комплекс размышлений, хотя мысль Арто не позволяет с собой согласиться, — как и его агрессивно самоуничижительная личность закрывает путь всякой с ней идентификации. Арто шокирует и, в отличие от сюрреалистов, шокирующим остается. (Дух сюрреализма в итоге оказывается вовсе не подрывным, а конструктивным, вполне вписывающимся в гуманистическую традицию — его театральные надругательства над буржуазными условностями не были опасными, подлинно асоциальными поступками. Достаточно сравнить их с поведением Арто — вот уж кто был действительно невыносим в обществе.) Сам характер этой мысли открыто запрещает обособлять ее в качестве ходового интеллектуального товара. Это событие, а не предмет. Когда согласие — или отождествление, присвоение, подражание — невозможны, читателю остается лишь вернуться к категории вдохновения. «ВДОХНОВЕНИЕ НЕСОМНЕННО СУЩЕСТВУЕТ», писал Арто — именно так, заглавными буквами — в «Нервометре». Арто можно вдохновляться. Он может обжечь, изменить вас. Но воспользоваться Арто — это немыслимо.

Даже в области театра, где присутствие Арто может быть отфильтровано в цельную программу и теорию, работы тех режиссеров, кто по максимуму усвоил его идеи, доказывают, что нельзя использовать Арто и при этом не изменить ему. Это не удалось и самому Арто; по общим отзывам, его собственные постановки были далеки от уровня его идей. И для многих людей, с театром не связанных, — в основном анархически настроенных личностей, для кого Арто был в особенности важен, — переживание его творчества остается глубокого

личным. Арто — шаман, проделавший за нас наше духовное паломничество, и было бы чересчур самонадеянным сводить географию такого путешествия к удобным границам того, что поддается колонизации. Его влияние — там, где читатель не найдет ничего, кроме предельных испытаний для воображения.

Творчеством Арто можно пользоваться, подгоняя его под наши потребности, но само оно в таком использовании растворяется. Когда мы устанем пользоваться им, всегда можно вернуться к его произведениям. «Воображение ступенчато, — пишет он. — Не впускайте слишком много литературы».

Любое искусство, выражающее радикальное неприятие и стремящееся разрушить благость чувствования, оказывается под угрозой разоружения, нейтрализации, истощения его будоражащей силы — когда им восхищаются, когда его начинают (или думают, что начинают) слишком хорошо понимать, когда оно становится востребованным. Большинство некогда экзотических тем творчества Арто приобрели за последнее десятилетие разительную актуальность: мудрость, которую можно почерпнуть (или от которой можно отрешиться) в наркотиках; религии Востока, магия, жизнь североамериканских индейцев, язык тела, внутреннее путешествие безумия; бунт против «литературы» и воинствующее предпочтение ей невербальных искусств; переоценка шизофрении; парадигма искусства как насилия, обращенного на публику; важность непристойного. Арто в 1920-х демонстрировал практически все вкусовые пристрастия (кроме преклонения перед комиксами, научной фантастикой и марксизмом), которые стали общепринятыми в американской контркультуре 1960-х, и круг его читательских интересов в то десятилетие — «Тибетская книга мертвых», книги по мистицизму, психиатрии, антропологии, Таро, астрологии, йоге и акупунктуре — выглядит пророческой антологией литературы, превратившейся с недавних пор в чтиво, популярное у продвинутой молодежи. Однако нынешняя релевантность Арто может быть столь же обманчивой, как и безвестность, в которой его работы пребывали до сих пор.

Еще десять лет назад неизвестный за пределами узкого кружка почитателей, сейчас Арто стал классиком. Я бы, впрочем, сочла его примером писателя, которого хотят видеть классиком:

культура пытается ассимилировать его, но он остается фундаментально неусвояемым. Это — один из механизмов литературной респектабельности в наше время (и важное звено в сложном развитии литературного модернизма): скандальный, по существу неприступный автор делается приемлемым и признается классиком на том лишь основании, что о его творчестве можно сказать много чего интересного, однако такие суждения вряд ли передают (а, возможно, даже скрывают) истинную природу этого творчества, каковое, помимо всего прочего, может быть откровенно скучным, чудовищным с моральной точки зрения или болезненно неудобоваримым для чтения. Какие-то авторы становятся литературными или интеллектуальными классиками, поскольку их не читают: что-то в самой сути этих писателей делает их нечитаемыми. К такой категории можно отнести Сада, Арто и Вильгельма Райха: авторов, брошенных в тюрьмы или сумасшедшие дома, потому что они не могли говорить вполголоса и с ними было не совладать; неумеренных, одержимых, резких, без конца повторявшихся — кого удобно цитировать и читать урывками, но которые подавляют и выматывают, когда берешься за них всерьез.

Подобно Саду и Райху, Арто предстает таким культурным монументом, актуальным и внятным, если в основном обращаться к его идеям, оставляя все творчество по большей части в стороне. Для тех же, кто вчитывается в Арто, как следует, он остается яростно недоступным, неохватным голосом и присутствием.

(1973)

МАГИ- ЧЕСКИЙ ФАШИЗМ

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 странствовании Рифеншталь по Судану (вдохновленном, как нам сообщают, прочтением «одной бессонной ночью в середине 1950-х» «Зеленых холмов Африки» Хемингуэя), автора фотоальбома лаконично представляют 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 не названной 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 1930-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 вписывать 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 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 dere von Habsburg*, 1929), «Белый ад Пиц Палю» (*Die weisse Hölle von Piz Palü*, 1929) — это все немые, а за ними последовали «Бури над Монбланом» (*Stürme über dem Montblanc*, 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, подружку кронпринца Рудольфа в замке Майерлинк. 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 фильмов — «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 1950-х годов и позднее, — и первой в их ряду стала «Победа веры» (*Sieg des Glaubens*, 1933), посвященная первому съезду национал-социалистической партии, состоявшему 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 восемнадцатиминутная короткометражка, сделанная для армии, «День свободы: наша армия» (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, 1935), воспевавшая красоту солдатского служения фюреру. (Неудивительно, что и эта картина, копия которой была обнаружена в 1971 году, тоже не упоминается в альбоме; на протяжении 1950–1960-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 момент, 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 1930-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 съезда⁹. «Олимпия» — фильм продолжительностью в три с половиной часа в двух частях — «Народный праздник» (*Fest der Völker*) и «Праздник красоты» (*Fest der Schönheit*) — не в меньшей степени, чем «Триумф воли», стала продуктом официальной пропаганды. Начиная

9 *Riefenstahl Leni. Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films* (Munich, 1935) Фотография на 31-й 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 съемочной группы были одеты в форму СА, чтобы «цивильная одежда не нарушала образной гармонии». СС предоставила им бригаду охранников СС.

с 1950-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 этапах¹⁰. Даже правдоподобно звучащая легенда о запрете, наложенном Геббельсом на эпизод победы негритянского бегуна из США Джесси Оуэнса над немецким соперником, — выдумка. Восемнадцать месяцев Рифеншталь провела в монтажной, стараясь приурочить премьеру к 29 апреля 1938 года, к берлинским торжествам по случаю сорокадевятiletия 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-м 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

10 См. : *Barkhausen Hans*. «Footnote to History of Riefenstahls „Olimpia“» — *Film Quarterly*, Fall 1974 — одиночный голос, не влившийся в хвалебный хор в честь Рифеншталь, звучащий со страниц американских и западноевропейских журналов в последние годы.

в 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 1950-е годы и наиболее четко артикулировала в своем интервью журналу *Cahiers du cinéma* в сентябре 1965 года. Там она отрицала, что хоть какая-то часть ее творчества носила пропагандистский характер; она называла его «cinema verité». «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 фильма¹¹.

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

11 Если для доказательства требуется другой источник — поскольку теперь Рифеншталь утверждает (в интервью немецкому журналу *Filmkritik*, 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 *Völkischer Beobachter* (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 которыми 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 не сравнимое прославление мощи и красоты нашего Движения». Так оно и есть.

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 был подтверждать документальную подлинность исторического события. Кстати, когда отснятый материал с выступлениями партийных вождей оказался испорченным, Гитлер отдал распоряжение переснять эти эпизоды, и Шетерейхер, 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 в первоначальной реальности инсценировкой.

Реабилитация фигур, попавших в черные списки, в либеральных обществах не происходит со столь 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 происходит мягче и незаметнее. 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, куда их острота сгладится сама собой. Очищение репутации Лени Рифеншталь от нацистского шлама 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 «Последний 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 первоклассные 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 *Cahiers du cinéma*, заметив, что «Триумф воли» и «Олимпию» роднит то, что обе картины придают форму определенной реальности, основанной в свою очередь на некой 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 славой¹². Внутри прекрасно изданного альбома — фотографии совершенно-го 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, талантливейший и влиятельнейший художник эпохи нацизма. Обычно те, кто пролистывает «Последних из нубийцев», видят здесь очередной плач по исчезающим примитивным народам, наилучшим из образцов которого остаются «Печальные тропики» Леви-Стросса об индейцах племени бороро в Бразилии. Однако если взглядеться 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, прибывающего в чистой гармонии со средой, не затронутый «цивилизацией».

12 Вот в каких выражениях приветствовал публикацию «Последних из нубийцев» Йонас Мекас (*The Village Voice*, 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 года 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».

Все четыре фильма Рифеншталь, выпущенные при нацистах, — будь то о партийных съездах, вермахте или спортсменах — славят возрождение тела и общности, достигаемой через поклонение нестигаемому 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 абсолютную 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 освещает 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, — придаются 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 охряно-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, наверное, 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 загрязнило 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: предпочтением индивидуального — коллективному, интеллекта — чувству. В модифицированной риторике новейшего фашизма роль развратителя отводится уже не еврейскому, 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 месакинов 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 изменный; 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.*

Попытка связать «Последних из нубийцев» с прошлым Рифеншталь может показаться злопамятным и неплодотворным, однако свойственное ей постоянство, так же 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 Манитти и Паунд (не говоря о таких, как Пабст, Пиранделло и Гамсун, которые пали в объятия 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 контролем поведения, подчинением, сверхусилием и способностью терпеть боль; она связывает два человеческих состояния, кажущихся 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 фигурой вождя или определенной силы. Фашистская драматургия сфокусирована на оргиастических контактах между могущественной властью и единообразно одетыми марионетками, постоянно увеличивающимися в числе. Ее хореография чередует непрекращающиеся движения и застывания 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 год: Космическая Одиссея» Стенли Кубрика, своей композицией и тематикой тоже являют 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 презирает 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 значение искусства, заключающееся якобы в «увечковечении» 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, усилие, неизбежно выглядящее «некрасивыми», а наряду с этим стилизованные, внешне будто не требующие никакого 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 вождей 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 Рифеншталь 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 (первый 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 1930-х годов — ар-деко. (Стиль ар-нуво не вписывался в фашистскую эстетику, он, скорее, принадлежал той сфере, которую фашизм называет декадентством; зато фашистская эстетика охотно принимает ар-деко с его четкими линиями и внушительной массивностью материала, с его окаменевшим эротизмом.) Именно эта эстетика породила бронзовых колоссов Арно Брекера — любимого скульптура Гитлера (и, между прочим, Кокто) — и заставила Джозефа Торака воздвигнуть играющего мускулами Атланта перед Рокфеллеровским центром в Манхэттене и слегка непристойный памятник погибшим в Первую мировую войну пехотинцам на станции «30-я 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 современником ар-нуво, живописи прерафаэлитов и ар-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 и 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 будоражающий фильм, как «Триумф воли» или «Олимпия». (Правда, в его распоряжении не было таких средств, какими располагала Рифеншталь. Бюджетное финансирование пропагандистских фильмов в 1920-е годы и в начале 1930-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 (так же 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 brutality 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, культа красоты, фетишизма мужества, растворения отчуждения в экстатических чувствах коллектива; унижения разума; объединения в единую человеческую семью (при отцовстве вождя). Эти идеалы живы и действенны 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, антипсихиатрия, 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, преклоняющихся сегодня колени перед гуру и добровольно подчиняющихся строгой автократичной дисциплине, — бывшие антиавторитаристы и антиэлитисты 1960-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-а, не обремененного излишней серьезностью и глубиной: современное сознание зиждется на альянсе эстетического формализма и кэмп-а.

В наши дни популярность искусства, возрождающего фашистскую эстетику, в большинстве случаев, скорее всего, дань кэмп-у. 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 продается 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 столике знатока искусств или *bien-pensant*. Тем не менее обе книги объединяет некая общность морально-го 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 предуведомлением 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 так же, 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 приемники 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 сшиты 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 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 вороте 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 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 дотошно проставлены

звание владельца, подразделение, дата выпуска. Не 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 Кастелли, — фото обнаженного по пояс художника в темных очках, нацистской каске и стальном ошейнике с шипами, цепь от которого он держит в поднятых руках, закованных в наручники. Говорят, по мнению Морриса, это единственный образ, 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, не сравнимое с другими формами массового гипноза (от Мао Цзэдуна 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 неподдающийся 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 эсэсовскую 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 вовсю используется нацистский инвентарь. Почему все-таки? Почему нацистская Германия, сексуально репрессивное общество, стало 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 фюрера.) 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 символической эротичность. Садомазохистские фантазии распространены как в среде гетеросексуалов, так и между гомосексуалами, 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 Жене¹³. 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». Так же 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 счете стремится к скверне и богохульству. Быть «приличным», цивилизованным — значит быть отлученным от этого варварского опыта, который инсценируется садомазохистскими оргиями.

Садомазохизм, разумеется, не сводится к тому, что нехорошие люди дурно обходятся со своими сексуальными партнерами, например когда мужчина бьет женщин. Вечно пьяный русский крестьянин лупит жену просто потому, что чувствует

13 Жан Жене был первым, кто в романе «Похоронные обряды» показал 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 солдатики 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».

себя обездоленным, обиженным, обманутым, а женщина — удобная жертва. Но англичанин — завсегда́тай 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, припухлая 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 1930-х 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 1938-го, 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, 1937 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 Европейского 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, он 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 Бенъямин 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 1930-х годов и не опубликованные при жизни книжечки воспоминаний о берлинском детстве и студенческой поре — лучший автопортрет Бенъямина. 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 Бенъямина, 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 фантасмагорическую, 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, Бенъямин посвятил большое эссе.) Единственная опубликованная при жизни криптобиографическая книга Бенъямина 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 определиться по другой, воображаемой карте. В той же «Берлинской хронике» Беньямин где-то упоминает, что многие года тешился мыслью картографировать свою жизнь. Для этой карты — фон представлялся ему серым — он придумал систему разноцветных знаков, 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 эмигрантом с 1933 года вплоть до самоубийства при попытке выбраться из оккупированной Франции в 1940-м, — точнее, раскрылась в Париже сюрреалистских романов (бретоновской «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 выглядеть 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»¹⁴), опыт, о котором можно догадаться

14 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 1926/1927 года в Москву и в 1929-м познакомила его с 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.

из начальных слов о ситуации писателя, где нащупывается тема революционной морали, и финала «К Планетарию» — этого гимна союзу техники с природой и любовному самозабвению. Бенъямин 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 бенъяминовского 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, Бенъямин 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, Бенъямин оставил фрагменты книги, которую мог бы окрестить «В поисках утраченных пространств». Инсценировка прошедшего, память превращает ход событий в ряд картин. Бенъямин стремится не столько вернуть прошлое, сколько его понять — уплотнить до обозримых форм, исходных структур.

Драматургия 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 Бенямина 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 XVII веке характерно «панорамное» видение истории: «история растворяется в сценической обстановке». В «Берлинской хронике» Бенямин 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 Бенямина, сгустилось в памяти о комнатах, где жил погибший друг.

Характерно, что сквозные беняминовские 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 Бенямина в страсть к путешествиям и виртуозное искусство скитальчества. Время не просто сносит с курса, оно толкает в спину, загоняя 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 мучеников, всех, кого «манит чистая красота неудачи», как напишет Беньямин о Кафке.) Процесс воплощения личности, исполнения трудов всегда слишком медлен. 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 1936 году опубликованной в Швейцарии. В загадочном наброске под названием «Agesilaus Santander», 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 «Angelus Novus», — это, как замечает Шолем, анаграмма немецкого «Der Angelus Satanus». 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 учтливости» Бенямина с окружающими. Но если Бенямин 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, скорее 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» Бенямин разбирает обе эти роли на основе своей теории меланхолии. Характерная черта Сатурна — медлительность: «тирана губит вялость эмоций». «Другая черта Сатурна», — пишет Бенямин, — 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 Бенямин, — «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 Бенямин 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 Бенъямин.) И барокко, и сюрреализм, наиболее близкие Бенъямину по манере чувствовать, видят действительность предметно. Бенъямин описывает барокко как мир предметов (эмблем, руин) и пространственных образов. («Аллегии в царстве мысли — то же, что руины в мире вещей».) Гениальность сюрреалистов и состояла в том, чтобы с пылкой прямоотой 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, Бенъямин хранил преданность вещам именно как вещам. По словам Шолема, «самый 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 Бенъямину 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 географии удовольствий еще один повод побродяжить по миру. Занимаясь коллекционерством, Бенъямин чувствовал себя проникательным, 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 своего 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 психологической теории предпочитал Фрейдучение 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 1930-х 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 удар хитроумия — но

хитроумия, понижающего всяческую сложность, делающего любую мысль понятной каждому. Огорчительное для большинства друзей, «мазохистское» (по выражению Зигфрида Кракауэра) отношение Бенямина к Брехту показывает, до какой степени его такая возможность соблазняла.

Бенямин 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 гётевского «Избирательного сродства», и, напротив, щедро подливать ее в другие, где никто о ее существовании и не подозревал (вроде немецких барочных действий, 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 Бенямину не свойственно, это простодушие: «так называемый прямой, незамутненный взгляд, скорее всего, лжет».

Оригинальностью суждений Бенямин (по словам его друга и ученика Теодора Адорно) едва ли не в первую очередь обязан собственному «микроскопическому зрению» вкупе с постоянной тягой общей теории. «Сильней всего, — пишет Шолем, — его влекли мелочи». Он обожал старинные безделки, почтовые марки, открытки с видами и такие умоляющие 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 обычным бисерным почерком, — настоящие микрограммы.) Шолем рассказывает, что, как только он приехал в Париж в августе 1927 года (первая встреча друзей после

шолемовской эмиграции в 1923-м в Палестину), Беньямин потащил его на выставку предметов иудейского ритуала в музей Ключи — показать «два пшеничных зерна, на которых чья-то родственная душа вывела полный текст «Шема Ицраэль»¹⁵.

Уменьшить — значит сделать удобным для переноса: идеальная форма владения имуществом для путешественника или изгнанника. В Беньямине жил и непоседливый путешественник, и собиратель, отягощенный скарбом — иначе говоря, грузом собственных страстей. Но уменьшить — значит еще и утаить. Исчезающе малое тянуло Беньямина, 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 незаинтересованного 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

15 Шолем убеждает, что любовью Беньямина к миниатюрности объясняется и его пристрастие к короткой, отдельно стоящей фразе, например, в «Улице с односторонним движением». Возможно. Однако в 1920-е 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 Беньямин 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».

вещеподобного мира, но сюрреалистский вкус подсмеивается над своими страхами. Главный вклад сюрреализма в современное мироощущение — меланхолия без утрюмости.

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

Для меланхолика и сам мир — своего рода вещь: скорлупка, утеха, магическая палочка. Перед смертью Бенъямин обдумал 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» Бенъямин 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 Бенъямин 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.

«Смысл явления тем глубже, чем резче на нем печать смерти и следы упадка», — пишет Бенъямин 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 Бенъямина 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. Убежденный, 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 Бенъямин 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 расставался 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 перебеливал планы задуманного, записывал сны (в «Улице с односторонним движением» некоторые из них пересказаны), хранил пронумерованные листы со списками прочитанного. (Шолем 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 — редкий 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 1920-х 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 гётевском «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 1917-м, разъехался с женой в 1921-м и развелся в 1930-м) Беньямин, по словам Шолема, 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 собраться с мыслями. Бенъямин 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 плодовитости — были периоды, когда он печатался в немецких газетах и журналах каждую неделю, — Бенъямин оказался не способным 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 1927-м и которую думал закончить в течение двух лет. Его жанром осталось эссе. Градус накала и быстро слабеющее внимание меланхолика задавали естественные пределы, в которых Бенъямин 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, Бенъямин не так уж преувеличивал, говоря Адорно, что каждую идею в книге

о Бодлере и Париже XIX века «приходилось отвоевывать у царства безумия»¹⁶.

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 Беньямина. (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 гётевском «Избирательном сродстве», не оставляющее камня на камне от литературного критика, биографа Гёте Фридриха Гундольфа, — единственное среди важнейших

16 Из письма Адорно к Беньямину от 10 ноября 1938 года из Нью-Йорка. Беньямин и Адорно познакомились в 1923-м (Адорно только что исполнилось двадцать), в 1935-м Беньямин стал получать скромную стипендию хоркхаймеровского Institut für Sozialforschung, сотрудником которого был Адорно.

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 нападков, бесстрашно поднимая знамя «бесчеловечности» правильно — читай, морально — употребленного 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 1931-го. Во второй раз это случилось через год, он писал тогда «Agesilaus Santander». 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 соизмеримое с силой этих порывов. Оно объяснимо лишь в одном случае: если личность становится все пресыщенной и сама ищет спасение 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 напомнил 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 интеллигент — 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.

(1978)

ГИТЛЕР ЗИБЕР- БЕРГА¹⁷

**Кто, осмыслив ход столетий,
Не построил жизнь толково,
Тот живи себе в потемках,
Прожил день — и жди другого.**

Гёте¹⁸

17 Ханс-Юрген Зиберберг (р. 1935) — немецкий кинорежиссер, оперный постановщик, прежде всего известен своей радикальной «немецкой трилогией», смешивающей приемы сюрреализма, брехтовского театра и документального кино, в которую входит и обсуждаемый здесь семичасовой фильм «Гитлер — фильм из Германии» (1978).

18 «Западно-восточный диван» (1819), V, Рендж-наме, Книга недовольства, пер. В. В. Левика (М.: Наука, 1988. С. 55).

Романтики считали, что великое искусство сродни героизму: в обоих случаях речь идет о прорыве, выходе за пределы. Вслед за ними и приверженцы модернизма стали требовать от всякого шедевра экстремальности: предсмертного откровения, пророчества — или того и другого одновременно. Вальтер Беньямин выступил с характерно модернистским суждением, отметив (применительно к творчеству Пруста), что «все великие произведения литературы создают вид или его разрушают»¹⁹. Скольких бы предшественников ни числило за собой поистине великое произведение, оно должно создавать впечатление разрыва с былым порядком — шага, при всей его благотворности, на самом деле сокрушительного. Такое произведение раздвигает границы искусства, но в то же время осложняет и отягощает практику искусства новыми, сосредоточенными на собственной природе стандартами. Оно одновременно стимулирует воображение и парализует его. В последнее время спрос на поистине великие произведения заметно ослаб. Вот почему «Гитлер — фильм из Германии» Ханса-Юргена Зиберберга не только ошеломляет крайностью своих достижений, но и приводит в замешательство, точно нежеланный ребенок в эпоху нулевого прироста населения. Модернизм, сверявший всякое достижение с грандиозными устремлениями искусства у романтиков (искусство как мудрость/спасение/культурная диверсия или революция), уступил место своему дерзкому двойнику, благодаря которому модернистские вкусовые пристрастия распространились в невиданном до сих пор масштабе. Утратив свою героическую позу и расставшись с претензиями на статус оппонента традиционного восприятия, модернизм оказался идеально совместим с этикой развитого потребительского общества. Искусством сегодня называют самый широкий набор удовольствий: это название безграничного разрастания и обесценивания удовольствия как такового. На фоне процветания искусства, просто ласкающего слух и взгляд, сотворение шедевра выглядит ретроградным подвигом, наивным свершением. Великое Произведение, всегда казавшееся

19 И далее: «...одним словом, являются особыми случаями». «К портрету Пруста» // Беньямин В. Озарения / пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 301.

чем-то невероятным (точно оправданная мания величия), сегодня попросту дико. Предлагаемые им удовольствия несоизмеримы, величавы и строги: оно настоятельно утверждает, что искусство должно быть подлинным, а не просто занимательным — необходимым, не просто экспериментальным. Оно затмевает собой остальное творчество и бросает вызов нетребовательному эклектизму современного вкуса. Оно погружает восхищающихся им в состояние кризиса.

В случае Зиберберга важностью облечены как его искусство (ведущее искусство XX века — кино), так и субъект (Гитлер, главная тема всего XX столетия). Превосходные степени здесь выглядят привычными, прямолинейными, легко вызывающими доверие. Однако они не в состоянии подготовить нас к размаху и виртуозности, с которыми Зиберберг претворяет в образы вечные вопросы человечества: ад, утраченный рай, апокалипсис, последние дни рода людского. Прививая грандиозность романтизма на закваску модернистской иронии, он предлагает нам зрелище на тему зрелища: варьируя жанровую тональность (тут есть волшебная сказка, цирковое представление, моралите, аллегорический маскарад, Totentanz²⁰, философский диалог) и объединив десятки миллионов воображаемых действующих лиц, в числе которых и главный герой, Дьявол собственной персоной, Зиберберг отсылает нас к «параду-алле», именуемому историей.

Романтические понятия-максимы, столь близкие ему по духу, как то: безграничный талант, великие темы, предельное по охвату искусство, — придают обостренное осознание всемогущества. Уверенность Зиберберга в том, что его искусству по плечу такие масштабные темы, исходит из его представления о кинематографе как способе познания, направляющем размышление на путь саморефлексии. Гитлера он описывает, разбирая наше отношение к нему (темой тут становится «наш Гитлер» и «Гитлер в нас»), а действительно неусвояемые ужасы эпохи нацизма представлены в ленте как образы и знаки (название ведь не просто «Гитлер», а «Гитлер — фильм...»).

Убедительное симулирование зверств рискует сделать зрителей пассивными и отстраненными наблюдателями, закрепить бездумные стереотипы, создать ауру очарования. Зиберберг уверен, что в кино может существовать морально (и эстетически) верный подход к проблеме нацизма, а потому он запрещает себе обращение к каким-либо условностям фикции, способным сойти за реализм. Не может он и полагаться на документы, чтобы показать, как все было «на самом деле». Как и фикшн-симуляция, демонстрация зверства в виде фотографических свидетельств рискует невольно обернуться порнографией. Более того, истина о прошлом, сообщаемая непосредственно, вряд ли будет действительно глубокой. Кинохроника нацистского периода не в состоянии говорить за себя; ей нужен голос — объясняющий, комментирующий, растолковывающий. Но по отношению к кинодокументу голос за кадром, как и подпись под фотографией, остается всего лишь наклейкой. В отличие от псевдообъективного стиля повествования в большинстве документальных фильмов два раздумчивых голоса, проходящие через весь фильм Зиберберга, неустанно выражают боль, скорбь, возмущение. Вместо того чтобы выстраивать зрелище в прошедшем времени, пытаясь симулировать «неповторяемую» (по его собственному выражению) реальность или представляя ее в фотодокументах, Зиберберг предлагает нам зрелище в настоящем — своего рода «приключения в голове». Разумеется, в рамках его убежденно антиреалистичной эстетики историческая реальность неповторима по определению. Ее можно осмыслить лишь косвенно, отраженной в зеркале, на подмостках умственного театра. Синтетическая драма Зиберберга носит ярко выраженный субъективный характер, не впадая при этом в солипсизм. Это фильм призрачный, населенный духами выдающихся кинематографических моделей (Мельес, Эйзенштейн) и антимodelей (Рифеншталь, Голливуд), тенями немецкого романтизма — но прежде всего вдохновленный музыкой Вагнера и самим вагнеровским «случаем». Фильм посмертный, снятый в эпоху беспрецедентной посредственности этого искусства — наполненный синефильскими мифами о кинематографе как идеальном царстве воображения и об истории кино как образцовой истории XX века (расправа Сталина над Эйзенштейном, отлучение фон Штрогейма

Голливудом), а также синефильскими гиперболами: так, «Торжество воли» Рифеншталь Зиберберг объявляет «единственным долговечным памятником» Гитлеру, «если не считать кинохроники его войны». Один из идиосинкразических постулатов ленты — Гитлер, никогда не бывавший на фронте и отсматривавший войну каждый вечер по кадрам хроники, стал в своем роде кинорежиссером. Германия, фильм Гитлера.

Свой фильм Зиберберг выстроил как фантасмагорию: столь любимую Вагнером медитативно-чувственную форму, разрывающую время, результатом чего становятся произведения, которые без нужного воодушевления кажутся непомерно затянутыми. В данном случае длительность должным образом изнурительна: семь часов, и, подобно «Кольцу», это тетралогия. Названия четырех частей: «Гитлер, фильм из Германии», «Немецкая греза», «Конец зимней сказки» и «Мы, дети ада». Фильм, греза, сказка, ад.

В отличие от пышных декораций в стиле Демилля, которые планировал для своей тетралогии Вагнер, фильм Зиберберга — дешевая фантазия. Съёмочная площадка — гигантский ангар в Мюнхене, где в 1977 году весь материал был отснят за двадцать дней (после четырех лет подготовки), — оформлена как сюрреалистичный пейзаж. Общий план в начале фильма демонстрирует большую часть того скромного реквизита, который будет повторяться в различных эпизодах, обозначая разные способы использования этого пространства Зибербергом: как пространство размышления (плетеное кресло, стол, канделябр); пространство театрального высказывания (полотняный стул режиссера, гигантский черный мегафон, перевернутые маски); пространство символов (модели многогранника из «Меланхолии» Дюрера и ясеня из первой постановки «Валькирии»); пространство морального суждения (гигантский глобус, надувная секс-кукла в человеческий рост) и меланхолии (разлетевшиеся по полу мертвые листья). Эта усеянная аллегориями пустошь (подобная лимбу или поверхности Луны) призвана заключать в себе людские массы в их нынешней — то есть посмертной — форме. Это поистине край мертвых, кинематографическая Вальхалла. Поскольку все действующие лица нацистской катастрофы-мелодрамы мертвы, мы видим лишь их призраки — в виде марионеток,

духов, карикатур. Карнавальные скетчи перемежаются с ариями и монологами, рассказами, мечтаниями. Двое комментаторов (Андре Хеллер²¹, Гарри Баэр²²) на экране и за кадром выводят нескончаемую интеллектуальную мелодию — списки, суждения, вопросы, любопытные случаи из истории, — а также служат голосом для персонажей фильма и сознания его автора.

Музой для исторического эпоса Зиберберга стало само кино («мир наших внутренних проекций»), представленное на съемочной площадке-пустоши «Черной Марией», первой в истории киностудией — лачугой из толя, построенной Томасом Эдисоном в 1893 году. Представляя кино как «Черную Марию» — то есть напоминая о ремесленной простоте его истоков, — Зиберберг также указывает и на свое собственное достижение. С небольшой съемочной группой и временем, которого хватало лишь на единственный дубль для множества длинных и сложных планов, этот технически изобретательный творец фантазии сумел снять практически все задуманное именно так, как хотел; и все отснятое попало в финальный монтаж. (Наверное, лишь зрелище со столь скромным бюджетом — фильм обошелся в полмиллиона долларов — может полностью соответствовать замыслу и импровизациям единственного автора.) Следуя такому аскетичному способу кинопроизводства с его кодами осознанной наивности, Зиберберг сделал фильм одновременно скупой в средствах и пышный по форме, дискурсивный и зрелищный. Зиберберг добивается зрелищности от своих скромных средств, реплицируя и заново применяя ключевые элементы. Одним из аспектов этой эстетики многократного пользования стало исполнение одним актером нескольких ролей: условность, вдохновленная Брехтом. Ряд объектов появляются в фильме по меньшей мере дважды, сначала в полный размер, а затем уменьшенными — например, вещь и ее фотография;

21 Франц Андре Хеллер (р. 1947) — австрийский художник-акционист, писатель, поэт, актер и певец.

22 Гарри Баэр (также Гарри Бэр, наст. имя Гарри Цёттль, р. 1947) — немецкий актер, постановщик и сценарист, известен, в частности, ролями в фильмах Р. В. Фасбиндера.

все нацистские нотабли фигурируют в исполнении актеров и как марионетки. «Черная Мария» Эдисона, примитивная киностудия, представлена четырежды: как массивная структура, несомненно, главная часть основных декораций, из которой появляются и куда исчезают актеры; в виде игрушечных макетов двух размеров: самый маленький помещен посреди заснеженного пейзажа внутри стеклянного шара, который актер может взять в руку, потрясти — такой объект размышлений и комментариев; и, наконец, как увеличенная фотография этого мини-глобуса.

Зиберберг делает ставку на множественность подходов, полифонию голосов. Либретто представляет собой смешение воображаемого дискурса и *ipsissima verba*²³ Гитлера, Гимmlера, Геббельса, Шпеера и таких закулисных персонажей, как финн Феликс Керстен — личный массажист Гимmlера — или камердинер Гитлера Карл-Вильгельм Краузе. На многослойной звуковой дорожке два разных текста нередко идут параллельно. В своего рода обратной слуховой проекции с речью действующих лиц перемежаются, порой перекрывая ее, исторические записи — отрывки из речей Гитлера и Геббельса или из выпусков новостей военного времени немецкого радио и «Би-би-си». В поток слов также включены культурные отсылки — цитаты (порой без указания автора), например Эйнштейн о войне и мире, пассаж из манифеста футуризма Маринетти, — и вся эта словесная полифония расцвечена выдержками из канона немецкой музыки, в основном Вагнера. Так, отрывки из «Тристана и Изольды» или хор из 9-й симфонии Бетховена используются в качестве еще одной исторической цитаты, дополняющей или поясняющей сказанное в то же время актером. На экране дополнительные ассоциации обеспечивает пестрый набор образов и богатой символами бутафории. Среди визуальных отсылок, благодаря хитрой технике проекции слайдов, появляющихся за спинами у актеров — гравюры Доре к Дантову «Аду» и Библии, портрет Фридриха Великого работы Граффа²⁴, известный кадр из «Путешествия на Луну»

23 *Лат.* «те самые слова», цитата.

24 Антон Графф (1736–1813) — швейцарский художник-портретист, речь идет о портрете Фридриха II (1781).

Мельеса, «Утро» Рунге²⁵ или «Замерзший океан» Каспара Давида Фридриха²⁶. Образный ряд построен по тому же принципу, что и звуковая дорожка, но, если исторические аудиозаписи мы слышим в фильме довольно часто, визуальные документы нацистской эпохи Зиберберг использует весьма щадяще.

Мельес — на первом плане, Люмьер — скорее в тени: метаспектакль Зиберберга почти полностью поглощает фотодокумент; реалии нацизма в кадре предстают именно на пленке. За спиной сидящего актера, погруженного в свои мысли (Хеллер), появляются частные съемки Гитлера на 8- или 16-мм ленте — нерезкие, почти ирреальные. Такие кинофрагменты включены не для того, чтобы показать, как разворачивались события «на самом деле»: у видео, репродукций картин или кадров из фильмов одинаковый статус. Актеры играют на фоне увеличенных во всю стену снимков обезлюдевших легендарных достопримечательностей: эти пустые, почти абстрактные, странно масштабированные виды грота Венеры в замке Людвиг II Линдерхоф, виллы Вагнера в Байройте, конференц-зала берлинской рейхсканцелярии, террасы виллы Гитлера в Берхтесгадене или печей Освенцима представляют собой более стилизованный тип аллюзий. Это также скорее «призрачный» декор, нежели «реальные» декорации, позволяющий Зибербергу разыгрывать визуальные иллюзии, напоминающие о Мельесе: актер словно идет внутри фотографии с глубоким фокусом или в завершение сцены поворачивается и исчезает в казавшемся бесшовным фоне.

Нацизм познается в аллюзиях, через фантазии, по цитатам. Цитаты эти могут быть одновременно дословными — свидетельство выжившего в Освенциме — или, куда чаще, прихотливыми перекрестными отсылками (как в случае с истеричным эсэсовцем, воспроизводящим душераздирающий

25 «Утро» — название двух картин немецкого художника-романтика Филиппа Отто Рунге (1777–1810), в фильме представлено «Большое утро» (1808).

26 Картина (1823–1824) немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха (1774–1840), оригинальное название «Ледяное море» (Das Eismeer, на русском языке — «Северный Ледовитый океан») или «Крушение надежды» (Die gescheiterte Hoffnung).

монолог детоубийцы из «М» Ланга²⁷, или Гитлером в затянутой паутиной тоге, встающим из могилы Рихарда Вагнера и в самооправдательной тираде цитирующим Шейлока: «Если нас уколоть, разве у нас не идет кровь?»²⁸). Как и фотокадры или реквизит, актеры — тоже дублеры реальности. Речь тут по большей части становится монологом или монодрамой, обращается ли один актер прямо в камеру (то есть к зрителям), говорят ли несколько из них как бы сами с собой (сцена с Гиммлером и его массажистом) или декламируют по очереди (гниющие в аду марионетки). Как в живых картинах сюрреалистов, присутствие неодушевленных предметов становится ироничным комментарием на тему вроде бы живущих. Актеры говорят с марионетками Гитлера, Геббельса, Геринга, Гиммлера, Шпеера, Евы Браун (или от их имени). В ряде сцен исполнители окружены то манекенами из универмага, то полноразмерными фотомакетами легендарных злодеев немецкого немого кино (Мабузе, Альрауне, Калигари, Носферату) или архетипичных немцев со снимков Августа Зандера²⁹. Гитлер становится регулярно появляющейся многоликой фигурой, описываемой в воспоминаниях, бурлескных сценах, исторических пародиях.

Если говорить о цитатах, то лента предстает настоящей мозаикой стилистических заимствований. Чтобы представить Гитлера во множестве обликов и с разных точек зрения, Зиберберг свободно черпает из стилистически несопоставимых источников: Вагнер, Мельес, брехтовский «эффект отчуждения», барочное смешение гендерных ролей, кукольный театр. Такой эклектизм — признак тонко чувствующего свое искусство, эрудированного, любознательного художника, чей выбор стилистического материала (смешение высокого искусства и китча) совсем не так произволен, как кажется. Своим эклектизмом фильм Зиберберга довольно точно соответствует стилю сюрреалистов. Сюрреализм — позднейший вариант

27 «М» (1931) — первый звуковой фильм немецкого режиссера-экспрессиониста Фрица Ланга (1890–1976).

28 *Шекспир У.* Венецианский купец, III, пер. Т. Щепкиной-Куперник.

29 Август Зандер (1876–1964) — немецкий фотограф, с 1911 года работал над проектом «Люди XX века».

романтического стиля: это романтизм, который осознает мир как разрушенный, посмертный; романтический стиль, тяготеющий к стилизации. Вдохновляясь одновременно пафосом и иронией, работы сюрреалистов оперируют условностями расчленения и реагрегации, как то: перечень (или открытый список), техника дублирования посредством миниатюризации, гиперболизация искусства цитаты. С помощью таких условностей, в особенности циркуляции и повторного использования визуальных и слуховых цитат, фильм Зиберберга одновременно обживает сразу несколько миров и временных пластов — вот основной прием его драматической и визуальной иронии.

Но самая масштабная ирония состоит в осмеянии всей этой сложной конструкции: свое опосредование Гитлера Зиберберг выставляет чем-то чрезвычайно простым — сказкой, рассказанной ребенку. Его девятилетняя дочь становится немым свидетелем-сомнамбулой, увенчанной лентами целлулоида, скитающейся по этому затянутому дымом адскому пейзажу; она открывает и завершает все четыре части фильма. Она здесь, несомненно, задумана как эдакая Алиса в Стране чудес, дух кино. Зиберберг отсылает и к символизму меланхолии, отождествляя ребенка с гравюрой Дюрера: под конец она помещена в жирную слезу, устремив взгляд к звездам. Но, какими бы ни были внешние атрибуты, сам этот образ многим обязан стилю сюрреалистов. Сомнамбула — частый троп в нарративе сюрреализма. Персонаж, продвигающийся по сюрреалистическому ландшафту, как правило, пребывает в мечтательном, замороженном состоянии. Устремление, ведущее его через сюрреалистический пейзаж, всегда причудливо: утопично, сродни наваждению, и в конечном счете самодостаточно. Символичен в этом смысле один из образов фильма — «Глаз, отражающий интерьер театра в Безансоне» (1804) Леду³⁰, эту гравюру очень ценили сюрреалисты. Сначала глаз Леду появляется на съемочной площадке как двухмерное изображение, а позднее — объемная конструкция, глаз-как-театр, на заднике которого один из рассказчиков (Баэр) видит проекцию

30 Клод Никола Леду (1736–1806) — французский архитектор, урбанист и утопист, один из создателей неоклассического стиля.

самого себя из раннего фильма Зиберберга «Людвиг, реквием по королю-девственнику», в котором он сыграл главную роль. Подобно Леду, который помещает свой театр внутрь глаза, Зиберберг переносит свое кино в царство ума, где возможны любые ассоциации.

Набор театральных приемов и образов Зиберберга кажется немислимым без свободы и иронии, привнесенных сюрреалистами: он отражает многие из ставших для них отличительными вкусовых предпочтений. «Гран-гиньоль»³¹, театр марионеток, цирк и фильмы Мельеса: все это — пристрастия сюрреалистов. Любовь к наивному театру и раннему кино, а также миниатюризации реальности в вещах, к искусству северных романтиков (Дюрер, Блейк, Фридрих, Рунге) и архитектуре как утопической фантазии (Леду) или личному наваждению (Людвиг II): за всем этим стоит мировосприятие сюрреализма. Но один из аспектов сюрреализма Зибербергу решительно чужд: готовность отдаться на волю случая, произвольного; восхищение неясным, бессмысленным, бессловесным. В его декорациях нет ничего произвольного и случайного, нет пустых образов или предметов, лишенных эмоционального веса; собственно, некоторые атрибуты и изображения в фильме Зиберберга наделены силой персональных талисманов. Все что-то значит, все говорит. Единственное немое присутствие в ленте — ребенок — на самом деле провоцирует лавину неумного многословия и растущего напряжения. Все, что мы видим на экране, выглядит уже усвоенным в уме.

Когда история разворачивается в голове, личная мифология уравнивается в весомости с общественной. В отличие от других мегафильмов, с эпическими амбициями которых его можно сравнить — «Нетерпимость», «Наполеон», обе части «Ивана Грозного», «2001», — «Гитлер» Зиберберга открыт как публичным, так и частным отсылкам. Общественные мифы зла обрамлены персональной мифологией невинности, развитой в двух ранних лентах, «Людвиг» (1972, 2 часа 20 минут) и «Карл Май — в поисках утраченного рая» (1974, три часа), ставших в представлении Зиберберга двумя первыми частями трилогии о Германии, завершаемой «Фильмом из Германии».

Покровитель и жертва Вагнера, Людвиг II, выступает как рекуррентная фигура невинности. В одном из образов-талисманов Зиберберга — он завершает «Людвига» и вновь появляется в «Гитлере» — Людвиг предстает бородатым рыдающим ребенком. «Фильм из Германии» открывается снимком Зимнего сада Людвига в Мюнхене: райский альпийский пейзаж, пальмы, озеро, павильон, гондола, — который периодически возникает и на протяжении всего «Людвига». Каждый из трех фильмов существует самостоятельно, но, если воспринимать их как части трилогии, стоит отметить, что в «Гитлере — фильме из Германии» заимствуется больше образов «Людвига», нежели из второго фильма. Отдельные части «Карла Мая» с их «настоящими» декорациями и актерами приближаются скорее к линейной, миметической драматургии — в куда большей степени, нежели «Людвиг» или несравненно более амбициозный и глубокий фильм о Гитлере. Но, как и всех художников, склонных к стилизации, Зиберберга крайне мало занимает то, что обычно понимается под реализмом. Стилизатор по сути всегда следует канонам фантазии.

Зиберберг разработал типично немецкий тип зрелища: поучительное хоррор-шоу. В невыносимо банальных монологах камердинера, в бурлескном воплощении Гитлера Чаплином («Великий диктатор») или гиньольном скетче о сперме Гитлера Дьявол предстает эдаким уютным домовым. Гитлеру даже позволено причаститься к патетике миниатюризации: его кукла сидит на коленях у чревовещателя (тот одевает, раздевает ее, пытается увещевать), а ребенок со скорбным лицом тащит за собой тряпичного пса с лицом Гитлера.

В своем спектакле Зиберберг не только демонстрирует хорошее знакомство с деталями и персонажами немецкой истории и культуры, нацистского режима, Второй мировой, но и легко обращается к событиям трех десятилетий после смерти Гитлера. Если настоящее сводится к статусу наследия прошлого, то прошлое приукрашено знанием его будущего. В «Людвиге» этот исторический маршрут без точки назначения кажется холодной (брехтовской?) иронией — как в сцене с Людвигом I, цитирующим Брехта. В «Гитлере — фильме из Германии» ирония анахронизма оказывается еще весомее. Зиберберг отказывается признать связанные с нацизмом

события частью обычного развития и бытования истории. («Это называли концом света», размышляет один из кукловодов. «Да, все так и было».) Его фильм ловит нацизм (ловит Гитлера, Геббельса) на слове: да, они и замыслили его как авантюру апокалипсиса, космологию Нового Ледникового Периода — иными словами, как эсхатологию зла; сама же лента разворачивается в своего рода континууме конца времен, мессианическом времени (по словам Бенямина), обязывающем выживших воздать должное мертвым. Этим объясняется длительная торжественная переключка пособников нацизма («Тех, кого мы не вправе забыть»), а затем — некоторых самых ярких его жертв: один из моментов, когда, кажется, фильм должен кончиться.

Зиберберг снял свою ленту от первого лица: как поступок художника, берущего на себя долг всех немцев — без умолчания охватить весь ужас нацизма. Подобно многим другим немецким интеллектуалам прошлого, Зиберберг видит в своей немецкости моральное призвание, а в Германии — арену всех европейских конфликтов. («Двадцатый век... фильм из Германии», говорит один из комментаторов.) Зиберберг родился в 1935 году в той части страны, что стала впоследствии Восточной Германией, и в 1953 году перебрался на Запад, где живет с тех пор; но истинная родина его фильма — экстерриториальная духовная Германия, первым великим гражданином которой был Гейне, «романтик-расстрига» (как он называл себя сам), а последним — Томас Манн. «Уподобиться духовному полю боя, на котором сталкиваются все противоречия Европы — вот что значит быть немцем», утверждал Манн в своих «Размышлениях аполитичного», написанных во время Первой мировой — и его точка зрения не изменилась в конце 1940-х, когда уже стариком он в изгнании работал над «Доктором Фаустусом». О Манне напоминает интерпретация Зибербергом нацизма как взрыва демонической стороны немецкости и та непопулярная ныне настойчивость, с которой он говорит о коллективной вине Германии (тема «Гитлера-в-нас»). Повторяющееся вопрошание рассказчиков: «Кем был бы Гитлер без нас?» — также отсылает к Манну, который в своем эссе 1939 года «Братец Гитлер» провозглашал «все это лишь искаженным вагнерианством». Подобно Манну, Зиберберг видит в нацизме гротескное

исполнение — и предательство — идеалов немецкого романтизма. Может показаться странным, что Зиберберга, в годы нацизма бывшего лишь ребенком, столь многое объединяет с таким «старорежимным» персонажем. Но в мировосприятии Зиберберга вообще немало старомодного (возможно, одно из следствий воспитания при коммунистическом режиме) — в том числе и готовность отождествлять себя с той Германией, все великие сыны которой оказались в изгнании. Хотя фильм обращается к бесконечному числу толкований и впечатлений о Гитлере, новых идей о нем он предлагает немного. По большей части это положения, сформулированные еще на развалинах былого мира: утверждение, что «дело Гитлера» стало «извержением сатанинского начала в мировой истории» («Немецкая катастрофа» Майнеке³², написанная за два года до «Доктора Фаустуса»); убеждение, что Освенцим был логическим завершением западного прогресса, выраженное Хоркхаймером в «Затмении разума»³³. С начала 1950-х, когда развалины Европы стали отстраиваться, распространение получили более сложные социологические, политические и экономические представления о нацизме. (Так, Хоркхаймер со временем отказался от своих взглядов 1946 года) Зиберберг же, без изменения воскрешая в своем фильме эти воззрения тридцатилетней давности — возмущенные, пессимистичные, — отстаивает их моральную уместность.

Он предлагает нам как следует вслушаться в то, что говорил Гитлер — осознать, какой культурной революцией был (или стремился казаться) нацизм и какой духовной катастрофой он стал — и продолжает оставаться. Говоря о Гитлере, Зиберберг имеет в виду не только реального исторического монстра, повинного в гибели десятков миллионов людей, — но и некую субстанцию Гитлера, пережившую его самого: фантомное присутствие в современной культуре, многоликий принцип зла, пропитывающий настоящее и перелицовывающий прошлое. Фильм Зиберберга ссылается на привычные генеалогии, реальные и фигуральные: от романтизма к Гитлеру, от

32 Книга (1946) немецкого историка Фридриха Майнеке (1862–1954).

33 Книга (1947, Сонтаг ошибочно приводит 1946) немецкого философа и социолога Макса Хоркхаймера (1895–1973).

Вагнера к Гитлеру, от доктора Калигари к Гитлеру, от китча к Гитлеру — и, гиперболизируя негатив, предлагает новые примеры сродства: от Гитлера к порнографии, к бездушно-потребительскому обществу Федеральной Республики, к грубому давлению ГДР. В таком использовании Гитлера есть своя истина, но есть и малоубедительные сопоставления. Да, Гитлер отравил романтизм и Вагнера и тень его ретроспективно нависает над большей частью немецкой культуры XIX века (Тогда как, скажем, русская культура XIX столетия Сталиным не заражена.) Но неверно полагать, что Гитлер породил современное, постгитлеровское пластичное общество потребления. Когда нацисты пришли к власти, его формирование уже шло полным ходом. Более того, можно даже возразить Зибербергу, что в долгосрочной перспективе Гитлер оказался фигурой сторонней, неуклюжей попыткой остановить ход истории — и в конечном счете значимым для развития Европы оказался коммунизм, а не фашизм. В этом смысле куда более убедительным у Зиберберга выглядит сравнение ГДР с нацистским государством — за что его нещадно критиковали левые в Западной Германии; но ему, как и большинству интеллектуалов, выросших при коммунистическом режиме и перебравшихся в буржуазные демократии, традиционные объекты поклонения леваков бесконечно чужды. Также можно заметить, что Зиберберг чрезмерно упростил задачу себе как моралисту, вслед за Манном отождествив внутреннюю историю Германии с историей романтизма.

Представление Зиберберга об истории как катастрофе наводит на мысль о давней немецкой традиции эсхатологического восприятия истории — как истории духа. Сегодня схожие взгляды скорее встретишь в Восточной Европе, нежели в Германии. Для Зиберберга характерны моральная непримиримость, отсутствие преклонения перед буквальной историей и душераздирающая серьезность, присущие великим художникам Российской империи с их нетерпимостью и их яростной верой в превосходство духовной причинности над материальной (экономической или политической), в неуместность категорий «левого» и «правого», в существование абсолютного зла. Придя в ужас от всеобъемлющей поддержки немцами Гитлера, Зиберберг называет соотечественников «сатанинским народом».

Историю дьявола, с помощью которой Манн попытался резюмировать демоническую сторону нацизма, рассказывает человек, толком ее не понимающий. Манн тем самым намекал, что столь абсолютное зло, возможно, лежит за пределами понимания или освоения в искусстве. Но он как-то чересчур выпячивает тупость рассказчика «Доктора Фаустуса». В итоге же ирония оборачивается против самого Манна: бестолковая ограниченность Серенуса Цейтблома выглядит признанием автора в собственной неполноценности, неспособности дать скорби заговорить в полный голос. Фильм Зиберберга о дьяволе, при всей его защитной иронии, провозглашает нашу способность понять — и обязанность скорбеть. Фильм, собственно, и посвященный горю, начинается и заканчивается обжигающими словами Гейне: «Как вспомню к ночи край родной, / Покоя нет душе больной: / И сном забыться нету мочи, / И горько, горько плачут очи»³⁴. Горем отягчены спокойные, печальные, напевные монологи Баэра и Хеллера; не повествуя и не декламируя, они просто проговаривают то, что у них на уме, и, слушая эти степенные, интеллигентные голоса, буквально кипящие скорбью, уже становишься человечнее. Без какого-либо снисхождения и «разжевывания» фильм несет в себе огромный объем сведений об эпохе нацизма — но сведений предполагаемых. Фильм не призван отвечать стандартам информации: он, скорее, стремится прийти к (гипотетическому) терапевтическому идеалу. Зиберберг не раз повторял, что фильм обращен к «неспособности (немцев) скорбеть» и берет на себя «работу скорби» (Trauerarbeit). Эти фразы напоминают о знаменитом эссе Фрейда «Скорбь и меланхолия», написанном в самый разгар Первой мировой и увязывающем меланхолию с неспособностью справиться с горем — и о применении этой формулы в «Неспособности скорбеть», влиятельном психоаналитическом исследовании послевоенной Германии, опубликованном Александром и Маргаретой Митчерлихами в ФРГ в 1967 году; авторы приходят к заключению, что немцы поражены массовой

34 Гейне. Ночные мысли, в сборнике «Современные стихотворения» (часть «Новые стихотворения»), 1844 / пер. М. Л. Михайлова // Михайлов М. Л. Сочинения. В 3 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 1. С. 305.

меланхолией — результатом продолжающегося отрицания ими коллективной ответственности за нацистское прошлое и неизменного отказа от скорби. Зиберберг перенял хорошо известные выводы Митчерлихов (ни разу при этом не упомянув их книгу), но сомнительно, чтобы фильм напрямую был ими вдохновлен. Более вероятным представляется, что в понятии Trauerarbeit Зиберберг нашел психологическое и моральное оправдание своей эстетике повторения и повторного использования. Чтобы справиться с горем, нужно много времени — и очень много гипербол.

Поскольку весь фильм можно рассматривать как акт скорби, интересно в этом смысле, что и выстроен он в стиле оплакивания — делая ставку на преувеличение и повторение. Результатом становится переизбыток информации: метод насыщения. Зиберберг — художник излишества: мысль у него становится подобием избытка, чрезмерного производства размышлений, образов, уподоблений, переживаний, связанных с — пробуждаемых — Гитлером. Отсюда и длительность фильма, его закольцованные аргументы, множественные зачины и четыре или пять окончаний, множество названий, многоголосье стилей, головокружительные смены точек зрения на Гитлера, снизу или извне. Самая замечательная такая перебивка встречается во второй части, когда сорокаминутный монолог камердинера, полный завораживающих бытовых подробностей о вкусах Гитлера в нижнем белье, кремах для бритья и еде для завтрака перетекает в рассуждения Хеллера о нереальности идеи галактик. (Это словесный эквивалент монтажной склейки в «2001», несомненно, самого зрелищного монтажного приема в истории кино, когда кость, подброшенная в воздух первобытным человеком, сменяется космическим кораблем.) Замысел Зиберберга — исчерпать, опустошить тему.

Зиберберг меряет свои амбиции по стандартам Вагнера, хотя соответствовать легендарным установкам немецкого гения в потребительском обществе Федеративной Республики было нелегко. Он считал «Гитлера» не просто фильмом, как и Вагнер противился тому, чтобы «Кольцо» и «Парсифаля» относили к разряду опер или включали в ходовой репертуар оперных театров. Дерзкая, донжуанствующая длина ленты,

препятствовавшая ее нормальному распространению — это чистое вагнерианство, — как и нежелание Зиберберга соглашаться (до последнего времени) на ее показ иначе как в особых обстоятельствах, способствующих серьезному восприятию. Вагнеровским предстает и его идеал исчерпанности и глубины, его чувство облеченности миссией, вера в искусство как радикальный поступок, любовь к скандалу, пыл полемиста (Зиберберг не в состоянии написать эссе, не превратив его в манифест), пристрастие к грандиозному. Собственно, грандиозное — главный сюжет Зиберберга. Главные герои трилогии о Германии — Людвиг II, Карл Май, Гитлер — все страдают манией величия, это лжецы, неисправимые мечтатели, виртуозы грандиозного. (Совсем иные по тону документальные фильмы, которые Зиберберг снимал для немецкого телевидения в 1967–1975 годы, также выдают его восхищение фигурами самоуверенными и одержимыми собой: «Графы Поччи», рассказ об аристократической немецкой семье; портреты звезд кино Германии; и пятичасовой фильм-интервью о невестке Вагнера и близкой знакомой Гитлера «Исповедь Винифред Вагнер».)

Зиберберг — великий вагнерианец, наверное, самый великий после Томаса Манна, однако его отношение к Вагнеру и к сокровищам немецкого романтизма далеко от слепого преклонения. Есть в нем и немало злонамеренности, замашек культурного вандала. Чтобы передать величие и крах вагнерианства, «Гитлер — фильм из Германии» раз за разом использует, повторяет и пародирует его элементы. Зиберберг задумывает свою ленту как своего рода анти-«Парсифаль», и враждебность по отношению к Вагнеру становится одним из ее лейтмотивов: ср. духовное родство Вагнера и Гитлера. Весь фильм можно было бы счесть профанацией Вагнера, предпринятой с полным осознанием двусмысленности жеста, поскольку Зиберберг пытается одновременно проникнуть вглубь и выйти за пределы самых интимных источников своего вдохновения как художника. (Постоянно повторяется образ могил Вагнера и Козимы позади Виллы Ванфريد, а в одной из сцен он высмеивает пример предельно неудачной профанации, когда после войны чернокожие американские солдаты отплясывали на могилах джиттербаг.) Именно Вагнер становится для фильма Зиберберга самым мощным

подспорьем — источником непосредственной, внутренне неотъемлемой претензии на возвышенное. В начале ленты мы слышим первые ноты увертюры к «Парсифалю», а на экране всплывают потрескавшиеся угловатые буквы: ГРААЛЬ. Зиберберг называет свою эстетику вагнерианской, то есть музыкальной, но точнее было бы сказать, что фильм поддерживает с Вагнером миметическую и даже отчасти паразитическую связь: так «Улисс» состоит в паразитической связи с английской литературой.

Зиберберг очень буквально, превосходя в этом даже Эйзенштейна, воспринимает посул фильма как синтеза пластических искусств, музыки, литературы и театра — современного воплощения вагнеровской идеи тотального произведения искусства. (Часто говорилось, что, доживи Вагнер до XX века, он стал бы кинорежиссером.) Но современное *Gesamtkunstwerk* предстает скорее не синтезом, а сочленением внешне несопоставимых элементов. У Зиберберга всегда найдется что сказать — что-то еще, всегда что-то новое, — взять хотя бы две ленты, которые он снял в 1972 году о Людвиге. «Людвиг, реквием по королю-девственнику», ставший первой частью его немецкой трилогии — это горячечный омаж ироничной театральности и перезрелой патетике таких режиссеров, как Кокто, Кармело Бене³⁵ и Вернер Шрётер. Вторая лента, «Теодор Хирнайс» — аскетичная брехтовская монодрама на полтора часа с единственным персонажем, поваром Людвигу II; она предвосхищает повествования камердинера в «Гитлере» и была вдохновлена неоконченным романом Брехта о жизни Юлия Цезаря, где рассказ ведется от имени его раба³⁶. Зиберберг настаивает, что начинал он как ученик Брехта, и в 1952–1953 годах он действительно снял для телевидения несколько постановок Брехта в Восточном Берлине.

По словам самого Зиберберга, его творчество питается «дуализмом Брехт/Вагнер»: в этом состоит тот «эстетический скандал», которого он «искал». В интервью он неизменно упоминает обоих как своих художественных отцов, отчасти (как

35 Кармело Бене (1937–2002) — итальянский актер, режиссер театра и кино.
36 «Дела господина Юлия Цезаря» (опубл. 1957).

можно предположить), чтобы нейтрализовать политические убеждения одного взглядами другого и поставить себя над размежеванием левых и правых, и отчасти — чтобы показаться более беспристрастным, чем он есть на деле. Но Зиберберг — неизбежно большой вагнерианец, нежели последователь Брехта, поскольку в инклюзивную вагнеровскую эстетику вписываются взаимно противоречащие особенности восприятия (в том числе этическое чувство и политическая предвзятость). Бодлеру в музыке Вагнера слышался «высший крик души, достигнувшей крайних пределов чувствования»³⁷, тогда как Ницше, даже поставив на Вагнере крест, продолжал считать его великим «миниатюристом» и «нашим величайшим меланхоликом в музыке»³⁸ — и оба были по-своему правы. В Зиберберге проявляются все противоречия Вагнера: радикальный демократ и элитист правого толка, эстет и моралист, склочник и меланхолик.

Полемичная генеалогия Брехт/Вагнер затмевает в фильме Зиберберга другие влияния, в частности то, скольким он обязан сюрреалистическим образам и иронии. Но даже роль Вагнера кажется сложнее, чем можно было бы заключить из замороженного интереса Зиберберга к его жизни и искусству. Помимо собственно Вагнера, которого он усвоил (так и хочется сказать: присвоил), его вагнерианство — это, несомненно, влияние опосредованное, поразительно запоздалый пример искусства, выросшего из вагнеровской эстетики: символизма. (Как символизм, так и сюрреализм можно счесть поздними проявлениями романтического восприятия.) Символизм — это эстетика Вагнера, превращенная в творческий процесс для всех искусств; еще более субъективированная, тяготеющая к абстракции. Вагнер стремился к театру идеальному, театру предельных переживаний, очищенных от всего отвлекающего и безотносительного. Вот почему он решил скрыть оркестр байройтского Фестивального театра под черным деревянным куполом и позднее язвительно заметил, что после изобретения невидимого оркестра хотел бы придумать невидимые подмости. Такую невидимую сцену нашли

37 Письмо Бодлера Вагнеру от 17 февраля 1860 года.

38 «Казус Вагнер», VII (1888).

символисты. События необходимо, образно говоря, вывести из реальности, воссоздав их в идеальном умственном театре³⁹. И еще более буквальным воплощением фантазий Вагнера о невидимой сцене стала не вещественная сцена кино. Фильм Зиберберга — монументальная интерпретация символистского потенциала кино и, возможно, самое амбициозное символистское произведение в этом столетии. Он рассматривает кино как своего рода идеальную умственную деятельность, одновременно чувственную и мыслительную, вступающую в действие, когда реальность сдает свои права: не как «производство» реальности, но ее «продолжение иными средствами». В размышлениях Зиберберга об истории на съемочной площадке события визуализируются (с помощью сюрреалистических условностей), в глубинном смысле оставаясь при этом невидимыми (символистский идеал). Но, поскольку «Гитлер — фильм из Германии» лишен стилистической однородности, типичной для произведений символистов, те отметили бы присущую ему энергичность, сочтя ее вульгарной. Но ее многочисленные примеси спасают фильм от символистской бесплотности, никак не уменьшая при этом размаха и универсальности его охвата.

Художник-символист — это прежде всего ум, созидательный разум, всевидящий (как дистиллят вагнеровской грандиозности и интенсивности), способный проникнуть в свой предмет — и затмить его. Размышления Зиберберга о Гитлере отличает привычная властность такого разума и характерная пористость раздутых умственных структур символизма: размытые рассуждения, начинающиеся с «Я думаю о...»; лишённые сказуемого фразы, которые скорее намекают, нежели объясняют. Повсюду одни заключения, но к заключению они не ведут. Все части символистского нарратива наслаиваются

39 «Вместо того чтобы пытаться создать максимально масштабную реальность вовне себя», писал Жак Ривьер, художник-символист «стремится усвоить как можно больше в себе <...> он представляет свой разум как своего рода идеальный театр, где [события] можно разыграть, не скрывая их из виду». В своем роде эссе Ривьера о символизме, «Le Roman d'Aventure» (1913) — лучшее из известных мне. — *Примеч. авт.*

друг на друга: в этом повелительном высшем разуме все они сосуществуют одновременно.

Функция этого ума — не в том, чтобы рассказать историю (как отметил Ривьер, история изначально оставлена позади), но наделить значением — в неограниченном количестве. Действия, фигуры, индивидуальные пристрастия в области декораций могут иметь — а в идеале и имеют — множество значений: например, целый набор смыслов, которыми Зиберберг наделяет фигуру ребенка. Кажется, он — в рамках куда более субъективной перспективы — стремится к тому, что Эйзенштейн предписывал в своей теории «обертонального монтажа». (Эйзенштейн, считавший себя продолжателем традиции Вагнера и *Gesamtkunstwerk* и пространно цитировавший в своих работах французских символистов, является самым видным интерпретатором эстетики символизма в кино.) Фильм переполнен значениями разной степени доступности, а разного рода талисманы и атрибуты на площадки наделены еще и дополнительными личными смыслами, которых зритель просто не может знать⁴⁰. Экспозиция, объяснение, общение для художника-символиста далеко не приоритетны. В этом смысле логично, что драматургия Зиберберга состоит из речи, обращенной к тем, кто не в состоянии ответить: мертвым (в их уста можно вложить свои слова) и его собственной дочери (которой по сценарию реплики не положены). Символистский нарратив — это всегда эдакий постмортем; его предмет всего лишь предполагается, а потому искусство символизма характерно непрозрачно, неподатливо. Зиберберг раз за разом обращается к иному процессу познания, на который указывает

40 Например, на стол перед Баэром Зиберберг кладет полено из хижины Хундинга в Линдерхофе Людвига (она сгорела в 1945 году), вдохновением при постройке которой послужили декорации к I акту «Валькирии» в первых двух постановках; также на площадке мы видим камень из Байройта, реликвию из виллы Гитлера в Берхтесгадене и другие подобные сокровища. В одном из случаев персональные талисманы были предоставлены актером: Зиберберг попросил Хеллера принести что-то для него дорогое, и на столике, за которым он читает монолог о космосе в конце второй части и длинный монолог из четвертой, можно разглядеть — если знать, что они там стоят — фотографию Йозефа Рота и маленькую статуэтку Будды. — *Примеч. авт.* Йозеф Рот (1894–1939) — австрийский писатель, после прихода нацистов к власти в 1933 году эмигрировал во Францию.

один из главных символов фильма, идеальный театр Леду в форме глаза — масонского глаза интеллекта, эзотерического знания. Но при этом Зиберберг хочет — страстно жаждет, — чтобы его фильм поняли, а потому в некоторых местах он настолько же дидактичен, насколько в иных — закодирован. В символизме связь ума с объектом созерцания считается совершенным, когда тот повержен, разобран на части, исчерпан. Соответственно, главный предмет тщеславия Зиберберга — то, что своим фильмом он смог «победить» Гитлера, изгнать его как нечистую силу. Эта блистательно скандальная гипербола венчает собой глубинное понимание Зибербергом Гитлера как образа. (Если можно прийти от «Кабинета доктора Калигари» к Гитлеру, то почему бы не от Гитлера к «Фильму из Германии»? Логическое завершение.) Она также питается романтическими по сути взглядами Зиберберга на суверенный характер воображения и его заигрыванием с эзотерической концепцией знания и представлениями об искусстве как магии или духовной алхимии и о воображении — как приспешнике сил тьмы.

За монологом Хеллера в IV части следует перечисление мифов, которые можно счесть метафорами эзотерических возможностей кино — от «Черной Марии» Эдисона («черной студии нашего воображения») к черным камням (Каабы или «Меланхолии» Дюрера, главенствующего образа в сложной иконографии фильма) и вплоть до образа современного: кинематографа как черной дыры воображения. Подобно черной дыре (или нашим о ней фантазиям), кино сплющивает пространство и время. Этот образ прекрасно передает невыносимую текучесть фильма Зиберберга, то, как он настойчиво пытается обживать одновременно различные пространственные и временные пласты. Кажется закономерным, что завершением частной мифологии субъективного кино у Зиберберга служит образ, заимствованный у научной фантастики. Субъективное кино таких амбиций и такой моральной силы неизбежно преобразуется в научную фантастику — а потому лента начинается со звезд и заканчивается, как и «2001», небесными светилами и звездным ребенком. Описывая Гитлера с помощью мифа и карикатуры, волшебных сказок и научной фантастики, Зиберберг вершит собственные ритуалы развенчания: Грааль уничтожен (его

анти-«Парсифаль» начинается и завершается этим словом, «Грааль» — вот оно, настоящее название ленты), об искуплении нельзя и мечтать. Зиберберг отстаивает свое мифологизирование истории как инициативу скептика: миф здесь — «мать иронии и пафоса», а не подспорье в зарождении новых верований. Но вряд ли можно счесть «скептиком» человека, считающего Гитлера «судьбой» Германии. Такой художник, как Зиберберг, хочет угодить и вашим и нашим (а в идеале — и всем). Метод его фильма — в противоречии, в иронии. И, проявляя свой искусный дар наивности, он также ставит себя превыше таких сложностей. Он смакует понятия невинности и патетики — традиции романтического идеализма; связанные с фигурой ребенка приемы нонсенса (его дочь, дитя в «Утре» Рунге, Людвиг как рыдающий бородатый мальчик); мечты об идеальном мире, очищенном от сложности и посредственности мира реального.

Ранние части трилогии Зиберберга — элегичные портреты отчаянных мечтателей, грезящих о рае: Людвиг II, строившего замки-декорации и оплатившего фабрику грез Вагнера в Байройте; Карла Мая, романтизировавшего индейцев, арабов и прочих экзотических персонажей в своих чрезвычайно популярных романах, самый знаменитый из которых, «Виннету», описывает уничтожение красоты и отваги с пришествием современной технологической цивилизации. Людвиг и Карл Май привлекают Зиберберга как своего рода рыцари, обреченные сторонники Великого Отказа — отречения от современной индустриальной цивилизации. Все, что Зибербергу ненавистно — например, порнографию или коммерциализацию культуры, — он отождествляет с современным. (Поза абсолютного превосходства над современностью у Зиберберга наводит на мысль об авторе «Искусства и кризиса» Гансе Зедльмайре⁴¹, чьи курсы по истории искусства он слушал в Мюнхенском университете в 1950-х.) Его фильм — это работа скорби по современности и тому, что ей предшествует (и противостоит). Если Гитлер — также «утопист», как

41 Ганс Зедльмайр (1896–1984) — австрийский историк искусства. «Искусство и кризис» (1957) — название английского перевода его работы «Утрата середины: изобразительное искусство XIX и XX столетий как символ эпохи» (1948).

называет его Зиберберг, — тогда ему самому уготована роль постутописта: утописта, признающего, что идеалы утопии безнадежно осквернены. Он не верит в «нового человека» — вечную тему культурной революции что слева, что справа. При всей своей приверженности кредо романтического гения по-настоящему он верит лишь в Гёте и крепкое гимназическое образование.

Разумеется, в фильме Зиберберга легко отыскать обычные противоречия — поэзия утопии и ее тщетность, рационализм/магия. И это лишь подтверждает, к кино какого рода действительно принадлежит «Гитлер — фильм из Германии». Именно жанр научной фантастики позволяет воплотить на сцене смесь ностальгии по утопии с антиутопическими фантазиями и грезами; двойную убежденность в том, что мир обречен — и стоит на пороге нового начала. Фильм Зиберберга об истории — это также нравственная и культурная научная фантастика. Космический корабль «Гёте-хаус»⁴².

Зибербергу удастся в меланхолической, приглушенной форме сохранить и развить отдельные представления Вагнера об искусстве как терапии, искуплении и катарсисе. Кино он называет «самой прекрасной компенсацией» за разрушения современной истории; своего рода «искуплением» для «наших чувств, подавленных прогрессом». Вера в то, то искусство как бы искупает реальность, будучи лучше реальности — концепция предельно символистская. Зиберберг превращает кино в последний, самый открытый и самый богатый призраками рай. Эти воззрения напоминают идеи Годара. Синефилия Зиберберга — еще одна составляющая безмерной патетики фильма; возможно, это его единственный невольный пафос. Что бы ни говорил Зиберберг, кино сегодня — тот же потерянный рай. В эпоху беспрецедентной посредственности кино его шедевр кажется посмертным снимком некогда великого искусства.

Отвергнув натурализм, романтики выработали свой, меланхоличный, стиль: предельно личный — как продолжение

42 Родной дом Гёте во Франкфурте-на-Майне, где он написал «Гёца фон Берлихингена» (1773) и «Страдания юного Вертера» (1775).

вовне терзаемого внутреннего «я», — сосредоточенный на противостоянии художника и общества. У Манна мы найдем последнее глубокое выражение этого романтического понятия личностной дилеммы. Подобные Зибербергу постромантики работают в безличном меланхолическом стиле. Центром становится взаимоотношение памяти и прошлого: столкновение между возможностью вспомнить, жить дальше — и притягательностью забвения. Бекетт предложил одну, внеисторическую версию такого противостояния; Зиберберг же выбрал другую — одержимую историей.

Важнейшее моральное устремление Зиберберга — понять прошлое и тем самым изгнать его демонов. Но его проблема — в том, что он не способен ни от чего отказаться. Его тема настолько масштабна — а трактовка Зиберберга делает ее еще масштабнее, — что он вынужден менять и множить точки зрения. В воодушевленно словоохотливом фильме Зиберберга найдется почти все что угодно (за исключением, может, марксистского анализа или хотя бы нотки феминистского самосознания). Даже пытаясь хранить молчание (ребенок, звезды), он говорит без умолку. В завершение фильма Зиберберг хочет поразить нас еще одним захватывающим дух образом. Даже когда фильм уже кончился, он все еще пытается сказать что-то еще, добавляя постскриптумы: эпитафия из Гейне, упоминание о Могадишо и Штаммхайме⁴³, финальное типично зиберберговское пророчество, последнюю отсылку к Граалю. Сам фильм — это порождение мира, из которого, кажется, его создатель — как и восхищенный зритель — никак не может вырваться; такое упражнение в искусстве сочувствия ведет к сладострастной тревоге, беспокойству о грядущем заключении. Режиссер, сгинув в черной дыре воображения, вынужден пропускать все перед собой — идентифицируясь с каждым и ни с кем.

43 Осенью 1977 года попытка террористов угнать самолет с целью добиться освобождения арестованных членов РАФ закончилась его штурмом в Могадишо и освобождением заложников. После этого трое лидеров РАФ — Андреас Баадер, Гудрун Энслин и Ян-Карл Распе — покончили с собой (или, по другим версиям, были убиты) в тюрьме Штаммхайм в Штутгарте. Два этих события стали важнейшими составляющими так называемой немецкой осени.

Беньямин настаивает, что меланхолия — источник подлинного (то есть верного) исторического понимания. Истинное понимание истории, писал он в своем последнем тексте, это «процесс сопереживания, уходящий корнями в лень сердца, апатию». Зиберберг отчасти разделяет позитивное, прикладное восприятие меланхолии у Беньямина, размечая свой фильм с помощью ее символов. Но ему не хватает двойственности, медлительности, сложности и накала сатурнического темперамента. Зиберберг — не истинный меланхолик, а *exalté*⁴⁴. При этом он использует типичные приемы меланхолика — нагруженный аллегориями реквизит, талисманы, тайные внутренние отсылки, — и с несокрушимым даром к возмущению и энтузиазму ведет «работу скорби». Термин этот впервые появляется под конец фильма, который он снял о Винифред Вагнер в 1975 году, где мы читаем: «Эта лента — часть *Trauerarbeit* Ханса-Юргена Зиберберга». Так и видишь, как Зиберберг улыбается.

Зиберберг — настоящий элегик. Но снял он при этом чрезвычайно бодрый фильм. Лиричная, с хрипотцой, застенчивая логоррея поздних фильмов Годара выдает его мрачную уверенность в том, что одной речью демонов не изгнать; в отличие от закадровых размышлений Годара, рассуждения личин Зиберберга (Хеллера и Баэра) пронизаны спокойной уверенностью. Зиберберг, чей темперамент кажется зеркальным отражением годаровского, полон безграничной веры в язык, в речь, в само красноречие. Его фильм пытается сказать все. Зиберберг принадлежит к породе творцов — Вагнер, Арто, Селин, поздний Джойс, — чье творчество уничтожает все остальное. Это художники бесконечного говорения, нескончаемой мелодии, неутихающего голоса. К этой же группе можно было бы отнести и Бекетта, если бы этому не мешала какая-то сила — здравомыслие? изящество? хорошие манеры? меньше энергии? глубже отчаяние? Годара тоже, если бы не очевидное у того сомнение в говорении и обусловленная этим ощущением бессилия речи неспособность чувствовать (как симпатию, так и отвращение). Зибербергу удалось не попасть в плен к традиционным сомнениям — основной функцией

которых, как сейчас представляется, было именно мешать. Результатом стал фильм, несомненно, исключительный по своей эмоциональной выразительности, выдающейся визуальной красоте, откровенности, своей моральной страсти, вниманию к созерцательным ценностям.

Фильм Зиберберга пытается быть всем. Беспрецедентность его устремлений превосходит по масштабу все виденное до сих пор на пленке. Это работа, требующая особого внимания и пристрастия, приглашающая к размышлению, повторному просмотру. Чем больше разбираешься в стилистических отсылках и самобытных традициях фильма, тем ярче он воспринимается. (Великие произведения в регистре пародии неизменно выглядят богаче по мере их изучения, что лишь подтвердил Джойс, в смелом наблюдении назвавший идеальным читателем своих книг того, кто сумеет посвятить им всю жизнь.) Фильм Зиберберга принадлежит к категории величественных шедевров, требующих почти вассальной верности — и способных ее добиться. Даже в ряду других лент, которыми восхищаешься (увы, сегодня очень немногочисленных), «Гитлер — фильм из Германии», однажды увидев, ставишь особняком. Как с сожалением говорили о Вагнере, он отучает нас от терпимости к остальным. (1979)

ВСПО- МИНАЯ БАРТА

На прошлой неделе погиб Ролан Барт. Ему было шестьдесят четыре 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 представляющей, о чем можно подумать в связи с тем или иным предметом, стоило 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 мире 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 идолов буржуазного племени (статьи, позже вошедшие в «Мифологии»). Хотя в каждой своей работе он непременно с чем-то спорил, внутренним двигателем его темперамента была вовсе не драчливость, а, скорее, одобрение. Разоблачительные выпады, закипавшие негодованием по поводу чьего-то пустозвонства, тупости и 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 тройцу 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 (особняком 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 слепит немислимый фейерверк переключек 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 «Требуя 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 восприимчив 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 любовной речи» 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 любовной речи» 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 откровения — 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 нелюбезного 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 дорогую 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 незащищенным. 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“»). Он стал пастором 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 необычного приключения. Будучи около полутора лет в Нью-Йорке, Барт во всеуслышание с еще не окрепшей 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 любовной речи», 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 скорее 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, решишь 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, Сьюзен, 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 Борхеса, чтение было воплощенным счастьем, одним из обозначений 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 торжество говорит о многом: подчиняя сластолюбию даже разум, он соединял, казалось несоединимое. Не склонный к трагизму, он всегда находил преимущество 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 картинами 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 любовной речи» — 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, цепенящей смерти, это чувство становится только сильнее. (1980)

МЫСЛЬ КАК СТРАСТЬ

Не могу стать скромным,
слишком на многое
чешутся руки; прежние ответы
рассыпаются в
прах, к новым не приблизились ни на йоту.
Вот я и принимаюсь за все сразу
будто в моем
распоряжении сто лет⁴⁵.

Канетти, 1943

В венской речи на пятидесятилетие Германа Броха, в ноябре 1936 года, Элиал Канетти решительно поднимает несколько наиболее характерных собственных тем и дает лучший образец президентской 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 неутомимость 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 вспоминает приступы восхищения, которое накатывало на него, венского студента, в 1920-е, 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 удешевляет 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 годом, когда готовил и писал свой главный 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 напряженным 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 перебралась, когда Канетти исполнилось шесть; Лозанна и Цюрих, где он некоторое время учился; Берлин, где бывал наездами в конце 1920-х. 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 вдохновлявшего 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 всеобщее 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 друзей⁴⁶. Написанный со стороны,

46 — А что в нем такого странного? — спросил он.

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

— 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).

этот портрет показывает, какой экзотикой должен выглядеть Канетти в глазах английских почитателей. Художник и энциклопедист (или наоборот), признанный 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 чужак, 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 Беньямина — 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 размещается 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 помешательств». 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 расцвечено 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 исключают, наслаждался, изобретая детали исступленного кинового 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 Бенъямин и в основе которого — страсть к книге как предмету (к редким книгам, первым изданиям). Это, скорее, 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 отделен от 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 книгочея. 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 книгочей 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 Броха, 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 Броха, Канетти приводит его суровую формулу: «Литература — это всегда нетерпение 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» 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 Филицией Бауэр (его письма к ней тогда только опубликовали), как притчу о тайной победе того, кто изобрел 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, откликается 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 дошностью. 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 самолюбования. «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 совсем малейших 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 представлений о «культуре» и «искусстве». Вообще ничего 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 нетронутая просветителями разновидность веры, «она же и самая разнообразная, 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 втоптывает 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, мирясь 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, самозабвенного 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. Ни 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 породила 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 интерес 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 ладино, 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: первое 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 экскурсий 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. «Непрекословящий 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», «Недреманое 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 слуха, 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 уху — навязчивая, сознательно архаизируемая тема позднего Канетти. Этим он исподволь восстанавливает архаический разрыв между европейской 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 изобразительном каталоге Канетти принадлежат огонь, дождь, пальцы рук, 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, — метафора 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, убивает. 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 XIX века о толпе и массе, чтобы изложить поэтику политического кошмара. Приговором Французской революции, а позднее — Коммуне, стали идеи множества книг XIX 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 лебоновской «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.

Рассматривающий власть на примере толпы и вне всяких 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 равнодушен 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 «всеохватности», 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 неутомимости, 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 недостаточная 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 насладиться? Чему научиться? 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 б 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 счастливые. Это даже противно. А все из-за того, что вам жить недолго. Все забавляет вас... как обезьян»⁴⁷.

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 Броха: такой писатель, пишет он, учит нас правильно дышать. Канетти славит написанное Брохом 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 Броху, 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 превыше достижений воли и щедрее урожая власти.

(1980)

Съюзен Сонтаг
Под знаком Сатурна

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий
редактор:
Лайма Андерсон
Корректор:
Ольга Черкасова
Дизайн:
Анна Сухова

Все новости
издательства
Ad Marginem на сайте:
www.admarginem.ru

По вопросам
оптовой закупки
книг издательства
Ad Marginem
обращайтесь по
телефону:
+7 (499) 763 3227
или пишите на:
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,
Резидент ЦТИ ФАБРИКА
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел./факс: +7 (499) 763 3595
info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс 3А,
www.pareto-print.ru
Заказ № 0402/19