

ТЫ, ЭРОТ...

КОНЦЕРН «ЕМЕЦ»



■ Тематический выпуск
журнала
«Искусство Ленинграда» (№ 4)

ТЫ, ЭРОТ...

Ленинград
1991

СОДЕРЖАНИЕ

Алексей Машевский	4	И всем этим ты управляешь
С. И. Голод	8	Сексуальность в контексте культуры
Валерий Сажин Иван Барков	15	Играющий Барков Хлоина корзинка
	18	Egótoraegnía <i>Переводы Валерия Брюсова</i> <i>Аннотация А. Г. Тимофеева</i>
	28	Куда зовет нас сын Неба и Земли? <i>Беседа с композитором Сергеем Белимовым</i>
Александр Боровский	33	Диалектика жанра
	40	Женская игрушка
Михаил Сапонов	43	Блеск (или срам?) жонглерской эротики
Ольга Розанова	49	«Грехопадение» Терпсихоры
Леонид Якобсон	54	Письма Новерру, или Сценическая история «Спартака» и критика критики
Екатерина Андреева	58	«All we need is love», или Формы отечественного эротического сознания
Лев Куклин	64	«Люблю как-то странно...»
Николай Кононов, Алексей Пурин	69	Разговоры о непристойном
А. Б.	80	В табуированной зоне
Наталья Зозулина	82	Двухголосие
Алексей Машевский, Николай Кононов, Алексей Пурин	84	Стихи
Татьяна Чередниченко	87	Под сенью девушки с веслом <i>Эротический стереотип советской массовой песни</i>
Б. Констриктор	94	Крики Дугласа
Алексей Курбановский Иосиф Райскин	101	Рокот гитары карболовой... Мгновенье рока Фоторепортаж В. Алферова
Игорь Померанцев	111	Что еще делать с женщиной в лифте?

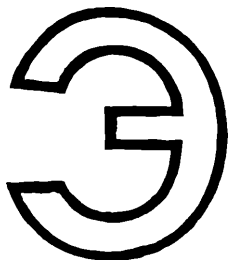
Редакция журнала задумала этот номер как протест против порнографии, захлестнувшей мутным потоком выставочные залы, экраны видеосалонов, лотки уличных торговцев печатной пошлостью.

Наше общество от полного запрета эротической темы в искусстве, литературе, журналистике шаркнулось в другую крайность, еще более уродливую.

А мы хотим знакомить читателей с подлинно художественными произведениями на эту тему. Пусть озорными, смелыми, пряными, но отмеченными талантом и вкусом. Хотим и пригласить читателей к разговору об эротике в искусстве. Ведь эти понятия неразделимы, как жизнь и любовь.



*Кличу великого, чистого, милого бога Эроса!
Меткий, крылатый стрелок, огневой, летучий, проворный.
Ты и людьми, забавляясь, играешь и даже богами,
Хитрый затейник, двусущий, имущий ключи, что отверзнут
Равно и недра, и море, небесный эфир, дуновенья
Ветров,— их Рея, родившая все, выпасает для смертных,—
Все, что и Тартар широкий хранит, и шумливое море.
Все это — дом твой, Эрот, и всем этим ты управляешь.*



рос, Эрот... Мне странно было прочитать обращенные к нему строки орфического гимна. Что мы знаем об этом боге? Фальконетовый лукавый мальчик, пухлощекий проказник, Венерин сыночек — а поди ж ты: двусущий, имущий ключи, всем управляющий. Я справился у Тахо-Годи, и оказалось, что Эрос в архаический период был одной из перво-родных сил вселенной наряду с Хаосом, Геей и Тартаром. Потому и двусущий Эрос, что управляет не только человеческими страстями, но стихийно дает жизнь всему, побуждая весь мир к слиянию, когда, томясь неполнотой, часть вожделеет к целому, к благу, к красоте.

Вот и гадай после этого, что такое эротика. Для Платона, например, чуть ли не средство восхождения от грешного мира земного — к высшему небесному, нечто промежуточное между красотой и безобразием, добром и злом, мудростью и незнанием.

Во всяком случае, творческую силу эротического чувства, начиная с Пигмалиона, прославившегося оживлением статуи, искусство демонстрировало много раз. Тут надо бы привести пример, и я специально выбрал кусочек совершенно новой для нашего читателя

АЛЕКСЕЙ МАШЕВСКИЙ

И ВСЕМ ЭТИМ

прозы — из только что опубликованной на русском языке «Пленницы» Пруста: «Вытянувшись на моей кровати, приняв такую естественную позу, какой нарочно не выдумает, она казалась длинным цветущим стеблем; и точно: обыкновенно я мог спать, только когда ее не было в комнате, но в эти мгновения я обрел способность спать возле нее, как будто, заснув, она из человека превратилась в растение. Ее сон осуществлял для меня в известной мере способность любить; когда я оставался один, я мог думать о ней, но мне ее недоставало, я ею не обладал; когда она была тут, со мной, я говорил с ней, но я был слишком далек от самого себя, чтобы мыслить. Когда она спала, я уже не мог говорить, я знал, что она на меня не смотрит, я уже не ощущал потребности во внешней жизни...

Я вслушивался в это таинственное, шелестящее излучение, ласковое, как морской ветерок, волшебное, как лунный свет,— в то, что было ее сном. Пока он длился, я мог думать о ней, смотреть на нее, а когда он становился глубже, то — дотрагиваться до нее, обнимать ее. В эти мгновения я любил ее такой же чистой, такой же идеальной, такой же таинственной любовью, какую я любил неодушевленные создания, составляющие красоту природы».

И пусть нас не обманывает совершаемая здесь как бы обратная трансформация: живая девушка словно превращается в неживую, спящую (т. е. почти в статую). У Пруста вещи, предметы подчас одушевленнее и значимее персонажей. Тут важнее другое: эротическое чувство служит волшебной палочкой, преображающей мир, близнецом и нежным спутником искусства. Может быть, поэтому, смотря на свою уснувшую подругу, ав-

тор уже не ощущает потребности «во внешней жизни». Платоновская потусторонняя, истинная красота?

Следуя античному пониманию Эроса как космической, всеобщей силы, мы довольно скоро должны были бы обнаружить его присутствие во всем (не только в отношении к существу противоположного пола). У того же Пруста заметно, как страсть его героя постепенно перерастает рамки простого влечения к женской красоте, сосредоточиваясь все больше на искусстве, на эстетическом переживании, наслаждении. Это и не удивительно, поскольку героям его повествования более любви (с ее подчас неромантическими, но зато такими сложными и разнообразными интенциями) знакомо яркое, острое, алчное чувство влюбленности. Именно влюбленность, чувственность, умение угадать горячее касание мира, взволноваться им, загореться и есть вернейшие признаки Эроса, а вовсе не изображение специфики интимных отношений между полами. Так из стихотворений замечательного русского поэта Михаила Кузмина я к эротическим отнес бы не шутивно-дерзкие «Занавешенные картинки», а стихи вполне невинные, лишенные, казалось бы, откровенной телесной подоплеки, ну, например, «Листья, цвет и ветка...» В первом случае строки:

ТЫ УПРАВЛЯЕШЬ

Его игрушку тронь-ка, тронь-ка,—
И наливать и дрожать...—

не более, чем манерно-изысканная констатация факта, известного каждому из собственного сексуального опыта. А вот когда звучит:

Время, как корабельная чайка,
Безразлично всякую подачку глотает,
Но мне больней всего,
что когда Вы меня называете «Майкель»,—
Эта секунда через терцию пропадает...

Хочется продолжать не останавливаясь... Жаль, что нельзя... Тут уже не игра, а настоящее, вызывающее сладостное замирание души прикосновение — и чем?.. одним именем!

Интересно отметить, что Эрос — это не только отношение, но и метод. Тут я опять сошлюсь на Платона, утверждавшего, что любящий подобен философу. Оба испытывают муки неистовой страсти, оба, если удача сопутствует ходу их страстного ухаживания и труда, добиваются своего в блаженстве общения. Может быть, поэтому Пушкина так привлек образ Дон Гуана (и, конечно, не уголовно-флиртовой стороной его похождения, а тем необыкновенным творческим вдохновением, с которым этот сердцеед умел всякий раз находить в новой женщине нечто неподражаемое, волнующее, намекающее на какую-то общую, всех их объединяющую тайну). Дон Гуан у Пушкина — поэт и исследователь, ведомый по пути своему Эросом.

Пишущий для того и пишет, чтобы преодолеть границы собственного «я». В статье «О собеседнике» Мандельштам сравнил стихотворение с запечатанной бутылкой, брошенной в море в критическую минуту. Эту метафору можно было бы адресовать всему искусству. В творчестве мы жаждем быть услышанными и понятыми; влюбляясь, мы мечтаем быть понятыми и принятыми. И в том и в другом случае кратчайший путь к достижению цели — ласковое внимание, нежность, взволнованное стремление навстречу. Поэтому подлинное искусство всегда эротично, всегда обращается к нам непосредственно, «телесно», горячо. Ему есть до нас дело.

Это то, что касается широкого понимания термина. Но и в узком значении, уже на уровне жанра, вовлекающего в рассмотрение интимную сферу человеческих отношений, эротика остается связанной с эстетикой. Искусство ведь в некотором смысле бесстыдно. Усвоившие из учения Христа все, кроме терпимости и милосердия, не устают твердить о том, что недопустимо выставлять на всеобщее обозрение сокровенное, что тело есть соблазн и грех. Однако человек пишущий, рисующий, творящий занимается обнаружением именно сокровенного: своей духовной и телесной радости, своего открытия, постижения — и обращает эту радость ко всем, приглашая всех разделить ее, принять участие. Что же делать, если не каждый может, если бывают не возрадовавшиеся, но соблазнившиеся.

Много спорят о границе, отделяющей эротика от порнографии. Определять ее, по-видимому, столь же затруднительно, сколь и не нужно. Не нужно потому, что она устанавливается не какими-то внешними формальными признаками, а внутренним безошибочным чувством каждого человека. Эротика? Порнография? В первом случае мы испытываем прилив счастья и нежности, как любящие, как принятые в братство, во втором — пошловато ухмыляемся и отводим глаза в сторону, как соучастники. Зная толк в такого рода делах Михаил Кузмин писал: «Чистым — все чисто, помнишь, сказал апостол...» А Платон в диалоге «Лисид» заметил: «А разве это не безвкусица, когда слова и песни не очаровывают, но лишь возбуждают?» И эротические фильмы, стихи, картинки, добавим мы, когда возбуждают, а не очаровывают... Конечно безвкусица. Значит, вкус надо как-то воспитывать, или нет, не воспитывать (в нашей стране это скомпрометированное слово) — развивать. Вообще-то у нас много скомпрометированных понятий. Взять хотя бы такое, как «духовность». Главное, что все о ней теперь пекутся... Но вот интересно: как отреагировали бы иные борцы за духовное возрождение на тот тезис, что без высокой эротической традиции никакая духовность невозможна? И это не такой банальный, как может на первый взгляд показаться, вопрос, поскольку русская культура никогда широко и последовательно не обращалась к проблеме Эроса в отличие, скажем, от западноевропейской. Здесь не место обсуждать причины или заниматься анализом такого положения вещей. Однако стоит приглядеться к последствиям. В «Ленинградской правде» опубликована беседа с представителями различных неформальных религиозных групп на тему «Секс, религия и любовь». В ответ на замечание ведущего, что ненасильственная и неоскорбительная эротика практически безвредна для психики, вот что говорит член религиозно-философского семинара «Возрождение» Н. Жданкин: «Законы, данные в Нагорной проповеди, тысячелетия держали народы в равновесии, способствовали сохранению генофонда нации. Скажем, в Израиле или мусульманских странах рождаемость очень высока, потому что государственная идеология руководствуется религией.

Это, кстати, подтверждено в книге Откровения: четвертый всадник на бледной лошади... и будет треть человечества уничтожена от СПИДа. Перед этой угрозой какую-либо сексуальную идеологию необходимо не просто пресечь. В Иране по приказу духовного руководства недавно 10 проституток и 5 сутенеров были забросаны камнями на одном из стадионов. Не сторонник таких крутых мер, но всевозможные сексуальные субкультуры на нашей безнравственной почве должны быть просто уничтожены, или же будет уничтожена нация».

Я вот читаю это и думаю: в чем же безнравственность такая особая нашей отечественной «почвы»? Может быть, все же не в отсутствии религиозно оформленной государственной идеологии, вторгающейся даже в сферу интимных отношений (кстати, период полного торжества этой идеологии отделен от нашего времени всего-то шестью годами, а при Сталине так даже к иностранцу нельзя было эротических чувств испытывать — своя особая, советская, лагерно-сексуальная субкультура)? Может быть, безнравственность нашей «почвы» все же, в том, что СПИДом тут заражают специфическим, неведомым остальному миру способом — через медузреджения, или в том, что христианами себя называют люди, не удосужившиеся даже Новый Завет внимательно прочитать. Ведь кроме

Нагорной проповеди есть еще и 8-я глава Евангелия от Иоанна. Да, да, про Иисуса и блудницу: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8.7).

Неразборчивость отечественных потребителей эротической продукции объясняется вовсе не отсутствием у советских людей какой-то там мифической «духовности» (во-первых, сначала давайте условимся, что это такое, а во-вторых, прислушаемся хотя бы к нашему правительству — даже оно, похоже, отвыкает говорить за весь народ). Причина такой неразборчивости в том, что до сих пор темы полового воспитания, эротики, существования в обществе сексуальных меньшинств находятся в стране, в силу тех или иных обстоятельств (и первое из них — внутренняя заторможенность, внутренняя цензура), на полулегальном положении. А плоды с запретного дерева воруют, как известно, второпях, особенно не разбирая, какой уже созрел, а каким можно и отравиться.

Нам бы не запрещать надо, а вводить в школах для старшеклассников показы духовных (вот тут уж это слово к месту), красивых эротических лент, потому что человека, воспитанного в традициях высокой эротической культуры, невозможно соблазнить низкопробными подделками, например фотографиями, выдаваемыми организаторами известного сорта выставок за образцы художественного вкуса, невозможно представить такого человека и тупым насильником, удовлетворяющим свое примитивное физиологическое желание.

«Красота спасет мир». За трескучими повторами этой сентенции классика мы как-то забыли, что красота бывает еще и телесная. И может быть, даже в первую очередь телесная, так внятна она всем нашим чувствам, особенно зрению, осязанию, доверчиво ждущей ласкового прикосновения коже.

Ну вот, начав говорить об Эросе как о всеобщей космической силе, вовсе не связанной с одними только сексуальными влечениями, я, кажется, впал в противоречие с самим собой к вящей радости недоверчивых критиков: знаем мы этих эротоманов — такую философию разведут, а у самих на уме одно: «клубничкой» полакомиться.

Да, и это тоже стоит иметь в виду: как бы ни было чисто восхищенное чувство, влюбленность ищет телесного обладания либо его заменителей, например фотографию, поймавшую прекрасный образ, стихотворение, длящее чудесную минуту иллюзорной близости. Особенно это ясно при просмотре фильма, когда происходит невольное отождествление себя с одним из героев. Господи, а зачем? Разве нельзя просто бескорыстно смотреть, не испытывая неясного томления, не пытаясь завистливо удержать?

Но вспомните себя один на один с природой, на вершине откоса или у моря в утренние часы, когда увиденное так переполняет, так обрушивается на тебя, что немедленно требуется какое-то действие, не то не справишься, задохнешься... И многие почти инстинктивно хватаются за фотоаппарат, восстанавливая пошатнувшееся равновесие. Об этом, в сущности, написано «Шестое чувство» Гумилева. С природой неизвестно, что делать. Но неизвестно, что делать и с нежностью, с красотой. Мы жаждем обладания потому, что это единственный доступный человеку способ оформления чувства. Доступный человеку — не святому, не Будде, не Христу, чья любовь созерцательна и всеохватна. И это единственное справедливое обвинение, впрочем, в адрес не одной только эротики, но всей нашей несовершенной и запутанной жизни.

...Все существующие вещи, управляемые [высшим принципом], обладают естественным возделением и врожденной любовью. Отсюда с необходимостью следует, что у этих вещей любовь есть причина их существования.

Ибн Сина (Авиценна).
Трактат о любви (Тбилиси, 1976. С. 48)

СЕКСУАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Любовь и сексуальные отношения с древних времен питали искусство. Вспомним мифы и сказки. Многие сказки, согласно В. Я. Проппу, описывают обряд и ритуалы инициации, раскрывают истоки инцеста и трансвестизма [14]. Художественная литература пошла дальше. Независимо от жанра произведения, от времени и страны, где оно написано, в нем всегда есть один или несколько сюжетов, посвященных идеализации половых отношений. Чем ближе к нашему времени, тем в большей степени литература (и искусство в целом) уделяет внимание эротике. Любопытно и другое — в определенные исторические периоды интерес к проблеме пола резко обостряется¹. В частности, русская литература XX века подтверждает обоснованность высказанного тезиса. Без натяжки можно выделить три периода: начало столетия, 20-е и 80-е годы. Случайны ли обозначенные пики? Разумеется, нет. Повышение внимания к сексуальной сфере, убежден, сопряжено с общесоциальными «возмущениями». Вот буквально несколько беглых записок.

В критической литературе первого десятилетия отмечалась «гущенная атмосфера половой распущенности» [18. 40]. Что, собственно, кроется за столь суровой оценкой? Скажу не колеблясь — попытка расширения диапазона моральной приемлемости. Так, гомосексуальность нашла себе яркого

апологета в лице М. Кузмина. Один из персонажей его «Крыльев» искренне считает, «что только циничное отношение к какой бы то ни было любви делает ее развратом. Нравственно или безнравственно я поступаю, когда я чихаю..? И, однако, эти же поступки могут быть преступны, если, например, скажем, я чиханьем предупреждаю убийцу о времени, удобном для убийства, и так далее» [9. 31—32]. Л. Зиновьева-Аннибал воспевает лесбийскую любовь в «Тридцати трех уродах», С. Сергеев-Ценский в рассказе «Мертвецкая» — некрофилию, а Ф. Сологуб в «Навях чарах» — мазохизм. Эксгибиционистка Леда А. Каменского не желает примириться с тем, что люди в угоду какой-то ложной культуре запрятали тела в полотняные мешки, и предпочитает поэтому являться к гостям обнаженной, в одних золотых туфельках [5. 13]. В этом ряду особое место занимает Санин М. Арцыбашева, вовсе отрицающий понятие морали. Люди, с возмущением говорит герой романа, хотят весь мир обратить в мона-

¹ Нечто подобное происходит и в живописи: «Мы видим, как всюду все в новых и новых формах находит себе художественное воплощение эротика, но если в одну эпоху она производит внушающее уважение, увлекательное и прекрасное впечатление, то, наоборот, в другую она действует угнетающе, отталкивающе и вызывает только отвращение» [21. С. 102—103].

стырскую казарму с одним для всех уставом, который игнорирует личность, подчиняя «ее могучей власти какого-то таинственного старчества» [1. 19]. По мысли Санина, мужчины и женщины должны сходиться лишь на мгновение и потом с благодарностью расходиться в разные стороны. Он мечтает о таком времени, когда любовь² не будет налагать никаких обязанностей, когда она выльется в бесконечную цепь случайностей и неожиданностей.

В 20-е годы тезис «все желаемое есть нравственное» вновь получает широкое отражение на страницах художественной литературы. Назову хотя бы «Без черемухи» П. Романова, «Собачий переулочек» Л. Гумилевского и «Луна с правой стороны» С. Малашкина.

Собственно, для общего представления о «новом» критерии нравственности достаточно обратиться к речи героя повести С. Малашкина Исайки Чужака, произнесенной им на тринадцатой афинской ночи³.

Стоя на столе перед несколькими парами юношей и девушек (последние, надо отметить, были одеты в газовые прозрачные платья), он как заправский оратор вещал: любовь красива и свободна только до тех пор, пока есть необходимость в другом. Ведь марксизм говорит: сознание необходимости — это и есть свобода. В любви люди дополняют друг друга, и лишь из такого сочетания может получиться полный человек. Поэтому нарушение гармонии, появление диссонирующих ноток должно приводить к разрыву связи. В противном случае отношения перерождаются в насилие одного пола над другим. Следует ли страшиться разрыва? — задается риторическим вопросом студент. И отвечает в категорической форме — нет. Ибо это вполне закономерно. И далее Исайка уточняет: живя в «иных» условиях, он встречает женщину-товарища (или наоборот) по делу и по взглядам, у них зарождаются общие интересы, они стали дополнять друг друга, и тем самым устанавливается новая связь, а предыдущая с полным сознанием необходимости расторгается [11. 91].

При ближайшем рассмотрении становится очевидным: образ мысли героев Арцыбашева и Малашкина сходен. И Санин, и Чужак в целом неоригинальны — ими акцентируется телесность и совершенно игнорируются прочие неотъемлемые компоненты любовного сопереживания.

О своеобразии атмосферы 80-х годов речь будет ниже. А сейчас важно уяснить коренные принципы любовных культур.

Люди, несомненно, любили во все вре-

мена, но каждая эпоха цивилизации (Древний Восток, Древняя Греция, европейское средневековье, Возрождение, современный «индустриальный» мир и т. д.) придавала этим отношениям определенную форму и регулировала их при помощи этикета, традиции, социальных норм, системы ценностей и идеалов, делала тем самым любовь элементом культурно-исторической реальности. Потому и можно судить о смысле любви только по принятому в конкретном обществе способу кристаллизации переживаний человека и ритуализации его поведения.

Казалось бы, мысль о том, что для каждой конкретной культуры характерны свой идеал любви, определенные ценности и манера ухаживания, достаточно тривиальна. И тем не менее не только обыватель, но и те, кто высказывает теоретический интерес к осмыслению феномена любви, ориентированы по преимуществу на одну систему — романтическую. Приведу лишь одно, но показательное в этом смысле высказывание. «XX век принес стремительную „демократизацию“ романтической любви, резкое ускорение того, что с полным основанием можно назвать „революцией чувств“, — пишет А. Г. Вишневский. — Сегодня романтическая любовь — уже не привилегия избранных, и для миллионов людей она уже совсем не та, что была прежде. Ныне она несравненно сильнее захватывает человека и уже не сводится всего-навсего к эротическому „голосу плоти“» [4. 115]. С тем, что любовь в нашем столетии демократизируется (и без кавычек), нельзя не согласиться, но обозначать этот глобальный процесс как романтический по меньшей мере неуместно.

Принципы романтической любви, как доподлинно известно, сложились в среде средневековых рыцарей в одной из южных провинций Франции — Провансе. Рыцарскому этосу присущи стремление к воинской славе и непомерное честолюбие. Сражаться и любить! — вот девиз аристократа. Влюбленность превратилась в число непрременных обязанностей феодалов всех рангов. Отношение дворянина к женщине дифференцировано зависело от того, кем она была: дамой или простолюдинкой. Заботливость и обожание могли относиться лишь

² Необходимо иметь в виду, что Арцыбашев, как и большинство современных ему литераторов, применяет слово «любовь» в качестве эвфемизма сексуальности.

³ Афинская ночь — это групповые «сексуальные игры».

к женщине своего сословия. Рыцарский идеал не отличался интеллектом. Зато он предполагал богатую эмоциональную жизнь, вплоть до экзальтации. Мужчины сохли с тоски, теряли разум, если не сдерживали своего слова, нередко заливались слезами. А для женщины лишиться чувств было парой пустяков. Речь шла о любви отнюдь не платонической, и, как правило, с чужой женою. Связь между прекрасными формами придворного любовного идеала и реальностью помолвки и брака была незначительной. Для идеала любви, возвышенного представления о верности, жертвенности не было места в трезвых материальных или политических расчетах, касающихся сословного брака. В такой союз вступали дети с еще не развитым эмоциональным миром. Каноническое право допускало с XI века браки с 12 лет для девушек, с 14 лет для юношей. К примеру, в XVII веке Вильгельму II Оранскому во время бракосочетания было 15 лет, Марии, дочери английского короля Карла I, — 10.

Проходило время — рыцарь мужал, чувства переполняли его душу, начинался поиск «дамы сердца». Когда мы читаем роман или видим на экране рыцаря с гитарой и шпагой, поющего романсы любимой, надо помнить: они предназначены замужней женщине — дворянке. Но наш герой не только не скрывает своего чувства, а напротив, манифестирует его, что, конечно, небезопасно, так как муж дамы также владеет шпагой. Как видим, романтическая любовь внебрачна, жертвенна и манифестируема.

Современных молодых людей Франции и других романских народов можно по праву считать наследниками этой публичной любви, пылко переживаемой на людях; последнее способно эпатировать лишь иностранцев. Виктор Некрасов, проживавший в свои последние годы в Париже, по словам В. Конецкого, «долго не мог привыкнуть к поцелуям на каждом шагу — в метро, в магазине, на улице останоятся, обнимутся ни с того ни с сего — и засос...» [7. 14].

На ином историческом фоне закладывались любовные принципы, характерные для буржуазной, особенно американской, культуры. В отличие от рыцаря, который свой социальный статус получал по наследству, буржуа всем обязан самому себе. Установка такого человека обусловлена «посюсторонностью» его притязаний, трезвостью ума; критерием же добродетели выступает в данном случае полезность. Чтобы чего-то добиться, нужно быть практичным, предпринимчивым, трудолюбивым и бережливым. Работа без усталости — ключ к успеху.

Целесообразная и методическая линия поведения требует обуздания всех тех сил, которые могут в любую минуту подорвать навязанную самому себе дисциплину. Жизнь, в том числе личная, должна начинаться строго продуманному регламенту.

Образцом такого кодекса может служить таблица добродетелей, составленная известным американским общественным деятелем XVIII века Б. Франклином. По его мнению, не нужны ни самоотречение, от которого никому нет пользы, ни бесполезное умерщвление плоти. Вместе с тем «любовным утехам» необходимо предаваться пореже, не более, чем этого требует здоровье или воспроизведение потомства. Но отнюдь не до отупления или истощения, а также не в ущерб своему или чужому покою или доброму имени. Попросту говоря, для добропорядочного буржуа любовная страсть в силу ее неуправляемости должна быть исключена из центральных жизненных ценностей; сексуальности отводятся лишь прагматические задачи — прокреация и релаксация. Деторождение — функция брака. Отсюда становится понятным совет Б. Франклина по поводу выбора жены: пошире открывай глаза до женитьбы, а после — прижмуривай. Эта максима настраивает на индивидуализированный выбор жены, обращение основного внимания на ее житейские качества. Принципиальные возможности релаксации широки, но практические соображения (не тратьте лишней энергии!) сводили выбор к минимуму — жена и проститутка. Очевидно, не случайно именно с периодом расцвета классического капитализма совпадает наиболее высокий всплеск проституции. (Перед первой мировой войной в Лондоне было зарегистрировано 60 тысяч проституток, в Париже — от 60 до 80 тысяч, в Берлине и Петербурге — по 80 тысяч.)

Радикальные социальные сдвиги XX века (урбанизация, мобильность населения, секуляризация, женская эмансипация и т. п.) содействовали изменению некоторых принципов и ценностей американской любовной культуры, сохранив, однако, ее фундаментальный прагматический остов.

Благодаря коммерциализации досуга открылись многочисленные места для встреч и эмоциональных контактов молодежи. Мотивы такого рода общения или, как говорят американцы, «свиданий» (dating) достаточно стереотипны. Сошлюсь для примера на один из опросов, проведенных в середине 60-х годов социологом В. Кеффартом среди студентов колледжа (% от общего числа ответивших): поиск любви —

25,9; расширение сферы свободы — 23,0; выбор брачного партнера — 14,9; удовлетворение потребности общения — 11,9; необходимость эмоциональной разрядки — 11,1; желание научиться приспособиться к другому — 11,0; престижность — 2,2.

Многозначный смысл ухаживания налицо. При этом нельзя не заметить: во-первых, относительно высокий удельный вес мотива «любовь» на фоне скромных границ matrimониального поиска, во-вторых, что особо подчеркну, — их несопадение. И это еще не все. На «свиданиях» возникла специфическая форма эротизма, получившая на молодежном сленге обозначение «петтинг» (petting) — ласки. По данным выдающегося американского сексолога А. Кинзи, 40 % женщин имели опыт «ласк» к 15 годам, до 65 % — к 18 и почти все 100 % к моменту заключения брака. Петтинг — это особый вид сексуального раздражения, доведенного до удовольствия, но без генитальной близости. Смысл петтинга образно раскрыл немецкий социолог Г. Шельски. По его словам, курильщик табака, с одной стороны, ощущает острую потребность в снятии нервно-эмоционального напряжения, а с другой — озабочен своим здоровьем. Выход был найден в сигарете с фильтром, которая как будто гарантирует наслаждение без риска. Аналогичная находка в области сексуальности — петтинг. Проще говоря, эта форма эротики — компромисс между поиском сексуального наслаждения с внешним исключением риска и соблюдением традиционных моральных требований общества.

Славянская любовная культура также отмечена этническим своеобразием. Если в американской акцентируются рациональные, практические соображения (удовлетворение сексуального влечения необходимо для здоровья, для продолжения рода, для стабильности брака и т. п.), то в славянской — интимные. По Далю, интимный — тесный, задушевный, сердечный, искренний. Это общение, по сути, не несет на себе печати прагматизма и практически публично не осуществимо. Оно требует непременно отъединения от других и глубинного сопереживания. Высказанное положение проиллюстрирую несколькими строчками из популярного стихотворения:

Люди спят; мой друг, пойдем в тенистый сад.
Люди спят; одни лишь звезды к нам глядят.
Да и те не видят нас среди ветвей
И не слышат — слышит только соловей...

Да и тот не слышит,— песнь его громка;
Разве слышит только сердце и рука:
Слышит сердце, сколько радости земли,
Сколько счастья сюда мы принесли... [19. 10]

Не без определенного основания может сложиться впечатление, что русская классическая литература декларирует в сексуальных отношениях тотальное целомудрие, вплоть до аскетизма и антиромантизма. «Пока... человечество живет,— говорит герой Л. Н. Толстого,— перед ним стоит идеал и, разумеется, идеал не кроликов или свиней, чтобы расползаться как можно больше, и не обезьян или парижан (разрядка моя.— С. Г.), чтобы как можно тонченнее пользоваться удовольствием половой страсти, а идеал, достигаемый воздержанием и чистотой» [17. 291]. Учение Толстого, по острому замечанию С. Франка, сводится в своей основе к простому и логически как будто бы безупречному принципу: не делай никогда, ни для какой цели и ни по какому мотиву поступка, который мораль признает недопустимым. Для художника зло лежит по существу во внешних актах: в насилии, в половой жизни, в праздности, в вине и т. п. Нравственному суду Толстого нет дела до души человека, до его интимной личности: насильник по натуре и лицо, вынужденное внешними условиями прибегнуть к насилию; развратник и лицо, имевшее несчастье преступить седьмую заповедь; опустившийся пьяница и лицо, не отказывающееся от употребления вина, но сохраняющее при этом полную духовную ясность,— все эти контрасты почти не интересуют мыслителя и в лучшем случае обозначают для него лишь количественные, но не качественные различия [20. I—XXV].

И все же такая позиция — крайность; чаще целомудрие, т. е. высшая нравственная чистота, не отождествляется с девственностью. В рамках интимной культуры вступление в сексуальную связь (в том числе лишение девственности) не ассоциируется с моральным падением. Просто физические взаимоотношения в любой форме (поцелуй, объятия, ласки, половой акт) не предназначены для посторонних глаз. Или, говоря словами философа, «вопрос о любви между мужчиной и женщиной есть вопрос личности и не касается общества. Если французу сказать о свободе любви, то он представляет себе прежде всего половые отношения. Русские же, менее чувственные по природе, представляют себе совсем иное — ценность чувства, не зависящего от социального закона, свободу и правди-

вость» [3. 112]. По сути близкая мысль высказывается и поэтом:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Из сочной грозди венки свивать,
Хочу упиться роскошным телом,
Хочу одежды с тебя сорвать!
Хочу я зноя атласной груди,
Мы два желанья в одно сольем...

Но в то же время —

Уйдите, боги! Уйдите, люди!
Мне сладко с нею побыть вдвоем [2. 158].

Собственно, нравственным оправданием сексуальности здесь служит соперничаемость и сердечность партнерства, к себе в душу третьих не допускают. И сегодня интимность, есть основания полагать, занимает важную нишу в теле культуры. К примеру, один из персонажей рассказа В. Распутина, наблюдая в течение суток контрастность эмоциональных манифестаций супружеской пары, как бы согласуясь с духом намеченных выше принципов, замечает: «...на счастье и на несчастье одинаково надо иметь двери, а не выставлять их напоказ каждому встречному» [15. 40].

Вместе с тем наивно было бы думать, что в XX веке возможно сохранить обычаи и принципы национальных культур в неприкосновенности. Средства массовой информации сделали это принципиально неосуществимым. Фактически происходит взаимное влияние (обогащение и обеднение) культур друг на друга. Не является в этом смысле исключением и любовная культура.

Преобразования, зафиксированные на поведенческом уровне, фактически пронизывают всю ткань культуры. И, что важно подчеркнуть, нередко в утрированном виде. Действительно, сегодня наблюдается повышенный интерес к тому, что искренне трактуется как эротика: тиражируется техника секса, издаются специальные журналы для мужчин и для женщин, демонстрируются видеофильмы с садо-мазохистскими сюжетами и т. п.

Некоторые литераторы (например, В. Белов) высказывают обеспокоенность по поводу разложения ценностей славянской культуры под влиянием экспорта с Запада сексуальной революции и рок-музыки. Хороша культура, не способная противостоять экспансии чуждых ей образцов и стереотипов! Скажу без обиняков: сексуальная революция, как бы эмоционально она ни воспринималась частью населения,—

движение, несомненно, общегуманное, хотя и не лишенное отрицательных сторон. Существенным негативным моментом надо признать проникновение в сферу половых отношений личностного отчуждения. В общей форме это означает превращение сексуальности из цели в средство. Кстати, зарождение этого феномена в нашей стране было подмечено еще в 20-е годы В. Кетлинской. По ее наблюдениям, появилась группа молодежи, и мужской, и женской, стоящей на грани проституции. Писательница иллюстрирует свою мысль следующей историей. Работница Н в 16 лет любила одного парня. Он обещал жениться, но, когда девушка пошла навстречу его притязаниям, сказал: «Ты потаскуха, раз отдалась без сопротивления» — и не женился. Теперь она «просто смотрит на вещи». Молодая женщина отрицает проституцию, наверное, даже возмутилась бы, если бы ей предложили деньги. Но «кавалеры» носят ей подарки, приглашают в театр и кино, «чего я никогда не смогла бы достать за свои деньги», — говорит жертва распределительной экономики [6. 52].

В 80-е годы описанные отношения, наряду с проституцией, стали обыденным явлением — ими пестрят газеты. Ошибочно думать, что развратные деяния привнесены извне. Нет, сексуальное отчуждение имманентно кризисному состоянию общества. В одни годы, к слову сказать, это подтверждает «Яма», в другие — «Интердевочка» и «Звезды на утреннем небе».

Каковы же положительные следствия сексуальной революции? Коренные изменения в этой области человеческих отношений способствовали интенсификации научных исследований, массовому половому просвещению, широте общественных дискуссий и тем самым углублению культуры чувств и нравственности. С сожалением приходится констатировать, что позитивные процессы у нас не получили должного распространения, отдельные перемены не обогородили общей картины. Остановиться для краткости только на характере и манере публичных обсуждений. Предварительно напомним — славянская традиция отрицала самую возможность внешнего вмешательства в брачно-сексуальную сферу. И как результат — отсутствие навыков открытого рассмотрения любовного взаимодействия. Вот свежий пример.

Осенью 1988 года мне довелось присутствовать на обсуждении эротического фильма, показанного в разновозрастной

аудитории Дома кино. Демонстрировалась французская лента «По поводу Эммануэль». В ней несколько специалистов дают в целом высокую оценку «Эммануэль», при этом разговор перемежается эпизодами из фильма. Эротика, отвечающая романтическому канону, — экспрессивная и манифестируемая — ненавязчиво дополнялась сексуальными сценами.

Пожилый актер, учительница, врач были настроены агрессивно, говорили о вреде порнографии на экране, о растленной буржуазной культуре. Направленность суждений, в принципе, можно объяснить, но не оправдать. Все эти люди находятся под прессом аскетической нравственности толстовского толка. Они, думается, не могут отрешиться от иллюзорного восприятия любви как исключительно духовно просветленного (агапейного) состояния.

С большой неохотой «старики» делают микроскопические уступки Эросу. Невосприимчивость к нормотворчеству и призыв в конце XX века вернуться к ценностям ортодоксального православия, мягко говоря, лицемерие.

Равным образом удивила другая часть публики — студенты художественных вузов города, которые протестовали против мироощущения старшего поколения исключительно топотом ног. Молодежь просто-напросто оказалась не подготовленной к рациональному обсуждению проблемы. Хуже того, молодые люди нередко восприимчивы к сексуальным сценам, демонстрируемые в советских фильмах, как эротические. Наглядный тому пример — имитации Н. Негоды. Хотя, казалось бы, каждому человеку (а тем более интеллигентному) с незатемненным сознанием должно быть понятно, что секс в откровенной форме чужд искусству, однако не культуре. В странах, где сексуальная революция выполнила свое предназначение, просвещением (составной частью которого является и разъяснение роли и места тех или иных партнерских позиций) занимаются специально, в том числе и научно-популярный (но не художественный) кинематограф.

Оценивая эти перемены, необходимо прояснить и структуру понятия «любовь». Любовное переживание по своей природе двойственно, дуалистично. Оно вбирает в себя два вида влечений, которые на первый взгляд кажутся несовместимыми, — духовное и телесное. Одни люди склонны отождествлять любовь с духовной близостью, другие — с физической.

Возникает вполне логичный вопрос: только ли мы, люди XX века, разучились

воспринимать (и переживать) любовь как гармонию духа и тела или так было и в прошлом?

Впервые в европейской культуре любовный дуализм описан Платоном в диалоге «Пир». Каждый из главных участников «Пира» должен был произнести похвальную речь Эроту. По словам одного из пирующих — Павсания, «не всякий Эрот прекрасен и достоин похвал, а лишь тот, который побуждает прекрасно любить» [13. 107]. Критерием прекрасного Эрота служит происхождение его от Афродиты Урании (Небесной) в отличие от вульгарного Эрота, сына Афродиты Пандемос (Пошлой, Всенародной). Участники «Пира» считают Афродиту Уранию покровительницей любви к юноше¹, в атлетически прекрасном теле которого воплощена высшая красота. Ко времени Платона уже давно научились отличать психическое от телесного и ценить первое выше второго, поэтому мужская любовь оказалась в речи Павсания максимально духовной [10]. В свою очередь, Афродита Пандемос покровительствует любви к женщине, существу низменному, способному лишь рожать детей (что необходимо для продолжения рода), но не мысли и не идеи, которыми живет общество и ради которых мужчина-герой идет на подвиг и даже на смерть. На протяжении всей античности прослеживается стремление противопоставить телесность, жажду обладания любимым существом (эрос) и нежность, духовность, потребность в самоотдаче, желание раствориться в любимом (агапе).

Языческая идея о двойственном характере любви впоследствии усваивается и огрубляется христианством. Официальная христианская мораль аскетична и антисексуальна. Одновременно церковь активно поощряет как благочестие любовь к богу, т. е. духовную страсть. Здесь, по образному выражению М. Бахтина, закрепилось противопоставление «духовного» верха и материально-телесного «низа». Иудео-христианский нравственный кодекс рассматривал все отношения вне брака как аморальные, супружеская же сексуальность сводилась исключительно к репродуктивной функции. Отсюда и особая мистическая ценность девственности: «Выдающий замуж свою девуцу, — говорил апостол Павел, — поступает хорошо, а не выдающий поступает еще лучше» [12. 317].

¹ Отсюда и обозначение мужских гомосексуалов урнингами.

Только в новое время любовь начинает рассматриваться как индивидуализированное и страстное сексуальное влечение, не сводящееся к размножению. Более того, согласно Вл. Соловьеву, полая любовь и деторождение находятся между собой в обратном отношении: чем сильнее одно, тем слабее другое [16]. Любовь — это способность постоянно жить не только в себе, но и в другом. Предмет любви, продолжает философ, двойствен: во-первых, мы любим то идеальное существо, которое мы должны ввести в наш духовный мир, и, во-вторых, мы любим то природное существо, которое дает живой материал для идеализации. Высшая задача любви заключается в создании истинного человека как свободного единства мужского и женского начал, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свое существовавшее субкультурное различие. Вл. Соловьев, таким образом, солидаризируется с известной идеей Платона о связи любви с андрогинизацией. Напомним ее суть.

В упоминавшемся «Пире» Аристофан излагает следующий миф. Прежде люди были трех полов, а не двух, как ныне. Третий пол — андрогин — соединял в себе лучшие признаки этих обоих. Андрогины были физически сильны и хотели овладеть Олимпом. Поэтому Зевс обрушил на них страшную кару — рассек каждого на две половины и разбросал по всему миру. С тех пор они ищут друг друга для восстановления прежней жизненной полноты и могущества. Когда какая-либо мужская половина встречается как раз свою вторую половину, их охватывает такое удивительное чувство привязанности и близости, что они поистине не хотят разлучаться. Эрос и есть стремление рассеченных половин одна к другой ради восстановления целостности. Точнее, Эрос — это жажда цельности, зовущая к единению любящие пары на основе их недолимого влечения и поиска блаженной безмятежности.

Если попытаться заключить эти философские размышления, определить ту практическую жизненную цель, к которой стремилась человеческая мысль в своих неустанных поисках смысла любви, то можно обозначить одним словом — гармония. Любовь в ее истинном понимании всегда есть стремление к гармонии между двумя существами, гармонии духовно-эстетического идеала и его реального телесного воплощения; гармонии ума, сердца и тела. Или, говоря на социально-психологическом языке, — это единство агапе, эроса и секса.

И уж совсем последнее замечание. В данном случае речь шла по преимуществу о социокультурных аспектах любви, а не о психоэмоциональных стилях. Последние, как известно, разрабатываются еще со времен Древней Греции. Воспроизведу один из распространенных вариантов: 1) эрос — страстная любовь-увлечение, стремление к полному физическому обладанию; 2) людус — гедонистическая любовь-игра, не отличающаяся глубиной чувств; 3) сторге — спокойная, надежная любовь-дружба; 4) прага — рассудочная, легко поддающаяся сознательному контролю — любовь по расчету; 5) мания — иррациональная любовь-одержимость, для которой типична неуверенность и зависимость от объекта влечения; 6) агапе — бескорыстная любовь-самоотдача [8. 248—249]. Описанные стили в той или иной мере проявляются во всех типах культур.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арцыбашев М. Санин. Спб., 1908.
2. Бальмонт К. Хочу // Будем как солнце. М., 1903.
3. Бердяев Н. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Париж, 1971.
4. Вишневский А. Г. Страсть и супружество // Социологические исследования. 1986. № 2.
5. Каменский А. Леда. Спб., 1907.
6. Кетлинская В., Слепков В. Жизнь без контроля: Половая жизнь и семья рабочей молодежи. М.; Л., 1929.
7. Конечкий В. Последняя встреча // Огонек. 1988. № 35.
8. Кон И. С. Введение в сексологию. М., 1988.
9. Кузмин М. Крылья. Спб., 1913.
10. Лосев А. Эрос у Платона // Георгию Ивановичу Челпанову от участников его семинара в Киеве и Москве 1891—1916 гг. М., 1916.
11. Малашкин С. Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь: Повести и рассказы. М., 1928.
12. Новый завет. Спб., 1914.
13. Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2.
14. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
15. Распутин В. Вниз и вверх по течению // Роман-газета. 1984. № 17.
16. Соловьев Вл. Соч.: В 6 т. Спб., [1916]. Т. 6.
17. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 10.
18. Тригорин М. Проблема пола и «Санин» Арцыбашева. М., 1909.
19. Фет А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985.
20. Франк С. Л. К вопросу о сущности морали // Бемэ М. Дневник падшей. Спб., 1906.
21. Фукс Эд. Иллюстрированная история эротического искусства. М., 1914.

ИГРАЮЩИЙ БАРКОВ



В середине XVIII века сын священника, даровитый переводчик, прозаик и поэт, дважды поротый за буйный нрав, но от того ставший еще более неукротимым (закон природы), Иван Семенович Барков взялся доказать, что литература может называть вещи своими подлинными именами, и ввел в поэзию то, что учёно называется «ненормативной лексикой». Это было вполне в духе времени. На этом языке позволяли себе выражаться даже государи — и не только в повседневной

речи, но и в деловых бумагах. В одном из писем к В. Ф. Одоевскому Пушкин шутя вспоминает «слова Петра I»: «А спросить у немца; а не хочет ли он <— — —?»

По сие время неизвестно, откуда Пушкин взял эти «слова». Существует, однако, свидетельство историка и государственного деятеля П. Г. Буткова, согласно которому Пушкин, готовясь писать «Историю Петра Великого», обнаружил в архиве такой документ: «Какой-то иностранец подал Петру Великому проект об углублении фарватера Невы и требовал в вознаграждение знатную сумму. Государь собственноручно написал на сей бумаге: «не хочет ли хуя?» Он [документ] остался без дальнейшего действия в Архиве Сената. При императрице Екатерине II потомки того иностранца возобновили это дело. Императрица хотела знать, чем решил оное Петр Великий. Генерал-прокурор затруднился представить ей такую матерщину; но, по настоятельному приказанию, исполнил. Екатерина, прочитав проект, под резолюциею петровою написала: «а я и того дать не могу»¹.

Императрице и Баркову молва приписывала такую стихотворную дуэль: «Однажды императрица Екатерина II в кругу своих близких друзей, в котором находился и Барков, просила его сказать экспромт. Барков берет бокал с вином, встает и говорит:

За здравия тех ворот,
Из которых вышел весь живой народ!

Вдруг Екатерина тоже поднимает бокал и доканчивает стихотворение:

А я пью за здравия того ключа,
Который отпирал те ворота не стуча!»²

Барков, казалось бы, никак не мог принадлежать к числу близких друзей императрицы, но дух словесного единомыслия молва уловила точно — оба любили острое и прямое словцо, которое придавало солоноватость тексту и бодрило чувства.

¹ ОР ГПБ. FI V 487, л. 64.

² ОР ГПБ, 1929. 73, т. 6.

Потом литература не раз будет возвращаться к ненормативной лексике, то шая и играя, то стремясь оживить увядающий литературный язык, то откровенно эпатуруя читателя. Многочисленные собиратели переписывали в самодельные сборники «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, «Царя Никиту» и «Вишню» А. С. Пушкина, «юнкерские» поэмы Лермонтова, «Сашку» Полежаева и, конечно, многочисленные стихотворения и поэмы самого Баркова, подлинные или приписанные ему, потому что до некоторых пор все сочиненное в подобном роде приписывалось его перу. Тогда же возник и термин «барковщина». Насупленные пури-тане, не желая принять этот род игры и озорства, кляли Баркова и «барковщину», но она продолжала жить...

Один из образчиков такой «игры» — перед вами ³.

ВАЛЕРИЙ САЖИН

ИВАН БАРКОВ

ХЛОИНА КОРЗИНКА

Корзинка милая прекрасна
Любезной Хлоюшки моей,
Тебе душа моя подвластна,
И полон ум красой твоей...
Для сердца страстью распаленна,
Всего на свете ты милей,
Нет, нет! Не стоит вся вселенна
Корзиночки любезной сей.

В одну из тех минут любезных,
Как с Хлоюшкой один я был,
И на устах ее прелестных
Млел, таял, сам себя забыл,
Как, нежной страстию пылая,
Ее красы я исчислял,
Одной рукой перебирая,
Ей русы волосы ласкал,
Другую с нею же сплетенный,
Любови множа в сердце жар,
Сладчайшим чувством упоенный
Ей подал в руки розан в дар.

— Ах, друг мой, — Хлоюшка вскричала, —
Как он прекрасен, как он мил.
Подарком этим, — повторяла, —
Ты мне безмерно угодил...
Как им я тешусь, веселюсь,
Цветок мой этот фаворит,
Но все в руках держать боюсь,
Что он завянет, облетит...
Нет, хоть на час, а спрятать должно,
И я могу тебе ссудить
Ту вещь, в которую бы можно

Твой розан будет положить!
Лишь только надобно искусно
С игрушкой этой поступать,
А то тебе ведь будет грустно
Его играючи измять!

Тут вдруг бюро она открыла,
И что ж глазам моим явила —
Корзинку милую свою...
Вселенной троны и державы,
Венцы владычества и славы:
На вас игрушечку сию,
Сие веселие сердечно,
На вас не променяю вечно
Сию корзиночку одну...
Дороже множество царств мне целых,
Она из лент атласных белых
Рукой искусной сплетена...
Внутри все розовой тафтою
Со тщанием подложена,
И темненькою бахромою
По краюшкам опушена...

То зря, как будто иступленный,
Я бросился ее лобзать...
Спешил мой розан подаренный
Из рук у Хлоюшки отнять...
И счастья вкуса начало,
Его стремился совершить,
Спешил цветок во чтоб ни стало,
Скорей в корзинку положить...
Напрасно Хлоюшка кричала:
Сперва хочу я показать!
Ее любовь не допускала
В моем желаньи отказать...

³ Текст публикуется по рукописному сборнику конца XVIII в. (ОР ГИБ).

Преодолев сопротивление,
В корзинку розан положил...
Но, ох, не долго утешенье
Мне рок жестокий продолжил...
Хоть было Хлоюшке приятно
Утеху разделить мою,
Однако же она обратно
Взяла корзиночку свою...
Узря, что розан мой несчастный,
К бессмертной горести моей,
Завял в корзиночке прекрасной
Скорее, чем в руках у ней!..

О, Хлоюшка! за что лишила
Меня ты блага жизни сей,
Жестокая, лишь разманила
Меня корзиночкой своей...
Но ты, мой милый друг, прекрасный,
Коль хочешь усладить мой рок,
В руках твоих у груди страстно
Тотчас воскреснет мой цветок!
Спешу ж утешить мысль унылу,
Спешу мой розан оживить,
Чтобы в твою корзинку милу
Его мне снова положить!..

О Т Р Е Д А К Т О Р А

Мы предлагаем читателю две публикации двух литературных знаменитостей.

Один — Иван Барков (не говорим сейчас о нем как о переводчике и поэте-пародисте) — своего рода мэтр в нецензурной словесности, в сочинениях «не для дам». Признаемся, что выбрали для первого знакомства самое невинное из его созданий, ибо, как уверял С. А. Венгеров, «в Европе есть порнографы в десять раз более его безнравственные и вредные, но такого сквернословия нет ни одного».

Другой — истинный литературный мэтр, глава литературной школы, ярчайшая звезда «серебряного века», рафинированный эстет и филолог — Валерий Брюсов.

Первое, печатаемое ныне, — поделка, отношения к искусству не имеющая.

Второе — высочайшие образцы римского «серебряного века», в коих — сочетание предельной откровенности и утонченности, несущее в себе аромат давно ушедшей эпохи с ее особым мирозерцанием и особыми нравами; почти наивный физиологизм, соединенный с тончайшими психологическими проникновениями. Здесь мы тоже вынуждены были отбирать, но единственно по соображениям объема журнала.

Оба произведения практически неизвестны читателю, оба подлежали сокрытию от его глаз. И далеко не только «советской» цензурой. Брюсов, готовя свои «Эротопегнии» (в переводе с греческого — «Любовные игры») до советской власти, прекрасно представлял ее судьбу. Несколькими годами ранее он едва не подвергся судебному преследованию по обвинению в безнравственности за повесть «Последние страницы из дневника женщины». И тогда же справедливо негодовал: «...почему моя повесть, написанная серьезно, строго, иронически, — есть преступление против нравственности, тогда как сотни томов, определенно порнографических, мирно продаются в книжных магазинах с одобрения Комитета!»

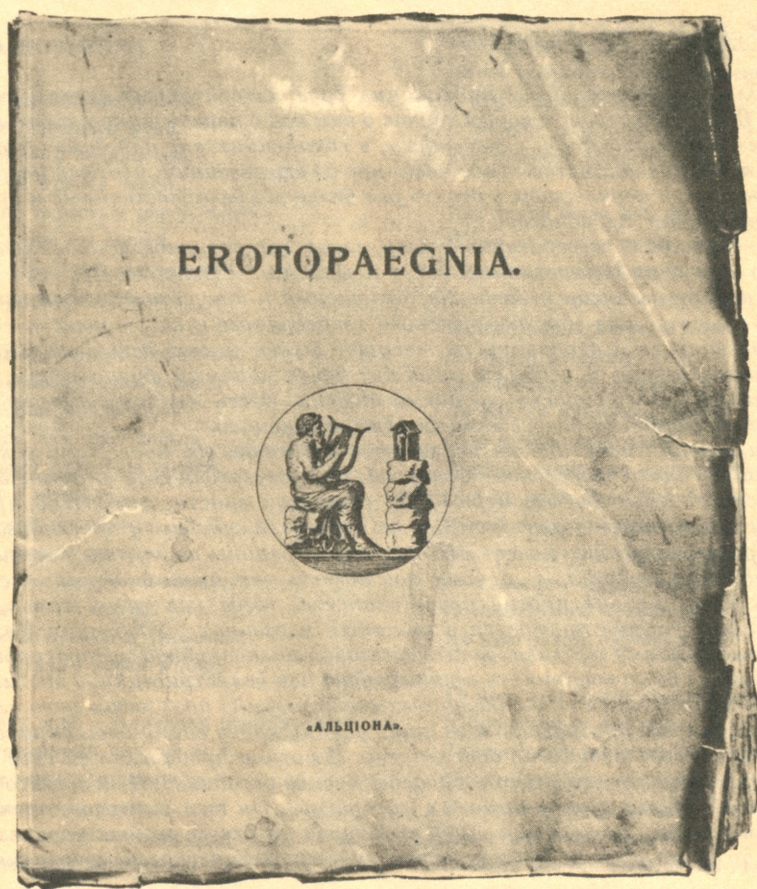
Да, современная ему публика, зачитывавшаяся низкопробной литературой с альковными сценами, готова была воспринять порнографию как беллетристику, а эротика как порнографию. Именно поэтому (а не из цензурных соображений) поэт издал свою «Любовную игру» в 100 экземплярах, предназначив ее лишь узкому кругу единомышленников, способных понять и оценить его переводы по достоинству. И потому предпосыл ей свое умное предисловие. Эротическая тема в творчестве Брюсова весьма устойчива. И он достаточно последовательно расширял границы допустимого в литературе. Он был сын своего века — времени, когда проблемы любви, пола осваивались культурой на самых разных уровнях: от бульварных романов до философского, мистического, культурологического осмысления их символическими.

Сегодняшний новый всплеск интереса к эротике иной. Наша культура не мучится вопросами, не ищет в проблемах любви «сверхчеловеческих отношений космоса к логосу», «высшего идеального единства», связи и антагонизма двух начал бытия — аполлонического и дионисийского — и их проекции в искусство.

Похоже, более всего привлекает сегодня отсутствие цензуры, самая возможность говорить про э т о, видеть э т и слова, напечатанные en toutes lettres. Здесь легко спутать секс, эротика и обыкновенную непристойность; Баркова и Брюсова. Путать не надо.

EROTOPAEGNIA

Переводы ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА



Описание книги см. на с. 26

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА



В этом сборнике «Эротопегний» соединены переводы тех стихотворений римских поэтов, которые не могут и не должны стать достоянием широких кругов читателей. Выбраны эти стихи из латинской антологии, у различных авторов, на протяжении шести веков, от Овидия, поэта Августова Рима, до Луксория, поэта царства вандалов. Такова, однако, сила поэтического гения, а также гения самого латинского языка, что эти стихи, написанные на

темы, которые ныне считаются отреченными от литературы, сохраняют до сих пор все очарование, всю силу и всю убедительность художественных созданий. Как на произведения искусства прежде всего, и даже единственно, и приглашает читателей переводчик — смотреть на эти изящные образцы иной культуры, иной жизни, иных веков, когда понятия о сокровенном и общепринятом значительно разнились от наших.

И да будет переводчику дозволено закончить эти строки словами другого писателя, составившего Словарь к эротической поэзии римлян: *illud praecipue persuasum habeas velim, hoc libro unice literas adiuvare in animo fuisse et inter praetexta verba caste semper scribere caste legentibus.**

Так как сборник назначается не для ученых-филологов, но для всех ценителей искусства, переводчик стремится прежде всего воссоздать оригинал в художественной форме. Подстрочная близость тексту нередко поэтому приносилась в жертву свободе выражений и легкости стиха. Впрочем, переводчик ставил своей целью все же передать подлинные слова римских поэтов настолько точно, притом стих за стихом, насколько это возможно при значительном различии в строе двух языков, латинского и русского. <...>

Москва 1916.

* Хотелось бы, чтобы ты прежде всего уверился в том, что благодаря этой книге ты сможешь образоваться душе, и приведенными в ней словами будешь писать целомудренно для тех, кто целомудренно читает. *Ред.*



О В И Д И Й

1

ИЗ КНИГИ «ЛЮБОВИ»

Иль не прекрасна была, не исполнена прелестей дева,
Иль я ее не желал часто в мечтаньях своих?
Но я ее обнимал бесплодно, позорно бессильный,
Я на ленивом лежал ложе, как бремя, как стыд,
Был не способен, желая, при всем желании девы,
Я наслаждаться благой долей расслабленных чресл!
Тщетно она обвивала точеные руки вокруг шеи
Нашей, что были белей, чем и Сифонийский снег,
Напечатляла лобзанья, дразня языком сладострастно
И под бедро подводя знойные бедра свои;
Разные нежности мне говорила, своим называла,
И все другие слова, что в эти миги твердят.
Члены, однако, мои, словно льдистой натерты цикуттой,
Не выполняли, ленясь, предположений моих.
Я — столб недвижимый лежал, изваянье, ненужная тяжесть,
Было нельзя разрешить, что я: мужчина иль тень!

Что предстоящая даст (если мне предстоит она) старость,
Если и юность сама силы теряет свои?
Ах! своих лет я стыжусь! что мне в том — быть женщиной, быть юным,
А для подруги своей — я не мужчина, не юн!
Вечная жрица такую встает, та, что бдит над священным
Пламенем, иль дорогим братом хранима сестра.
Рыжая Хлида, однако, давно ль была дважды, а Пифа
Белая трижды со мной, трижды и Либа подряд?
В краткую ночь, от меня когда это спросила Коринна,
Я не забыл, что тогда девять я выдержал раз.

Или ослабло мое, заклято Фессаликским ядом,
Тело? иль бедному мне заговор, зелья вредят?
Иль, написав мое имя на воске алом, колдунья
Самую печень потом острой проткнула иглой?
Кёреpa в злак переходит бесплодный, объята заклътьем,
И прекращается ключ водный, заклътьем объята,
Желуди с дуба и гроздьa с заклътой лозы упадают,
И, хоть никто не трясет, яблоки с яблонь летят.
Что же мешает, чтоб нервы от чары магической слабли?
И моего, может быть, тела отсюда болезнь.
К этому стыд подоспел; самый стыд поступка вредил мне,
И недостатков моих стал он причиной второй.

Что за прекрасную деву, однако, я видел и трогал,
Ибо, как тунуку, я трогал ее самое!
К ней прикасаясь, и Пилий сделаться мог бы моложе,
Стал бы сильней и Тифон при дряхлетьи своем.
Это досталось мне; но мужчины ей не досталось.
С клятвами новыми как новые просьбы начну?
Верно, великим (когда так постыдно использовал их я)
Стыдно богам тех даров, что даровали они.

Жаждал свидания я, и вот я добился свиданья;
Жаждал лобзать, и лобзал; близким быть жаждал, и был.
Что мне в удаче такой! что в царствах, когда не царил я!
Ведь не использовал я дивных сокровищ, — скупец!
Жаждет так разгласитель тайны — вод посредине,
Те, что не может вовек тронуть, он видит плоды.
Так покидает иной на рассвете нежную деву,
Вдруг, чтобы право иметь стать пред святыней богов.

Но, может быть, не довольно нежных она расточала
Лучших лобзаний? не все средства соблазна нашла?
Нет! и могучие дубы она и алмаз крепкотвердый,
Скал неподвижность могла б лаской своей возбудить!
Правда! — способна была возбудить — живого, мужчину,
Но тогда не был я жив, не был мужчиной былым.
Может ли уши глухие обрадовать Фемиа песня?
Бедному Фамире что пышные краски картин!

А что за радости я в мечтах молчаливо готовил!
Способов сколько в мечтах воображал, измышлял!

Наши лежали меж тем, как будто мертвые, члены,
Жалостно измождены, словно вчерашний цветок:
Ныне они, посмотри, живут и не вовремя сильны,
Ныне работы хотят, просятся в битву свою.
Что же, стыдись, не лежишь ты, о часть гнуснейшая наша?
Так-то обманут я был раньше обетом твоим.
Ты обманула владельца, тобой, безоружный, был предан
Я и, с великим стыдом, горький изведал ущерб.

А между тем снисходила к тебе до того моя дева,
Что возбуждала тебя, нежно, касаясь рукой.
После ж, увидя, что ты никаким искусством не можешь
Снова ожить и, забыв прошлое, падаешь ниц, —
«Что ж ты смеешься! — сказала, — тебя кто, безумца, неволил,
Против желания, класть члены на ложе моем?
Иль тебя, шерстью опутав, чарует колдунья Ээи,
Или, любовью другой ты обессилен, пришел?»

И, не промедля, вскочила, туникой еле одета,
И предпочла убежать прочь обнаженной ногой;
Но, чтоб рабыни узнать не могли, что ее не коснулись,
Перенесенный позор взятой прикрыла водой.

П Е Н Т А Д И Й

1

НАРЦИСС

Тот, чей отец был поток, любовался водами мальчик,
И все потоки любил — тот, чей отец был поток.
Видит себя самого, отца увидеть мечтая,
В ясном зеркальном ручье видит себя самого.
Тот, кто Дриадой любим, над этой любовью смеялся,
Честью ее не считал тот, кто Дриадой любим.
Замер, дрожит, изумлен, любит, смотрит, горит, вопрошает,
Льнет, упрекает, зовет, замер, дрожит, изумлен.
Сам создает, что любить, ликом, просьбами, взором, слезами,
Тщетно целуя поток, сам создает что любить.



С Е Н Е К А

1

К ДЕВЕ

Что оттягивать, свет мой, просьб свершенье,
Что желать, чтоб я длил свои исканья?
Так, во-первых, хитрить — нечестно деве,
А, потом, тяжело и слишком трудно
Долго так изнывать в желаньи страстном.
Верь мне, кроме того, о дева! лучше
В мире нет ничего — соитий быстрых.



МАРЦИАЛ

4

НА ЖЕНИТЬБУ ВИКТОРА

Пользуйся женских объятий утехами, пользуйся, Виктор,
Пусть незнакомым трудам орган научится твой.
Ткут покрывало уже для супруги, деву готовят,
И новобрачная брить мальчиков будет твоих.
Раз лишь позволит она быть мужу страстному сзади,
Раны первой страшась нового ей копия;
Это тебе повторять ни мать не позволит, ни нянька,
Скажут оне: «Ведь жена — это не мальчик тебе!»
Горе! сколько стараний, сколько трудов ты потратишь,
Ежели женский соблазн — чуждая вещь для тебя!
Как новичок, ты поди к Субуранской наставнице в школу:
Сделает мужем она, дева ж — учитель плохой!



ПЕТРОНИЙ

1

К ДЕВЕ

Самый миг наслажденья груб и краток,
Мы, желанья насытив, вдруг стыдимся.
Так не будем же мы, со скотской страстью,
Разом к цели утех бросаться слепо:
Ибо блекнет любовь и гаснет пламя!
Но, вот так, без конца, вот так, ликуя,
Будем долго лежать, уста с устами.
В этом нет утомленья, нет позора.
Это нежило, нежит и нежить будет,
Это длится без граней, вечно ново.

АННОТАЦИЯ

[Брюсов В]. *Erotopaegnia*: *

Стихи Овидия, Петрония, Сенеки, Приапеевы, Марциала, Пентадия, Авсония, Клавдиана, Луксория, в переводе размерами подлинника. [С пред. пер.].

М.: Альциона, 1917.

47 стр., 32 см. Параллельный лат. и русский текст. На авантитуле помета: «Издание в продажу не поступает». Книга вышла между 21 ноября и 4 декабря 1917 г. Тираж 100 экз., не указан.

Рис. цв. обл. (печать светло-кор. и черным) с виньеткой-медальоном. Грав. фронтиспис с орнаментом на античные мотивы. Виньетки с античных гемм в тексте. Бумага ручной выделки.

Имя переводчика и составителя не указано. Оно устанавливается по библиографической справке в конце книги: «Переводы стихов Авсония частью заимствованы из брошюры Валерия Брюсова: «Великий ритор», М., 1911; стихов Пентадия — из его же статьи о Пентадии: «Русс. Мысль», 1910 г., кн. I; остальные переводы печатаются впервые».

Известен лишь один печатный отклик на книгу: рецензия московского эгофутуриста Вадима Шершеневича. Наряду с «*Erotopaegnia*» им рассмотрено еще одно малотиражное издание «Альционы»: [Пушкин А.] Гаври(и)лиада. Полный текст. Вступительная статья и критические примечания Валерия Брюсова. [М]: Альциона, [1918]. Тираж 555 нумер. экз.

Судя по утверждению Шершеневича, «почти вся печать отнеслась к этим изданиям сурово и отрицательно, слегка пренебрежительно и усмотрела в них „порнографию“...». Специальные разыскания, вероятно, позволили бы выявить и эти, отрицательные, и иные отклики и упоминания в современной выходу книг печати.

Сам рецензент категорически отмечает обвинения в порнографии: «Эротические произведения отделяются от порнографических вовсе не дозой недоговоренной стыдливости, а отношением и тоном трактовки. Правда, в «Гаврилиаде», и особенно в «Эротопегниях», есть такие подробности и порой такие точки над *i*, что непривычному читателю становится не по себе. Но именно в этой простоте и ясности, в этой договоренности — лучшее опровержение порнографичности.

Эротические темы, наравне с религиозными, самые распространенные. Попробуем на минуту перейти из области слова в область танцев. Если вы сравните шансонетку в шелковых дессу, Айседору Дункан в прозрачном хитоне и танцующую без всякого костюма Иду Рубинштейн, то, конечно, наибольшей порнографичностью будет отличаться шансонетка и наименьшей Рубинштейн. Тут будут три женские фигуры: шансонетка будет голая, Дункан — обнаженная и Рубинштейн — нагая. И нужна очень большая испорченность, чтобы сладострастно, а не художественно смотреть на Рубинштейн. <...>

Если мы теперь обратимся к разбираемым нами книгам, то «Гаврилиаду» я сравнил бы с обнаженной Дункан, а «Эротопегнии» с нагой Рубинштейн.

«Не можем не высказать своего удивления по адресу переводчика, — констатировал рецензент. — Несомненно, что он и сам смотрел на свои безукоризненные переводы как на воссоздание художественных ценностей и, судя по предисловию, был бесконечно далек от мысли о порнографии; тем более нам непонятно

* Редакция выражает благодарность Н. Г. Князевой и сотрудникам Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, предоставившим для публикации экземпляр книги из собрания М. С. Лесмана.

то, что переводчик скрыл свое имя. Эта излишняя скромность только бросает тень на издание, и именно она дает повод критикам видеть в сборнике что-то „неловкое“.

В истории русской словесности и книжной культуры начала XX века издание брюсовских переводов из латинских поэтов стоит в одном ряду с такими раритетами, как «Три пьесы» ([Спб.], 1907; 600 экз.; часть тиража арестована и уничтожена) и «Занавешенные картинки» М. Кузмина (Амстердам [Пг.: Петрополис], 1920; 307 экз.); «Семь [любовных] портретов» Анри де Ренье, в переводе М. Кузмина (Пб.: Петрополис, 1921; 327 экз.), «Эротические сонеты» Абрама Эфроса (М., 1922; 260 экз.). Из изданий «Альционы» укажем на сборник стихов Владимира Эльснера «Пурпур Киферы. Эротика» (М., 1913).

Конечно же, место подобных редких изданий — в свободном и доступном Музее Книги. Но по официальным советским понятиям две книги из приведенного списка — «Еготораегния» и «Занавешенные картинки» — доднесь являют собой порнографический криминал, что и обуславливает их пребывание на специальном хранении. Очевидно, изящные античные изображения Приапа и эротических сцен, где тугие детородные члены настойчиво твердят зрителю о своем римском (!) гражданстве, не подлежат всеобщему обозрению. А в книжечке Кузмина, помимо фаллосов в заставках и концовках В. Милашевского, есть еще и «слова», прямо-таки «самые-самые».

Времена меняются, и современным переводчикам с латинского уже не приходится, подобно Брюсову, сетовать на то, что «подстрочная близость тексту нередко... приносилась в жертву свободе выражений...». Так, Анри Волохонский в переводе 94-го стихотворения Катуллы свободно вводит в поэтическую ткань обценную лексику, «отреченную от литературы» в эпоху Брюсова. (См.: Гай Валерий Катулл. Новые переводы. Translated into Russian by Henri Volokhonsky. Иерусалим: магазин русской книги «Малер», 1982. С. 20.)

Что ж, чему быть — того не миновать.

А. Г. ТИМОФЕЕВ



беседа с композитором Сергеем Белимовым

Куда зовет нас

Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный,
Адонис, женской лаской прельщенный,
Хочешь ли пленницу с моря дальнего?..
Если хочешь, скажи только слово мне —
Я тебе подарю...

У меня есть красавицы чудные...
Очи черные влагой подернуты...
Итальянок — шестьсот, даже с лишком,
Сотня французенок, гречанок девяносто,
А испанок — так тысячи три!

(Из памяти меломана)

Нет, мир без молитвы совершенно безнадежен в умственном отношении...

А. Битов. «Пушкинский дом»

...Все-таки удивительная вещь — музыка. Как сказочный язык птиц, который вынет только тому, кто умеет понимать. Может, и запрещенных музыкальных сочинений потому не так уж много (по сравнению, скажем, с литературой, живописью). Не потому ли и самые эротические страницы классической музыки оказались именно в тех сочинениях, которые составляют «золотой фонд» репертуара детских театральных и филармонических утренников? Вспомним: «Руслан и Людмила», «Снегурочка», «Золотой петушок», «Шехеразада», «Жар-птица», «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Князь Игорь», «Свадьба Фигаро», «Севильский цирюльник»... Какая же музыка без любви, какая же любовь без эротики? Если музыка — о человеке, то может ли музыка обойтись без Эроса?

Мы беседуем с композитором — автором сочинения, пролежавшего десять лет «на полке». Наш первый вопрос: о чем думал Сергей Белимов, берясь за «Santicles amores» («Любовные песнопения») — кан-

тату, исполненную впервые на международном фестивале «Ленинградская весна-90».

Сергей Белимов: — Попытаюсь первоначальную смутную идею перевести в слова... Мне хотелось написать сочинение о любви, о том, что человеческое чувство едино в веках и в пространстве. Я начал работать над текстами и перерыл любовную лирику, можно сказать, всех времен и народов. Первоначально замысел был приблизительным таким: вот, например, о любви говорит Сафо, а ей отвечает Петрарка, Петрарке же — как собеседник, как его возлюбленная — отзывается Цветаева, а ей — как ее возлюбленный — вторит, предположим, царь Соломон, по преданию сложивший «Песнь Песней». Я был тогда глубоко убежден в верности исходного тезиса — о том, что во все времена и у всех народов есть вещи, которые человечество объединяют: жизнь, смерть, любовь, — о чем, собственно, все всегда и пишут. Но когда я начал работать над текстами, я понял вдруг: что-то друг с другом может стоять рядом, а что-то — нет. И это мне очень помогло вообще в моих размышлениях о том, как развивалось искусство и как эволюционировала культура за последнюю, скажем, тысячу-две лет.

— Но все же тезис об универсальности человеческого чувства подтвердился? Ведь в вашей кантате использованы тексты Сафо, Цветаевой, «Песни Песней», сборника «Из древнеегипетской поэзии». Человечество одно, и вся его лирика одина...

С. Б.: — Вот в том-то и дело, что это не так. Это мы привыкли все называть «любовной лирикой», а ведь у Сафо, например, не «любовная лирика» — то есть любовная, но не лирика. Любовная *нелирика*. И, по сути дела, вся поэзия о любви делится на две несмыкающиеся области. Когда,

сын неба и земли?

начав с Сафо, уже найдя фрагменты из «Песни Песней», из поэзии Древнего Египта, я захотел горячо любимого мною Петрарку в этот контекст вставить, я вдруг осознал, что не «вставляется» он, что он — другое.

Для Сафо любовь не только человеческое чувство, она еще и великое безличное начало, связывающее — вне зависимости от желания или нежелания — одного человека с другим. В чем, например, просторечивый смысл гимна Афродите? Женщина просит Афродиту, чтобы та ей даровала любовь. Для нас совершенно непонятная просьба. Ведь человек — хозяин своей судьбы. Мы это твердо усвоили — мы, люди, воспитанные эпохой Возрождения, в духе века Просвещения, а особенно после 1917 года, который стал, на мой взгляд, кульминацией всей этой линии — устремленной к тому, что человек «проходит как хозяин». Начиналось с того, что чувство не зависит от Бога, а пришли к формуле «история не зависит от Бога». Отсюда уже рукой подать до «Бога нет».

Началось самовыражение. Петрарке уже не надо просить Бога, и если в его стихах есть такие обращения, то они, скорее, дань традиции. Та вертикаль, которая существовала для Сафо, которая характерна для «Песни Песней», которая снова возникла для Цветаевой (но боги немилостливы в XX веке), — с начала Возрождения эта вертикаль стала уходить. И вместо связи: человек — Нечто — человек (человек — Бог — человек, человек — Любовь — чело-

век, человек — «Любовь + Бог» или «Бог + Нелюбовь», как у Цветаевой), — вместо этого: «Не надо очи воздевать к Небу, нет этой инстанции. Ты — хозяин своей судьбы!» И я понял, что вся поэзия, начиная от Возрождения или даже позднего средневековья — и до XX века (исключая немногих наших современников, уже вновь «по-древнему» смотрящих на мир), — все это в мою кантату не идет.

— Но универсальность все-таки...

С. Б.: — ...все-таки, по-моему, достигнута — во всяком случае, в музыкальном отношении. Музыка — тот универсальный язык, который может объединить все — и всех нас.

Любопытно и неожиданно то, чем заинтересовался в связи с кантатой мой коллега И. Земцовский — видный ленинградский фольклорист. «Скажите, — спросил он, — в то время, как вы над кантатой работали, не знакомились ли с курскими песнями, с курским фольклором?» Я совершенно честно ответил: «Нет. Больше того — никогда в жизни». А он мне говорит на это: «Вот тут есть то-то, а здесь то-то — это можно встретить в таком-то жанре, в такой-то конкретной песне...» И он выдвинул предположение, что некоторые вещи существуют на генетическом уровне. То есть внутри меня живет то, чего я не знаю, но знали мои предки за несколько (может быть, десятков?) поколений до меня — и такое знание есть в каждом из нас. А тут, поскольку, с одной стороны, я поставил перед собой задачу воплощения идеи единства,

а с другой стороны, работал с текстами на русском языке, то, возможно, из всех моих генетических «подвалов памяти» всплыли именно эти «воспоминания» — из Курской губернии.

— Но многие восприняли вашу музыку как стилизацию «под Восток».

С. Б.: — Видите ли, ни древнегреческой, ни древнеегипетской, ни древнееврейской музыки я, к сожалению, не слышал... Поэтому вопрос о стилизации попросту не возникал. И потом... У меня есть сейчас, например, одна кассета с африканской музыкой — могу дать вам послушать, — так вот, моментами ощущение, что эта музыка, я не знаю, курская ли, воронежская, но, словом, откуда-нибудь из Средней России, хотя это вовсе из «Средней Африки»...

— Есть и еще более странные вещи, по крайней мере на первый взгляд. Например: «Canticle» — английское слово, переводимое как «песнь, гимн». Но у вас не просто песнопения, в вашей кантате есть и некое ритуальное действо. И это рядом с латинским «amores» — «любовные», рядом с эротическими текстами. Согласитесь, слово «эротический» сегодня ассоциируется отнюдь не с песнопениями и обрядами. Так что же есть эротика в вашей кантате?

С. Б.: — Вообще говоря, эротика — неотъемлемая часть человеческих отношений: они либо горизонтальные (напрямую: я — ты), либо в них присутствует вертикаль, а значит, и та самая высшая «инстанция», к которой обращен ритуал.

Ритуал в кантате — это четвертая часть. Хор, произносящий: «Приди к нему скорее, Сестра его, невеста! Приди к нему скорее, прекраснейшая из женщин!» — этот хор — как некая безликая сила, сила неминуемого притяжения без объяснения причин: нужно, необходимо, дано, суждено, предначертано. Одновременно Она поет о своей любви к Нему — оркестр делится как бы на две части: часть инструментов «принадлежит» хору, часть «принадлежит» солистке — Ей. Здесь есть очень важные слова: «Если тебе я предназначена, Брат, приходи». Элемент предназначенности — это космический элемент, или, если обращаться совсем к другой философии, кармический.

— Вертикаль?

С. Б.: — Да. И знаете, у меня с этим связано одно невероятно мощное впечатление и одновременно неожиданное открытие. Года через два после окончания кантаты я оказался в фольклорной экспедиции в Дагестане. Я попал на свадьбу, а на свадьбе, естественно, были музыканты — небольшой ансамбль, который сопровождал танцы.

И вот наступил момент, когда появилось ощущение: должно что-то произойти. Но что будет дальше, я не знал. Я находился около дома невесты с магнитофончиком, а музыканты почему-то здесь не все — двое или трое есть, а остальные исчезли, я не задумывался, где они, почему их нет. Играют какую-то музыку... И вдруг я слышу, что с дальнего конца улицы приближается другая группа музыкантов — другая музыка приближается. Я с магнитофончиком отбежал сразу, чтобы найти точку акустического равновесия, где слышны обе эти разные музыки вместе. И действительно, в течение некоторого времени они звучат вместе, одна постепенно приближается и наконец входит в общий круг — и вот тогда они сливаются в некую единую музыку, причем это сопровождается мощнейшим «выбросом» психической энергии, вводя тебя в состояние, близкое к экстатическому.

И здесь для меня было два фантастических открытия. С одной стороны, я вдруг осознал: я услышал нечто, что и мечтать не мог услышать, — я услышал, быть может, дионисийскую мистерию или какую-то другую из мистерий, о которых мы читаем в книгах: есть свидетельства, как это происходило. Так вот, я думаю, что обломок, обрывок, кусок одной из таких мистерий мне удалось не наблюдать, не при ней быть, а — участвовать в ней, оказаться внутри действия. Кстати, отмечу аналогию — круг, в котором находится музыка невесты, длинная улица, по которой приближается и входит в этот круг музыка жениха, — по сути дела, это аналог сексуального акта. А вспомните в мифах: некто вошел к женщине и от этого произошли Небо и Земля. И я оказался внутри этого космогонического акта — буквально втянутым в эту «дыру» — здесь какие-то силовые линии возникают, возможно такие же, как «суждено», «предначертано».

А второе — конечно, уже более личное — удивление, что я об этом знал. Потому что как раз в четвертой части именно это и происходило в кантате, причем в кульминации ее. Но о том, что я это не придумал, что я просто вынул из своей генетической памяти или прочитал по звездам — об этом я узнал только спустя пару лет после того, как кантату закончил, став невольным участником описанной мистерии. Видимо, эта модель поведения и мышления задана нам изначально — кем?

— Может быть, Эротом? Ведь в греческой мифологии Эрот — одно из четырех космогонических первоначал, наряду с Хаосом, Геей и Тартаром. «Как мировое бо-

жество, соединяющее богов в брачные пары, Эрот считался порождением Хаоса (темной ночи) и светлого дня или Неба и Земли...» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Спб., 1904. Т. 11. С. 45).

С. Б.: — По краям кантаты — I и V части — Сафо и Цветаева. У меня спрашивали: «А почему именно так?» А дело все в том, что в данном случае Цветаева = Сафо + антиСафо, — скажем так. С одной стороны, и для Сафо, и для Цветаевой есть это самое Высшее Начало, управляющее нашим предназначением, предначертанностью, тем, что суждено. Вот, у Цветаевой: «Смуглой оливой скрой изголовь! Боги ревнивы к смертной любви» — Бог существует, но он против жизни. Потому что «смертная любовь», наверное, и есть жизнь. Посмотрите, как парадоксально и красиво: «жизнь», «смерть», «любовь» — «смертная любовь» — два слова, слитые в одно. А у Сафо по-другому — она Афродиту просит: «Если мне предназначено — дай». Если не предназначено — нет претензий, но дай то, что мне суждено. И между прочим, претензий нет и обратных — к судьбе, что судьба чего-то не дала. Не дала — значит, не надо было.

Иными словами, по краям кантаты как бы постулируется существование вертикали, только с разными знаками-полюсами — «плюс» и «минус».

— А «минус» — это тоже эротическое начало? Трагическая эротика?

С. Б.: — А вы вспомните — в сказках, в мифах: чудовище пожирает в год по одному человеку. Ведь, по сути дела, это со знаком «минус» тот же самый акт...

Мы воспринимаем смерть как трагическую точку, в мифе же смерть ею не является, она равновелика рождению. Так вот, когда чудовище раз в год забирает самую красивую девушку — это трагизм? Но ведь и некий искупительный ритуал: отдать девушку — но зато с погодой все будет хорошо и, скажем, урожаи и надои будут замечательные. Мы же стали воспринимать все это трагично. И вот — отдельные детали цветаевского текста: «Роскошью майской кто-то разгневан. Остерегайся зоркого неба! Плачешь — что поздно бродит в низинах? Не земнородных бойся — незримых! Каждый им волос вѣдом на гребне. Тысячеоки боги, как древле. Бойся не тины — тверди небесной! Ненасытимо — сердце Зевеса!» (из цикла «Разлука»).

Жизнь трагична? Но ведь жизнь не может идти против законов, ей предуготованных, — это одна из мыслей Цветаевой. Отсюда и ее трагическая эротика, вспомните (из того же цикла): «Звериной челюсти страш-

ней — их зов. Ревниво к прелести гнездо богов» — эротика это или нет? Не «рождены, чтоб сказку сделать былью», а — рождены, чтобы подчиниться этому страшному зову. Можем только молиться — «чтоб не избрал его Зевес». Такая же подчиненность у Сафо. Но там, в то время этого трагического «наклонения» не было. Можно ли сказать, что время было менее трагическим? Мы просто о том не знаем. Но тогда человек не был поставлен в некую искусственную систему координат, которая была создана за последние времена. И поэтому он этого трагизма не ощущал. В XX веке мы начинаем возвращаться к ценности единого — по горизонтали и по вертикали — мира. Ведь получается крест на пересечении вертикали и горизонтали — а что в центре этого креста? В его центре «наша точка зрения сейчас». И каждый из нас, и все происходящее — в центре креста. Можно по-разному крест трактовать. Можно предположить, что горизонталь — это время, а можно решить, что это — пространство. А вертикаль — вот тут нет разных трактовок — это наша связь с Универсумом, со Вселенной, со Всеобщим, можно сказать — с Космосом, можно, наконец, сказать — с Богом. Для Цветаевой, как и для Сафо, этот крест существовал. Если же вернуться к отправной точке нашего разговора — начиная с Петрарки и продолжая Бетховеном, грозящим Судьбе, этот крест все больше вытягивался в горизонталь, в горизонтальные человеческие отношения. Человек в древности понимал, что он точка, песчинка внутри мира, и он подчинялся его космическим законам и не пытался нарушить свою, как говорили индусы, карму (кстати, при всех существенных отличиях, европейская и индийская философия во многом сходны, возможно, здесь есть общий источник). Если ты точно понимаешь, что тебе нужно, что тебе предназначено, следуешь за своей кармой, то все хорошо и у тебя, и вокруг тебя. А вот если ты презрел то, что тебе суждено, если ты борец с Судьбой и она всенепременно стучится в двери, то резульат, увы, плачевен — и для тебя, и для мира вокруг. Первым на своем опыте это узнал Прометей, а за ним и все мы, к сожалению, слишком хорошо ощутили.

— Итак, Эрот — всевластная мировая сила, Эрот — это Всё, Космос, Всеобщее. Это связь человека с миром — через вертикаль, через акт свершения предназначенного. Но тогда может ли вообще быть в искусстве что-либо неэротическое?

С. Б.: — В нашу фелетонную эпоху (кажется, именно так Гессе определил ее)

все настолько перепутано и в наших головах, и в наших ощущениях...

Например, для меня музыка есть способ связи с абсолютным, способ осуществить то, что я назвал бы приникновением ко Всеобщему. Есть, мне кажется, два варианта отношения композитора к слушателю: или я заставляю его слушать меня, или же я даю ему возможность вслушаться в себя. Это два разных подхода. Так вот, в ситуации, когда культивируется личностное высказывание, навязываемое другому, нередко агрессивно навязываемое: «Слушай меня!» — в такой ситуации, мне кажется, возможно отсутствие эротики. Но бывает музыка для того, чтобы внимающий ей слушал себя, включался в этот Универсум, а в его основе лежит Эрос, а с Эросом мы связаны и через наши инстинкты, и через ощущение мира.

В китайской мифологии, например, Небо оплодотворяет Землю, и в результате возникает все живое. По сути дела, мы нашей фельетонной эпохой оказываемся выкинутыми из мировых универсалий — по разным причинам. Для нас они перестают существовать — и вот тогда возникает тот самый фельетонный стиль, когда вместо универсалий — салат: ну что, эротика нужна в жизни? — да. — Вот вам эротический фильм. А теперь нам героика нужна? — Пожалуйста, героический фильм. А как у нас с лирикой? — Извольте, лирический фильм. Все у нас разделено на роды, числа и т. д. — и искусство, и вся жизнь. Но на самом деле в нас просто заложено изначальное, первое и универсальное, наше предназначение: каждый из нас есть человек. Собственно, то, что я и пытался доказать в своей поначалу умозрительной идее о единстве человеческого чувства во времени и в пространстве. Каждый из нас есть человек — следовательно, он уже в системе универсалий. И искусство может помочь выключенному из нее все-таки как-то в это включиться. Это нельзя ставить как задачу, но просто некоторый инстинкт от меня требует создания музыки, которая человека к этим универсалиям приближает.

Сознайтесь, ваши вопросы оказались адресованными мне потому, что одна моя кантата называется «Canticles amores», но мне-то кажется, что все, что я пишу, — об одном и том же. Как и любой художник, писатель — возьмите, скажем, Гессе, на ко-

торого я только что ссылался. Любая его конструкция (кстати, и в романе, и во многих рассказах она сходная, только масштаб разный) — это движение человеческой личности от самого себя к самому себе, но уже находящемуся в системе мировых универсалий, о которых изначально герой, может быть, и не подозревает. Так вот, мне кажется, что это путь любого из нас — от самого себя к самому себе, но пронизанному уже всеми силовыми линиями, существующими во Вселенной, понимающему, что он есть часть Мирового Разума — или Мирового Эроса.

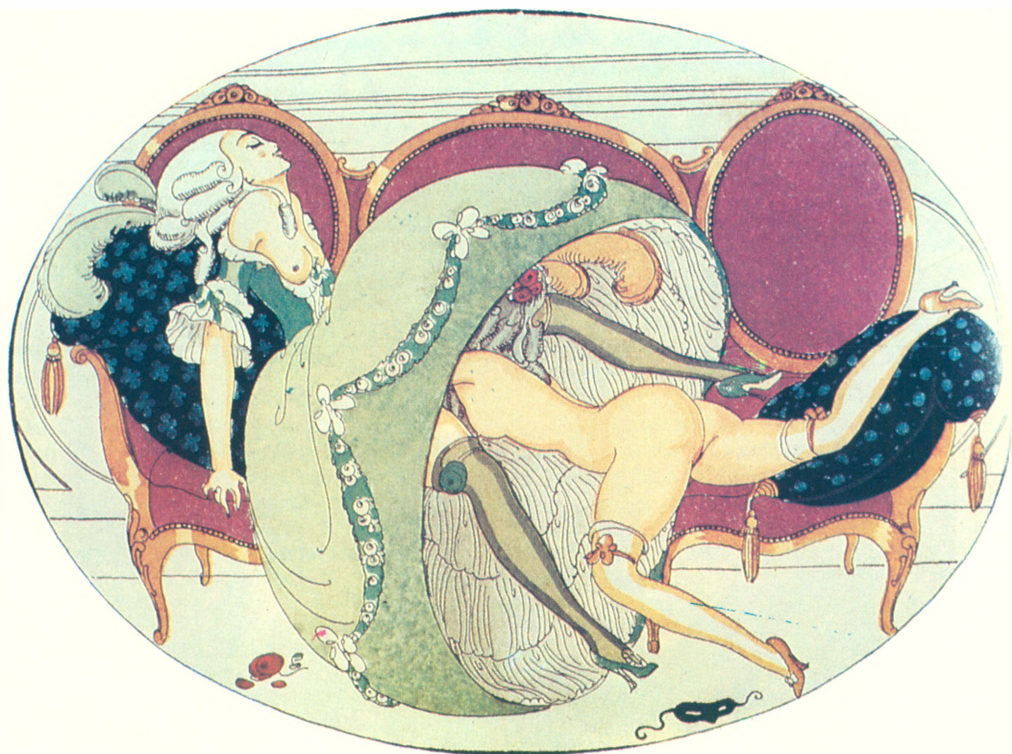
Мне кажется, что любое искусство — вне зависимости от того, ставит ли автор такую задачу, он, скорее всего, даже и ставить-то ее не должен — это и для автора, и для слушателей способ «прихождения» к самому себе. Но поиска самого себя не в смысле самоутверждения личности, а именно в смысле осознания, что ты есть маленькая точка в цепи рождений и смертей... Мы можем отрещиваться от всего, от чего угодно — и тем не менее все равно выходим на эти всеобщие универсалии, которые всех нас, собственно, и делают людьми, едиными детьми и частичками общей человеческой цивилизации. И мне кажется, что на самом деле все, что человек делает, есть способ достижения этого единства. И эротика, скажем, в более частном, узком смысле — тоже способ достижения и осмысления этого единства. Но лучше читать Бунина, а не мои рассуждения слушать на этот счет...

Напоследок я задам самому себе вопрос: что такое счастье? Два мгновения, когда человек счастлив — высшие пики творчества и высшие пики любви. Я, например, не знаю третьего варианта человеческого счастья — может быть, он есть, но мне не дан, не знаком. Так вот, способ растворения во всем, во Вселенной — это любовь и это искусство. Конечно, искусство — особая система. Для творца — это способ достижения вожделенного мига, пика счастья, но и для слушателя оно может дать возможность растворения в универсальности... И в этом отношении искусство и любовь — абсолютно одно и то же...

Беседу вел АЛЕКСАНДР ХАРЬКОВСКИЙ



Роберт Джусти. Без названия



Неизвестный художник. Из цикла «Купидоновы проказы». 1917. Гравюра, акварель.

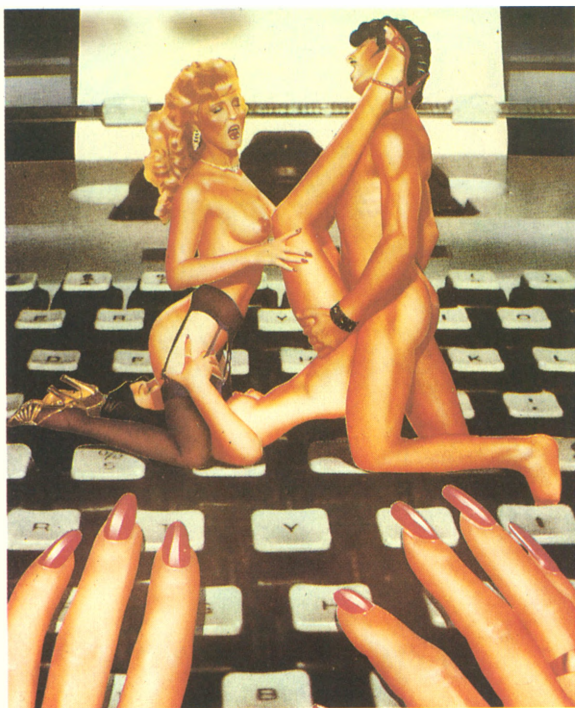




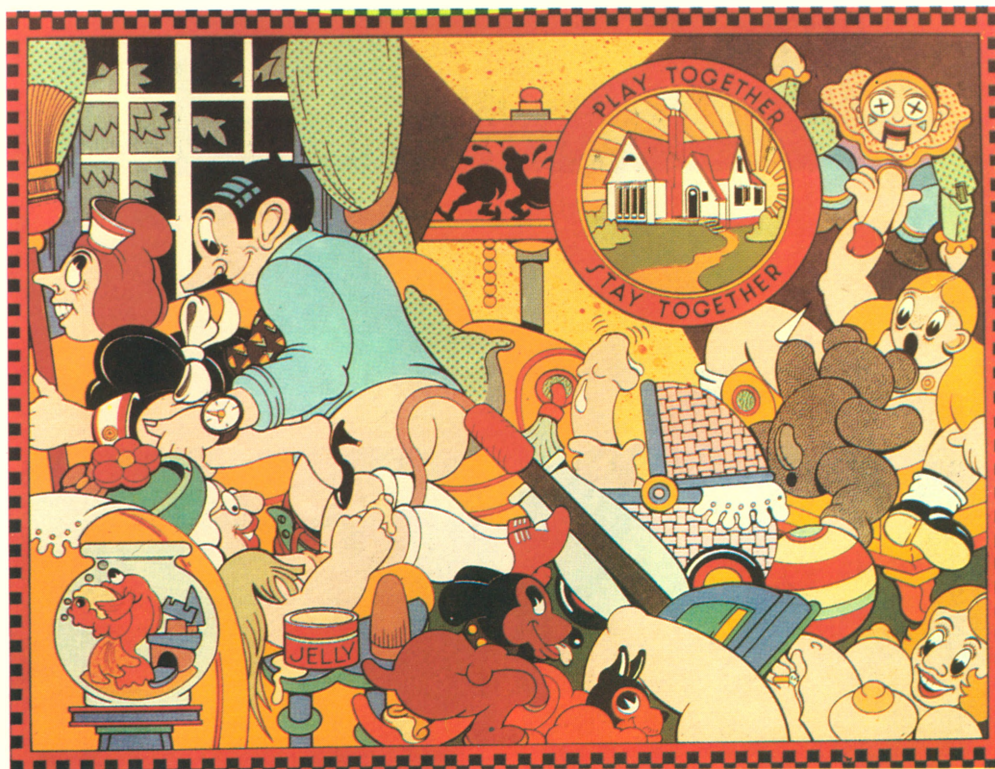
Оливия де Берардинис. Без названия

← *Неизвестный художник. Этикетки для табачных коробок.
Начало XX века. Олеография*



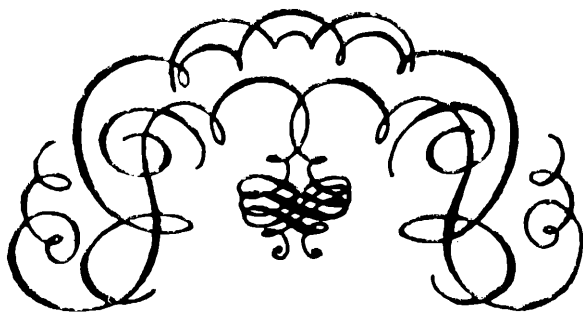


Даг Тейлор.
Играющее семейство



Дейл Сайзер. Я пишу непристойные книги

диалектика жанра



И

е повезло нам с эротикой. Не везло в старое доброе время, когда в монолитном нашем обществе существовала неукоснительно соблюдавшаяся регламентация, черархия понятий: одни сияли газосветной рекламой на парадных фасадах, другие таились в самых укромных уголках в виде нацарапанных гвоздем надписей. Понятие это прозябало на самой нижней ступени черархической лестницы, да что там нижней — подвальной, подпольной. Само наличие эротики в нашей отдельно взятой стране скрывалось государством с такой же последовательностью, как скрывали некоторые его граждане в анкетах наличие родственников за границей. Не везет нам с эротикой и сегодня.

Иерархическая лестница в нашем обществе — теперь уже общество торжественно обнаженных противоречий, — похоже, благополучно сохранилась, разве что опрокинулась на 180 градусов. Не знаю, где и чем теперь пишется в дравицы в честь одной из общественных организаций, но вот наше полуподпольное понятие торжествующе вылезло наверх и засияло уже аршинными буквами на фасадах. Повторять же его стали с прежней ритуальной обязательностью, боюсь, еще немного и хвост ему придадут — типа «ум, честь и совесть...». Во всяком случае, эротику пропагандируют и с ней борются со страстностью, явно превышающей по накалу среднестатистический уровень сексуального темперамента нашего населения. Увы, опять эротика не равна себе. Ранее — объект государственных гонений, и теперь она — пешка в игре вовсе не положенных ей по чину страстей и амбиций, политических прежде всего.

Почему с такой страстностью взялись за пропаганду эротики, в общем-то понятно. Во многом — из чувства противоречия, протеста. Натерпелись — надоело ханжеское замалчивание этой проблематики в течение десятилетий, надоело лицемерие — некая бесплотность, бесполость того, что существовало под кодовым наименованием «образ жизни — советский». И это — при общеизвестном уровне нравов, так сказать, актива... Не мудрено, что в эротике многие видят не только одно из средств самореализации личности, что было бы естественно, но чуть ли не средство политической борьбы за демократию и раскрепощение человека. А в какой-то степени — за экономическое раскрепощение: нарождающаяся наша убогая индустрия эротики — промысел сугубо частнопредпринимательский. Естественно, что чрезмерные надежды, возлагаемые на эротику, не оправды-

ваются, а ее действительные возможности в их разумных пределах не осознаются. От эротики ждут чего-то такого, чего она не может дать, и не берут того, что она дать в состоянии. Не до культуры Эроса тут, Эрос не поддержан Логосом, а, скорее, растворен в Хаосе.

Подобная же неадекватность проявляется и со стороны тех, кто по отношению к эротике непримирим и агрессивен. Не забуду, как на одной из многочисленных ныне телевстреч с художественной интеллигенцией пожилой и вполне, судя по орденским планкам, заслуженный человек гневно обратился к режиссеру фильма «Холодное лето 53-го года»: «Не дадим развращать наш народ!» Неужели, подумалось, две-три вполне корректные, хоть и драматически откровенные сцены имел он в виду, неужели не заметил главную тему фильма — драму тотального растления народной морали и нравственности режимом? Жертва этих манипуляций с моралью, защищал он, бедняга (неосознанно, надеюсь), не «наш народ», а нас едва ли возвышающий обман — надо сказать, очень уж затянувшийся, ибо слишком многим обеспечивал он хоть какой-то моральный комфорт, хоть какое-то оправдание былой своей лояльности. Спорить здесь бесполезно, никакие аргументы не помогут: ни беспощадно-откровенные страницы «Архипелага», посвященные очеркам «советских нравов», ни, скажем, драматичнейший рассказ Е. Глинки «Колымский трамвай средней тяжести». Казалось, после этого трудно говорить о какой-то особой чистоте нравов «эпохи маршей», но нет: сегодняшним, действительно неприятным и шокирующим эксцессам противопоставляют мифологизированное вчера (в любую эпоху, разумеется, существует масса чистых и светлых людей, не о них, конечно же, речь).

Это, как правило, уровень обыденного сознания. Но вот позиция некоторых писателей, людей общественных, так сказать, публичных: из их выступлений, в том числе и депутатских, создается впечатление, что опасность нашему отечеству в этот период драматического экономического и политического кризиса таится сугубо в разгуле эротики. Была, дескать, неколебимая нравственность, и вот она (по времени это подозрительно совпадает с перестройкой) подкошена под корень. При этом наши профессиональные хранители языка как бы случайно путают аэробику с порнографией, попытку дать начала элементарной сексуальной педагогики в детском журнале

с растлением несовершеннолетних. Эти явные подмены понятий направлены уже не на защиту ценностей отошедшей эпохи — не до нее теперь! Идут на это ради конструируемого на скорую руку некоего мифологизированного национального образа, изначально чуждого чувственных страстей, возвышенного и безмятежного, — беловский «Лад», да и только! Что они, русских народных сказок не читали, ядреных и предельных откровенных, лубок озорной не рассматривали, про толстовское крепкое словцо, к тогдашним мужиковствующим певцам неиспорченных селян обращенное, не слыхали?

Справедливости ради отметим, что политизация Эроса — не наше отечественное изобретение. Пожалуй, в каждой культуре существовал род художников — «корневиков», страдавших комплексом национальной исключительности (а может быть, неполноценности?), реализованным, помимо прочего, и в создании мифологизированного романтически-бесплотного, негибемого-целомудренного, почвенного национального типа, противопоставленного, естественно, типам иным — подпорченным или вовсе растленным. Словом, характер нордический, в связях порочащих, вестимо, не замечен. Здесь мы, правда, запоздали — на Западе этим переболели давненько, в первой половине столетия, ну да нашим «корневикам» Европа не указ... Надо сказать, что открывшаяся нам в сегодняшней общественной жизни закономерность — сугубо репрессивная реакция на эротическую тему как качество определенного типа ментальности, в политическом плане консервативного, — на Западе замечена и описана достаточно давно. Вплоть до 70-х годов под видом борьбы с порнографией преследовались и зачастую были репрессированы произведения крупнейших писателей, не чуждых эротической проблематики, — от Д. Лоуренса до А. Моравиа. Да что там 70-е — еще в прошлом году разразился скандал вокруг выставки крупнейшего фотографа-художника Роберта Мапплортона Правда, в США привыкли, что «антипорнеры» (так на сленге именуются активисты антиэротического движения) группируются «справа». Писатели, как правило, представляют другую грань политического спектра. Уже в 70-е годы группа крупнейших писателей, выступающих против очередных инициатив одного из облеченных немалой политической властью гонителей эротики — Уоррена Баргера, группа, включающая К. Воннегута, Трумэна Капоте, Д. Апдайка, видела

в антиэротических законах симптом милитаризации общества. Джойс Кэрол Оутс сформулировала в этой связи: «Когда Америка не воюет, пуританская страсть называть людей проявляется дома»¹.

У нас, конечно, своя специфика. Если в США блоку пуритантизма и политического консерватизма (замечу, что отнюдь не отвергаю некоторые аргументы этой стороны, здесь вообще не хотелось бы вмешиваться в чужие внутренние дела) противостоят либеральные силы и в борьбе выковывается более или менее разумная политика, то у нас отнималось само право на выбор. Не было соревнования аргументов, просто, как это неизбежно бывает при тоталитаризме, произошло полное огосударствление всех сторон человеческой деятельности, в том числе самых интимных.

И если в начале Октябрьской эпохи первые советские интеллигенты — Луначарский, например, — относились к эротике с некоторым барствено-доброжелательным снисхождением («Нам нужна здоровая эротика») и, во всяком случае, со знанием дела, то к середине 20-х вся эта проблематика попала в руки «неистовых ревнителей», фанатиков безжалостного социального эксперимента, для которых «все человеческое» — и уж конечно, любые формы гедонизма — было принципиально чуждо. «Половая жизнь как неотъемлемая часть прочего боевого арсенала пролетариата» — это не пародия, а, увы, существовавший подход, сформулированный в научной монографии А. Б. Залкинда «Революция и молодежь»². Неистовые ревнители продержались недолго — видимо, Сталину с его прагматизмом слишком уж абстрактной и фундаменталистской показалась их звонкая программа. Скажем, «...половая жизнь — для создания здорового революционно-классового потомства, для правильного, боевого использования всего энергетического богатства человека, для революционно-целесообразной организации его радостей, для боевого формирования внутриклассовых отношений — вот подход пролетариата к половому вопросу». Для укрепления режима личной власти она ничего не давала, к тому же фанатизм, не направленный непосредственно на него самого, вождя раздражал.

Аскетизм отошел вместе с партмаксимумом, пришла пора заботиться не столько об «организации радостей пролетариата», сколько о радостях «нового класса». Здесь вполне годилась вековая практика — двойная мораль. Для одних, как справедливо

писал, основываясь на наблюдениях мемуаристов, А. Ципко, «...те же дамы в платьях с рискованными декольте, слуги, вечеринки, та же любовь к роскоши, всевозможным благам. Все это началось уже в годы гражданской войны. А потом постепенно становилось укладом жизни»³. Добавлю только: заводили этот уклад те, кто попросту привык к нему в своей «старой» жизни, в новых условиях этот уклад становился привилегией, дарованной свыше, причем людям, как правило, впервые дорвавшимся до определенных благ и прекрасно осознававшим необходимость расплачиваться за них верной службой. При этом в правила игры входило право пролетарского государства (точнее, его персонификатора И. Сталина) не только отнять этот стиль жизни, но и использовать его в случае необходимости как своего рода свидетельство преступления. Формулировка «моральное разложение» предшествовала многим политическим приговорам.

Для других — «кроликов» — вполне хватало простой, вполне мещанской добропорядочности — без фанатичного надрыва «неистовых ревнителей», без перегибов на половом фронте. Напротив, не без снисходительно разрешенной примеси гедонизма, не без телесных радостей — народ уставал на стройках социализма, нужна была и релаксация, благо что без больших госвложений. В. Набоков пронизательно и ядовито подметил особенность двух излюбленных типов, фигурирующих в советской литературе, — «матроса» и «солдата». Матрос — «...женолюбив, как всякий хороший, здоровый парень, но иногда из-за этого попадает в сети буржуазной или партизанской Сирены и на время сбивается с линии классового добра. На эту линию, впрочем, он неизбежно возвращается. (...) Несколько похож на него тип «солдата» — другой баловень советской литературы. Солдат тоже любит тискать налитых всякими соками деревенских дивчат и ослеплять своей белозубой улыбкой сельских учительниц. Как и матрос, солдат часто попадает из-за бабы впросак»⁴.

Солдата и матроса, когда они отходят от

¹ Цит. по: Talese G. *The Neighbours Wife*. New York, 1981. P. 473.

² Подробно эта монография прокомментирована в журнале «Родник» (1989. № 9).

³ Ципко А. Если бы победил Троцкий... // Даугава. 1990. № 9. С. 80.

⁴ Набоков В. Торжество добродетели. Цит. по: Даугава. 1990. № 9. С. 120.

линии, поправляют старшие товарищи, общественную мораль в целом — лично вождь посредством широко комментируемых в народе акций. Не думаю, что, скажем, стихи Н. Эрдмана, послужившие формальным поводом для его ссылки, могли действительно шокировать Сталина, нужен был пример — вождь на страже нравственности. Заслуживает внимания в этом контексте и свидетельство М. Джиласа о в общем-то безобидной шутке Сталина в отношении любовной лирики К. Симонова: надо бы ее издать всего в двух экземплярах — для него и для нее. На этот раз простил, но мог бы и наказать; не пускать же дело на самотек, нужно решать директивно: что дозволено — откровенно, а что недопустимо — интимно. Последующие вожди действовали по заданной схеме, разве что совсем уж избавив собственную среду от ритуальных и всегда детерминированных политическими обстоятельствами жертвоприношений на алтарь коммунистической нравственности, иногда происходивших в сталинское время. Да и контроль за народной нравственностью приобрел еще более тупые формы. Зато уроками использования запретного плода (как бы его ни называли — буржуазной моралью, эротикой, порнографией) в политических целях они овладели в совершенстве: от аргументов в выставочных рецензиях и литобзорах до вещдока на судебном процессе. (Один из блестящих художников-диссидентов В. Сысов был осужден в начале 80-х именно... за порнографию.)

Сегодня мы переживаем определенную ломку «советской специфики» во многих областях, в том числе и в той, которая имеет отношение к нашей теме. Причем, видимо, спешим, перепрыгивая сразу через несколько ступеней. От западных стран сегодня мы отличаемся разве что каким-то подростково-воспаленным интересом к сексуальной проблематике. Этот интерес стимулирует экспансию продукции откровенно порнографического толка. Учиться дифференцировать материал, регулировать взаимоотношения с порнографией на основании законов и правил, видимо, придется (далеко не во всех европейских городах она так на виду, как сегодня у нас, не говоря уже об агрессивно-заявном тоне продавцов). Но учиться надо и другому — спокойному, цивилизованному отношению к эротической проблематике как к реалии культуры. Это отношение позволит постепенно освободиться от того, что «вокруг эротики» и чему пока мы вынуждены были уделять столько внимания.

Я всегда боялся справочников и монографий «по эротике» (классификаторский зуд, стремление дифференцировать живой материал «по полочкам» всегда несколько смешны), однако, видимо, придется отдать дань определению предмета, как ни зыбки его границы. До сих пор мы внимательно рассматривали то, что, на мой взгляд, эротике внеположено и что все же составляет контекст ее бытования в культуре, — исторические, национальные, политические и прочие аспекты этого контекста. Пора определить то, что на мой, разумеется, взгляд, эротике органично, что составляет предмет этого комплекса понятий.

Очевидно: эротическое начало — часть любой культуры, не менее очевидно, что оно имеет этическое и эстетическое измерения. Эротическое изначально, как качество мироощущения, пронизывает культуру. Разумеется, на каждом ее историческом этапе — с разной степенью интенсивности, но — всегда, в любую эпоху. При этом эротическое проникает на разные ее этажи — его присутствие ощутимо и в элитарной культуре, и в неученой, народной, низовой. Разумеется, в различных видах творческой деятельности «эротическая составляющая» проявляется по-разному: в литературе, если не брать особый ее тематический ракурс, более опосредованно, часто — сублимированно. Впрочем, литературоведение блистательно научилось декодировать эротические мотивы, в какие бы добропорядочные одежды они ни рядились. Причем преуспели здесь не только представители фрейдистской традиции, но и многие другие — от опозовцев до структуралистов. В качестве примера приведу недавно опубликованную статью Г. Гачева, пронизательно нащупавшего эротический подтекст, например, «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина⁵. Визуальным искусствам на роду написано выражать эротическое начало более непосредственно, чувственно-осязуемо, зримо. И здесь, как и в литературе, задача воплощения эротического далеко не всегда ставится специально, она вовсе не обязательно осознана и уж наверняка не приоритетна — эротическое, как своего рода фермент, окрашивает мироощущение художника.

Итак, Эрос, всепроникающий и всё окрашивающий, универсален, в философском плане — космичен. Что ж, не забывая платоновское определение Эроса как пер-

⁵ См. Гачев Г. Русский Эрос // Опыты. М.: Сов. писатель, 1990.

вначале бытия, попробуем теперь более четко определить границы предмета. Собственно, как совершенно справедливо заметил Г. Гачев, тот же Платон в «Пире» уже проделал эту работу, выделив, по контрасту с глобальным, малый Эрос, Эрот. Именно он и персонифицировал проблематику, которую ныне мы обозначили как «секс». Именно Эрот явился, очевидно, родоначальником специфического жанра, концентрирующего разлитое в культуре «эротическое вещество». Жанр этот — древний, проследить его генезис достаточно сложно, во всяком случае, если говорить о европейской цивилизации. Во времена поздней античности он вполне сформировался, хотя самоосознание его как жанра (со своим предметом, спецификой и даже системой выразительных средств) приходится, видимо, на позднее Возрождение.

Оговорюсь сразу — и генезис, и границы жанра определять достаточно трудно: с одной стороны, его предмет готов развиться в других жанровых структурах, с другой — «выпасть» из собственно художественной культуры в иные сферы — в примитивную порнографию, например. Думается, в этой подвижности жанровых границ и таится упоминавшаяся выше сомнительность, не говоря уже о расплывчатости, аморфности многочисленных иллюстрированных изданий по эротическому искусству. Так, скажем, в типичном «тематическом» издании этого рода — *«L'Amour Bleu»*, — составленном Сесиль Бердели (Bruno Gmünder Verlag, Berlin, 1988), в одном визуальном ряду могут соседствовать работы Боттичелли, Перуджино и анонимные и вполне бездарные порнографические рисунки-иллюстрации.

При этом, разумеется, я говорю о европейской культуре — в искусстве Востока Эрот живет по иным жанровым законам — внутренний стержень жанра прослеживается достаточно четко. И не только в содержательном плане, но прежде всего — в самоощущении жанра в системе культуры, в самоидентификации его.

Когда К. Брюллов создавал эротические рисунки, блестящие по выразительности, озорные интерпретации мифологических сцен, он прекрасно осознавал их жанровую специфику: это было озорство, развлечение для узкого круга близких по культуре людей. Отсюда и поэтика рисунков — их форсированная, утрированная энергичная сила, размахистость, молодечество, некая чрезмерность и мотива, и его реализации, легкомысленность и легкость,

так непохожие на убийственную серьезность записного порнографа. Словом, шалость гения, выплеск жизненных сил, молодой энергии, полноты ощущения бытия. Жанр и осознал себя как шаловливый, избыточный, в какой-то степени маргинальный, безусловно — частный, но в то же время — необходимый, органичный, не внеположенный культуре: жанр-клапан, жанр-сублимация, жанр — протестующая реакция на творческие и поведенческие стереотипы.

Подобное понимание жанра бытовало в европейской, а значит, и в русской художественной культуре — от К. Брюллова до М. Зичи. Оно сохранилось вплоть до «серебряного века». К. Сомов — иллюстратор «Книги маркизы», не равен Сомову — создателю мироскуснически-ретроспективных галантных сцен, Б. Кустодиев как автор очень «пряных» эротических рисунков — несколько иной художник, нежели автор «Купчих», П. Шиллинговский — рисовальщик пикантных ситуаций и Шиллинговский — холодноватый гравер-неоклассик — разные творческие типы. И хотя второе слагаемое в каждой паре тоже не без эротической окраски, первое — осознанный образец эротики как жанра в его специфике. Каждый из мастеров вполне осознавал природу и поэтику жанра, не только его маргинальность, но и дополнительную по отношению к другим. Эротическое искусство функционировало, таким образом, в органичном культурном контексте.

Но дни жанра у нас в стране были сочтены. Время неумолимо вытесняло его в иные контексты, о которых шла речь в первой части моих заметок. О причинах уже говорилось, об общей установке прореженной и унифицированной культуры по отношению к нашей теме может свидетельствовать хотя бы такой штрих. В 1932 году в 4—5-м номерах журнала «Бригада художников» публикуется статья «Искусство вчерашнего дня. Киноплакат — самый отсталый участок». Автор — не какой-нибудь безграмотный вояк, а интеллигентнейший А. А. Федоров-Давыдов — бичует киноплакат, в числе прочего — за ослабление эротике, идущей, естественно, с Запада. Причем в качестве примера приводит образец, невиннейший с точки зрения самых пуританских пролетарских взглядов. Так формулировалась установка, и художники истово реализовывали ее. Отсюда — принципиальная антиженственность многих хрестоматийных образов конца 20-х — 30-х годов, созданных действительно крупными мастерами. Я имею в виду хотя бы

«Жницу» В. Пакулина, «Кондукторшу» А. Самохвалова, пластику В. Мухиной и Б. Сандомирской. Эти безусловно значительные произведения анализировались многократно, но только не с точки зрения воплощения женственного — не говоря уже о чувственном — начала: слишком очевидно было, что этот аспект намертво заслонен совсем другими содержательными задачами. А вот В. Лебедев, думаясь, эту установку почувствовал и довольно язвительно откликнулся на нее своими пародийными «Спортсменками» («Девушки с букетами»).

Что делать, «чистка». Эрот, казалось, был навсегда изгнан из наших рядов.

В это же время на Западе происходят процессы трансформации жанра. Прежде всего происходит своего рода сгущение, концентрация «эротического вещества» вне жанра: скажем, у Д. Лоуренса или Ж. Жене, Г. Миллера или позднее у В. Бэрроуза эротические образы обретают драматическую силу и откровенность, вместе с тем это менее всего эротическая литература в ее жанровых рамках — типа классической «Фанны Хилл» Д. Клиланда. В свою очередь и в эротическом жанре, осознанном в его специфике, начинают работать крупные мастера — А. Нин или Г. Кополли, а сегодня — А. Райс, привносящие в него ранее несвойственное жанру содержание. Сегодня для некоторых вещей Тенниси Уильямса или Гора Видала трудно подыскать жанровое определение: это своего рода жанровые гибриды — писались они не для широкой публики, с использованием специфических выразительных средств, то есть с осознанием специфики и природы жанра, но содержание их ломает жанровые границы: это несомненно серьезная литература. В изобразительном искусстве Запада те же процессы начались еще раньше и протекали интенсивнее. Например, уже заказанное Г. Курбе Халил-Беем полотно «Спящие» благодаря своей живописной мощи, пластической силе безусловно подавляет изначальную жанровую установку на пикантность, игривость. Если же прочертить линию от некоторых вещей Гогена через графику немецких экспрессионистов, живопись сюрреалистов, Пикассо, вплоть до недавних работ К. Херинга и Боске (речь идет, разумеется, не о классической преемственности, а, скорее, об установке), мы увидим откровенность, которая едва ли достигалась в пору расцвета жанра в XVIII—XIX веках, и, однако, полную незаинтересованность в функциональной жанровой специфике (я имею в ви-

ду не только содержательную специфику жанра, но и специфику его бытования в культуре).

«...Самое главное, чтобы художник был художником. Даже в «непристойных» произведениях искусства мы ищем руку мастера. Работа халтурщика оставляет нас холодными и воспринимается с иронией. Я не говорю «с отвращением», ибо как бы ни была она плоха, если она заставляет нас думать и алкать, в ней есть что-то, что не позволяет от нее полностью отмахнуться...»⁶ — это высказывание такого авторитета, как Генри Миллер, достаточно, впрочем, банальное, объясняет в какой-то мере расхождение «вещества жанра». Одна часть вытесняется «наверх», в высокое искусство, другая опускается до уровня ремесленной порнографии, поставленной на поток и представляющей собой ныне мощную индустрию.

Что же остается собственно эротическому жанру? Выжил ли он в новой историко-культурной ситуации, в условиях жесткого прессинга как со стороны «высокого искусства», так и высокоорганизованной и высокопрофессиональной порноиндустрии? Думаю, жанр выжил, правда существенно изменив свою поэтику, функцию, выразительные средства. Пржней поэтике жанра, думается, соответствует пафос Генри Миллера: «Какое определение эротического искусства оказалось бы жизнеспособным? Я бы сказал так — это все, что возбуждает вас, усиливает страсть, вызывает вожделение... пусть меня не обвинят в аморальности, но я нахожу эротическую живопись полезной для здоровья, а для закомплексованных и импотентов — лечебной». Ныне это гедонистическое, славящее эротику как «бессмертный, неистребимый, сильный элемент жизни» определение жанра трудно сопоставить с его реальным эмоциональным тонусом.

Вплоть до середины века у жанра маргинального (а может быть, именно вследствие этого крайнего, бокового, гораздо менее прочих скованного условностями положения) был несомненный приоритет максимально непосредственного, пусть и ограниченного установкой, прикосновения к жизни, к живому, к телесному, и не только прикосновения, но и инициирования этого телесного начала.

⁶ Цит. по: Миллер Г. Эротика в изобразительном искусстве // Родник. 1989. № 9. С. 46.

Сегодня положение дел кардинально переменялось. Прежде всего изменилась эмоциональная наполненность жанра. Так, собранные Брэдом Бенедиктом⁷ образцы жанра — его альбом представляется мне одним из наиболее удачных — свидетельствуют о полной незаинтересованности жанра в высвобождении эротической энергии, в том, что, по терминологии Генри Миллера, «усиливает страсть, вызывает вожделение». Непосредственно-чувственное начало не только опосредовано, оно, скорее, заблокировано: эротика, кажется, становится призмой, сквозь которую рассматриваются проблемы экзистенциального толка — отчуждение, агрессивность, одиночество. Широко используются приемы черного юмора, остранения, гротеска. Соответственно знаком опосредованности отмечены и выразительные средства: как правило, они пародийны по отношению к другим изобразительным системам или стилистикам, будь то комикс, диснеевский мультфильм, японская гравюра, компьютерная графика или индивидуальная манера, скажем, Магритта, Уорхолла или Херинга. Жанр, с одной стороны, все время напоминает, что речь идет не о «торжестве плоти» с его стихийностью и непосредственностью, с другой — нагромождает образы квазисексуальные, навязчивые, ирреальные.

В чем дело, в чем смысл этой диалектики холодноватого-опосредованного и навязчиво-агрессивного? Марсил Пэлли проводит аналогию между современным эротическим жанром и жанром фильма ужасов: «...он ближе к фильмам ужасов, научной фантастике и снам, нежели к интуитивным руководствам и кулинарным книгам. Он схематичен, преувеличен, повторяем, ритуалистичен, и, как и другие формы фантазии, это та область, где мы переживаем, проигрываем, изживаем страхи и желания — основные наши эмоции. (...) Это воображаемое состязание абсолютно необходимо, чтобы сохранить рассудок и выжить. Ни один человек и ни одно общество не обходится без этого. Это помогает пройти сквозь разочарования и ужасы жизни»⁸.

Что ж, в этих наблюдениях, думается, много верного — в контексте современной жизни с ее стрессами функции психологического вытеснения и компенсации, безусловно, важны. Но есть, видимо, и другие причины мутаций жанра, коренящиеся

прежде всего в изменениях условий его бытования в культуре. Сегодня это менее всего жанр-шалость, жанр — пикантное развлечение для достаточно лимитированного культурными и материальными обстоятельствами круга. Круг обращения его расширен. Допуск в этот круг открыт. С этим ощущением доступности исчезает специфика потаенности, скрытности — то есть та специфика запретности, которая во многом определяла и его поэтику. Вместе с тем «встроен» жанр не в массовую культуру (хотя зачастую и пародирует ее формы): здесь все позиции захвачены любимицей индустрии развлечения — порнографией. Он, скорее, ориентируется на «серьезное искусство», а значит, на его культурный и содержательный контекст, отсюда и «осерьезнивание» жанра, и его внутренняя противоречивость.

Так непросто обстоят дела с эротическим жанром на Западе. Может быть, это «их проблемы» и для нас они имеют чисто академический интерес? Может быть, Русский Эрос пойдет другим путем? Может быть.

Пока что он только выходит из подполья. И, как это бывает, выглядит он не так, как мы ожидали. Засилие примитивной, самопальной порнографии, общественный интерес, приобретающий какой-то уродливый характер... А как иначе? Слишком рьяно в свое время ставили к стенке напудренного, рафинированного Эроса «серебряного века», чтобы к моменту распада предельно закомплексованной, заорганизованной, искусственно сконструированной и потому бесполой официальной нашей культуры он вдруг безболезненно возродился, причем милым и хорошо воспитанным. Да и последующее «ханжески чистоплюйское отношение к культуре Эроса» (Г. Гачев) было не лучшим. Так что мы расплачиваемся, не более того. О более фундаментальных последствиях лучше расскажут демографы, медики, социологи. Цель моих заметок скромнее — присмотреться к возникающему из небытия жанру, задуматься о его месте в культуре и о том, почему лишить его этого места так никому и не удалось...

⁷ См.: Benedict B. Blue Book. New York, 1986.

⁸ Pally M. Women and Porn//Penthouse. 1980. № 5. P. 62.



— Неужели вы никогда не видели калейдоскопа? — с удивлением спросила жену мою двоюродная сестрица.

— Нет, никогда, — отвечала она.

— Неужели и вы не видели его?

— Где же нам, матушка, видеть: живем в степи, далеко от столицы. Редкостей к нам никаких не привозят, и мы не только не видели кале..... как вы назвали-то?

— Калейдоскоп.

— Не только не видели, но даже и не слышали его названия.

— Жаль, очень жаль! Эта игрушка так мила, так занимательна, что я вам сказать не могу... Года с полтора назад все лучшие женщины почти не выпускали ее из рук.

— Что ж бы это такое? Скажи, пожалуйста, сестрица.

— Чудо, милая, чудо!.. Но я теперь не скажу тебе ни слова. Приезжай ко мне; я покажу.

Немного спустя двоюродная сестрица уехала, и жена моя приступила ко мне, чтоб я сейчас же отправился искать калейдоскопа. Желая удовлетворить просьбе моей жены и подстрекаемый собственным любопытством, я велел подать сани и по-скакал в магазин уже знакомой мадам Б. Приезжаю; услужливая француженка принимает меня так мило, так ласково, как будто мы знакомы уже лет двадцать. Чего не делают деньги!..

Не в традициях нашего журнала предлагать читателям кроссворды, шарады и прочие, может быть, бесполезные развлечения. Однако на этот раз (в номере, согласитесь, не традиционном) мы решили предложить нечто вроде загадки. Помещенное здесь небольшое произведение перепечатано из современного издания известного... Но вот имя-то автора нам до поры до времени называть бы не хотелось. Отметим только, что оно знакомо каждому, причем с отроческих лет. Школьная программа требует знания отдельных его творений наизусть. Жизнь автора трагически оборвалась полтора с лишним века назад. Вития, Гражданин, он совершенно неожиданно

— Опять изволили пожаловать.

— Здравствуйте. Есть ли у вас ка... ка... тьфу, пропасть! никак не могу вспомнить.

— Что бы такой, monsieur? Не материи ли какой для вашей супруги?

— Нет, нет...

— Эшарп?

— Нет! Ах, боже мой!..

— Новомодные платки тру-тру?

— Нет, madame, не из нарядов. Мне нужно игрушку.

— Какую, сударь?

— Которую любят женщины и которую, когда она появилась, они не выпускали из рук... — Проговорив сие, я улыбнулся; мне самому казалось странно и смешно, что я приехал покупать вещь, которой хорошо и названия не знаю.

Француженка пристально посмотрела на меня, улыбнулась сама и сказала:

— Теперь я понимаю; вам, конечно, нужен калейдоскоп; для кого вам нужна сия игрушка?

— Для жены.

— Для вашей супруги! И вы позволяете ей иметь такую игрушку?

— Почему ж не так? Когда прочие мужья покупают ее женам своим или знают, что они сами покупают, то я не хочу своей отказывать в том.

— Так извольте, сударь, я принесу; только скажите, какого сорта нужно вашей супруге: русского, французского или аглицкого?

— А какой лучший?

— Теперь в моде аглицкий. И у меня, я вам за тайну скажу, осталось одна только дюжина из десяти, выписанных мною месяца два назад прямо из Лондона. Это совершенство в своем роде! Сей сорт изобретен в Англии нарочно, как сказывают, для королевы, когда она разлучилась с Бергами. Устройство и механизм вещи сей точно как у натуральной!

Любопытство мое с каждым словом возрастало. «Пожалуйста, покажите, madame». Madame вынула ящик, открыла его и подала мне; а сама отошла к окошку. Я взглянул — и остолбенел от изумления!.. Я увидел такую игрушку, о существовании которой никогда и не воображал!.. Неужели, думал я, сестрица говорила об этой игрушке!.. О tempora! О mores!

— Что, нравится ли вам эта женская игрушка?

— А что стоит она? — спросил я вместо ответа.

— Сто рублей.

— Как не купить! но не для жены: сохрани боже! Сия искусственная вещь ей вовсе не нужна; но она может послужить украшением кабинета редкостей, который достался мне от одного натуралиста. — О tempora, о mores!..

Рисунок А. Сергеева

предстает перед нами в жанре сатирического очерка правов. Признаемся, однако, что не совсем понимаем, о каком предмете, названном *калейдоскоп*, идет в нем речь. Наше уже нецеломудренное сознание заставляет почему-то вспомнить о магазинах для взрослых, которые (как говорят) встречаются на Западе. Впрочем, при желании у нашего инкогнито можно найти и немало других современно звучащих строк. Например: «Любовь никак нейдет на ум: / Увы! моя отчизна страждет...» Добавим, что очерк увидел свет только в 1912 году. (Нетерпеливые могут сразу заглянуть в конец журнала, где обозначено имя автора.)



Музыкальное купание. XV век. Италия

блеск

или срам?) жонглерской эротики

Недели две я состоял дружкой
При даме, обходительной и дельной.
Все фокусы проделывать тишком
Ей было нипочем в борьбе постельной.
Хоть срок в трудах продлился двухнедельный,
Она своих прыжков не уняла.
Прочь изгнан уд, истертый, как метла!

.

Навыорот мы бились, кувырком
Катались, как на деке корабельной;
Как куры потрошенные, ничком,
Устав, лежали. Плакать мне бесцельно:
Коль дама друга выбрала прицельно,
Она его уж сожжет дотла.
Прочь изгнан уд, истертый, как метла!

Гильом де Машо,
французский поэт и музыкант XIV века.
Фрагмент баллады в переводе Алексея Парина¹

С утра охота; после охоты: месса; после мессы:
женщины и менестрели.

Из домашнего распорядка сеньора Гастона Феба,
XIV в.²

¹ Французская средневековая лирика. М., 1990. С. 254—255.
² Salmen W. Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter.
Wien, 1960. S. 112.

Человек нашего времени, мысленно перебирая известную ему атрибутику средневековой жизни (аскетизм, жестокость быта, епископский духовный тоталитаризм, монашеское смирение, ляг доспехов, вопли фанатиков и т. п.) и средневековой культуры (литургическое пение, каноническая живопись, романская и готическая архитектура, латинская книжность), непременно мнит себя тонким и своенравным представителем другого, совершенно не средневекового мира — свободного, светского, личностного.

Уверенность в лучезарной предначертанности исторического прогресса — от мрака (средневекового) к свету (индустриальной эры) — породила и нарицательное употребление самого слова «средневековье». Ведь «средневековым» до сих пор называют все связанное с мрачным произволом, затхлым диктаторством и ханжескими запретами. Духовную жизнь той эпохи долго представляли себе не иначе, как туго притянутой к официальной теологии, и под средневековым мышлением вообще понимали только совокупность категорий и философских умозаключений лучших схоластов на уровне Фомы Аквинского. Такой подход, как теперь выяснилось, оказался недостоверным хотя бы потому, что здесь новейшие формы духовного тоталитаризма, порожденные уже эпохой всеобщей грамотности и бюрократической системы власти, автоматически переносились на средневековье. При этом игнорировался громадный исторический пласт — народная культура, которую в прошлом удавалось исключить из всякого исторического описания. Ценности этой культуры курсировали в устном пространстве — в пении, речитации, рассказе, музицировании, лицедействе. Аристократизированная же новоевропейская историография судила об эпохе только по книжным памятникам, созданным интеллектуальной элитой, монополизировавшей в то время письменность³.

Грамоте средневековый человек обучался через латынь. Книги и книгочеи были большой редкостью. Народноречевая словесность в ее наиболее самобытных образцах существовала и воспринималась всеми в устной форме, поэзия пелась, речитировалась нараспев авторами-жонглерами (они же — менестрели, шпильманы, труверы и т. п.⁴), а нередко и сочинялась изустно. Профессиональную музыку средневековое общество понимало прежде всего как «менестрельство» (*minstrelcy, ménéstrandise*), виртуозное импровизаторское музицирование тех же шпильманов и жонглеров, сопоставимое в своих навыках с сегодняшним джазом. Высокий профессионализм реализовывался здесь

в импровизаторской обработке, варьировании элементарного напева, а не в сочинении и записи «произведений». То же можно сказать и о певце-сказителе продолжительных повествований: он пел не наизусть, а сочетал новотворчество с комбинированием готовых формул. Именно такой устный — менестрельный — тип творчества преобладал и заполнял художественную жизнь средневековья (наряду с фольклором). А дошедшие до нас его образцы фиксировались часто не авторами, а их почитателями-грамотниками и представляют собой чаще довольно краткую «протокольную» запись *post factum*, но не результат «писательской» или «композиторской» работы, как в книжной поэзии или в позднейшей полифонической музыке.

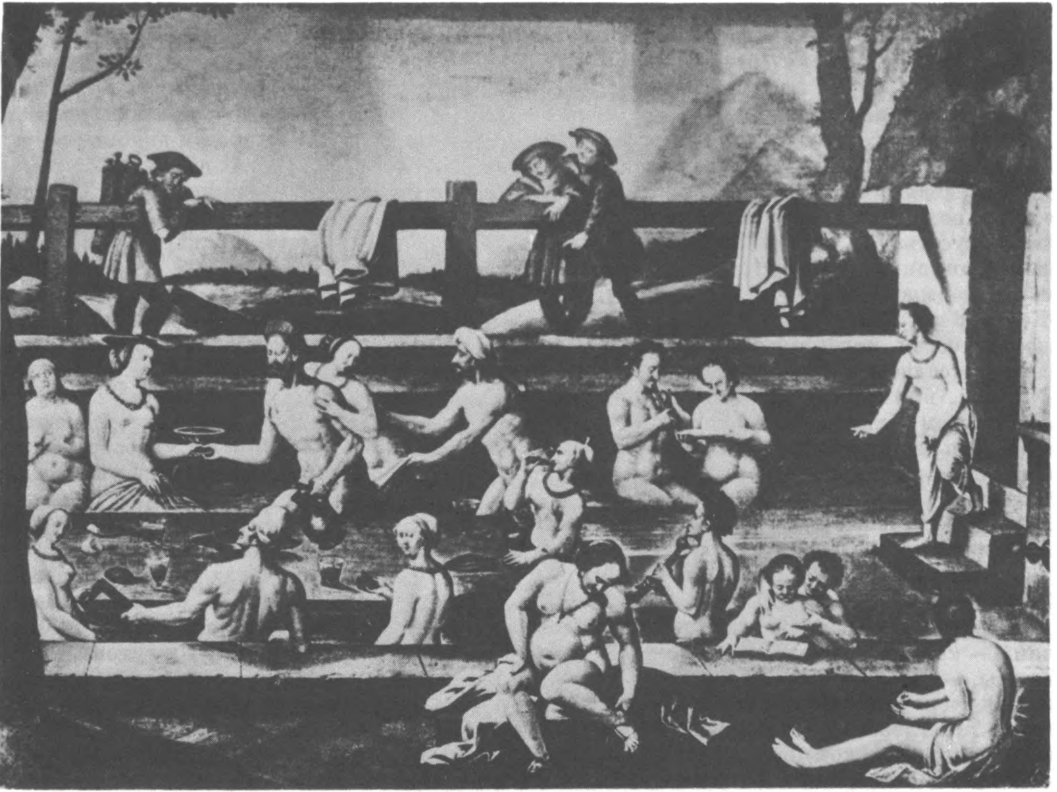
Устность, однако, порождается особым отношением к жизни, это — целое мировоззрение, особое состояние художественной культуры в целом, а не просто один из способов передачи информации. Устность — первичный признак самобытнейшей поэтики, выразимой с помощью таких понятий, как радость, блеск, игра неожиданностями, комизм, культ переменчивости, смеховство, гротеск, переимство, импровизация, пародия, виртуозность; а также независимость, свобода воображения, принципиальный неконформизм, отсутствие комплексов в виде «внутренней цензуры» (в отличие от письменного, книжного творчества).

Поэтому элементы того, что мы сегодня называем эротикой, по-разному функционировали в двух упомянутых сферах средневековой культуры — официальной и народной.

Если в условиях жестко фиксированной и цензурированной официальной сферы (для которой отсутствие всяких непотребств было правилом) совершался прорыв к запретным скабрёзностям, то эротика здесь выступала прямолинейнее (почти вплотную к «порнопластам»), чем в неподконтрольной и вольной жонглерской сфере. Для жонглера не существует эротика как спецжанра, он повествует или поет о любовных приключениях

³ См.: Сапонов М. А. Устная культура как материал медиевистики // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 58—72.

⁴ О синонимическом употреблении этих понятий см.: Сапонов М. А. Артистические профессии средневековья // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса. М.: Московская консерватория, 1989. С. 19—31.



Ганс Бок. Купальный бассейн в Лойке. 1597. Швейцария

ниях свободно, не сковывая себя ни намеренным насаждением, ни избеганием эротики. Хотя не исключалась и особая сверхзадача. По сюжету одного из средневековых повествований придворный жонглер столь мастерски поведал императору о телесных прелестях красавицы Лиенор, что монарх влюбился заочно. Жонглерскую эстетику отражают и бытовавшие некогда в устной сфере, а впоследствии записанные французские городские повести — фавлио, в которых эротика лишь повод для воссоздания юмористической ситуации, а не материал. А. Д. Михайлов замечает: «Совращение девицы, которая порой оказывается неопытной до тупости, — это одна из излюбленных тем фавлио. (...) Спротивление девицы бывает, как правило, недолгим, да и продиктовано оно оказывается не похвальным целомудрием, а просто полным неведением того, что может происходить между мужчиной и женщиной. (...) Совращение... разворачивается в забавный и часто малопристойный диалог молодых людей. (...) Легко предположить, что

подобные сюжеты неизбежно толкают авторов фавлио к непристойностям. В действительности это не так». Авторы историй в жонглерском духе, как выясняется, «крайне редко создавали насыщенные эротикой картины», а в сценах совращения момент «торжества» героя, как правило, не описывался. Да он и не был интересен: ведь главное в таких произведениях — демонстрация ловкости и хитроумия, умения... усыпить внимание и т. д.»⁵ В отличие от этого в более элитарной книжно-куртуазной сфере рассказчик подробностей не упустит, как, например, Жан Ренар в романе «Жоршун» (XIII век) о любви юных Гильома и Аэлисы: «И она запускала правую руку за вырез сюрко графа, который клал голову ей на колени...» (стихи 7054—7057); «Ах, Гильом, милый мой дружок, сколько раз клали вы ваши пре-

⁵ Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фавлио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 164.

красные руки, такие белые, на этот красивый живот и на бедра и ласкали мое тело там, где вам хотелось» (стихи 3283—3287) и т. п.⁶

Рассказывание-лицедейство или пение-речитация жонглера на подобном материале были возможны лишь в характерной для средневековой атмосфере художественной жизни, не знавшей ни концертного бытования искусства, ни театральных зданий в нашем понимании, но обладавшей своими формами взаимоотношений артиста и публики. Жонглер мог выступать с подругой жизни — жонглерессой, или *soudadeira* (один из старопровансальских синонимов слова «потаскушка»), при этом не только в творчестве, но и в своем облике и поведении он проявлял себя вольнее прочих. Уже его рекламнокричащий внешний вид служил обществу сигналом. Когда-то всех шокировала его выбритая физиономия, но впоследствии бритые стали общим обыкновением. Затем возмущала одежда — короткая и в обтяжку. Русский летописец начала XIII века срамил скоморохов, надевавших западные «кртополии» — короткие платья и обтягивающие штаны, — и в такой одежде «латинов» обывшихся «срачицы и межжиножие показывати»⁷. Жонглеры могли танцевать и кувыряться даже голяком. Для жонглера-медведчика (как, впрочем, и для скомороха-медведника) не считалось экстравагантным выйти обнаженным и обмазанным медом: медведь проворно его оближет тут же, на публике. В сопровождении песни-каролы — играемой и танцуемой — такие зрелища были особенно популярны, ведь и публика была не столько слушающая, сколько пляшущая. А текст и напев каролы не то чтобы содержали эротику, но, скорее, сопровождали ее проявления в реальности. Такие ситуации точно обобщил Себастьян Брант в «Корабле дураков»:

Стыдливость в танцах не в чести, —
Как тут невинность собласта?!
На танцах сверх обычной меры
Нас тянет в дом мадам Венеры.

Перевод Л. Пеньковского

Эротические ситуации в городском и куртуазном быту требовали жонглерского аккомпанеента: менестрель с лютней или с виолой⁸ и со специально подобранным репертуаром придавал любовным играм дополнительную красоту и очарование. Среди иллюминаций нюрнбергской «Книги Шембарта» в ряду карнавалльно-гротескных интерпретаций ада выделяется изображение «беседки любви»: «Под зеленой сенью за пиршественным столом двое кавалеров обнима-

ют подруг. Лютнист наигрывает сладостные мелодии. Другой музыкант с виолой да гамба почти скрыт листвою. На переднем плане дама прогуливается с поклонником. Шут, подходя к столу, пьет за здоровье влюбленных. Вместо крылатого Амура им аккомпанирует на трубе козловидный демон. (...) Этот сюжет любили художники XV — XVI вв., изображавшие «сады Венеры»: галантное празднество в беседке или парке — символических убежищах сердечных радостей. Вместе с тем карнавальная пародия на любовные безрассудства — «облагороженная» модификация сельского ритуального эротизма, связанного с магией плодородия (сочетание брачных пар на полях весной)⁹.

Эротикой насыщены позднесредневековые описания увеселений с менестрелями в трактирах, корчмах и в особенности в городских банях. Майстерзингер Ханс Фольц в игривых стихах перечисляет традиционный набор радостей, ожидавших средневекового горожанина в бане, среди которых наряду с яствами, возлияниями и занимательными беседами фигурируют танцы, фехтования, скакания, игра на струнных и духовых инструментах, пение песенок и авантурных историй. В одном аугсбургском семейном календаре банная сцена на картинке помимо обнаженных купающихся включает трубача, двух игрецов на шалмее, лютниста, арфиста, двух певцов и две пары танцовщиков¹⁰. Авторы миниатюр не скрывали главную функцию таких пристанищ как общепринятых мест для встречи искателей любовных приключений. У англичан слово «хотхауз» («баня») даже фигурировало как синоним слова «бордель». Характерное подтверждение тому найдем на бургундской миниатюре, в центре которой помещен играющий на лютне менестрель, а вокруг него в разгаре своих увеселений любвеобильные клиенты характерной для тех времен бани, объединявшей в одном зале женщин с мужчинами. К XV веку таких учреждений было, например, в Вюрц-

⁶ Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 251—252, 336.

⁷ Эмбер. Скоморошество на Руси // Искусство. Еженедельный журнал. Спб., 1883. № 21. С. 240; Беляев И. О скоморохах // Временник Императорского Московского Общества истории и древностей российских. М., 1854. Кн. 20. С. 80.

⁸ Виела — самое распространенное средневековое название всех смычковых инструментов.

⁹ Даркевич В. П. Народная культура средневековья. М., 1988. С. 175—176.

¹⁰ Bowles E. Musikleben im 15. Jahrhundert. Leipzig, 1987. S. 149.



Фонтан муз. 1512. Лейпциг

бурге восемь, в Нюрнберге двенадцать, во Франкфурте-на-Майне пятнадцать, а в Вене двадцать девять. Музицирование инструменталистов и певцов служило в этой эротической среде своего рода альтернативной утешью, выстраивая и вытягивая волнообразную, переменчивую череду плотских забав в непрерывную, внешне в меру распутную программу.

Особенности звучавших здесь менестрельных песен нетрудно распознать в наиболее популярном репертуаре, долго бытовавшем в устной традиции и зафиксированном во французских песенниках XV века. Один из них — песенный сборник Байё, изданный в 1921 году Т. Жеродем, — содержит свыше ста напевов, нотированных мензурально и содержащих как характерные признаки устного бытования (вариантные соотношения разных мелодий, формульность, близость фольклорному мышлению), так и черты индивидуальной менестрельной изобретательности (звукотражания, инструментальные отыгрыши, виртуозные диминуции). Любовные сюжеты здесь часто изложены не без житейски натуралистичного простодушия: «Поцелуй меня, милая, прошу тебя... (<...>) — Нет... если наделаю глупо-

стей, огорчу мамулю» (рукопись Байё, № 102). «Солнце закатилось... и вас, красотка, я держал в объятиях, обнажены мы были оба...» и т. д., эти подробности вспоминает кавалер, проникший к подруге в отсутствие ее отца, уехавшего на охоту, и резюмирует: «А я поохотился лучше, чем он» (№ 20). Воспоминания другого персонажа навеяны противоположными настроениями, но не менее откровенны: «Сожалею о том дне, когда с вами лег в постель. Прочь из сердца моего...» (№ 58). В духе фольклорных «мальмари» (песен о дурном супружестве) жалуется молодая жена, сидящая взаперти по воле старика-мужа: «Мне бы двадцатилетнего любовника... Так кто, наконец, насладится моей любовью, когда ж меня девичества лишат?» (№ 67). Известные из книжной литературы ходовые куртуазные ситуации нередко переводятся здесь в фарс. Сюжетный мотив с приставаниями рыцаря к встретившейся ему на природе пастушке может быть перевернут: активность проявляет сама пастушка, либо девушка в лесу смеется над приставаниями кавалера и ошарашивает его, заявляя, что она якобы дочь прокаженного (рукопись Байё, № 45). Однако и в любовных шансон часто присутствует

типично менестрельное обыгрывание околоэротического сюжета лишь в качестве повода для сведения его к смеховой ситуации, как в песне из рукописи Вира (№ 19), повествующей о том, как слуги любовника запирают мужа его красотки на три дня в погреб. Такой куртуазный мотив, как расставание с возлюбленной, предельно снижен в песне № 64 (рукопись Байё). Влюбленный возмущен и подавлен «величайшей низостью» своей подруги, требующей от него денег за продолжение их связи: «Никогда больше не буду ее любить. (...) Разве мало ей было моей любви? Смену ее... заведу другую».

Изъясняется жонглер в своих песнях и повествованиях настолько вольно и неестественно, что некоторые их выражения сейчас трудно воспроизвести, хотя в то время свободное употребление таких слов считалось нормальным. А если грамотный сочинитель еще и переходил при этом на латынь, то целью его было не вуалирование рискованных выражений и непристойностей, а обычная жонглерская макароническая игра в разном языке. Помнившие латынь ваганты — эти менестрелизованные бывшие книжники, или, как их тогда называли, «длинноволосые школяры» — сочиняли такие, например, композиции (перевод Л. Гинзбурга):

Я скромной девушкой была,
virgo dum florebam
нежна, приветлива, мила,
omnibus placebam.

Пошла я как-то на лужок
fiores adunare,
да захотел меня дружок
ibi deflorare.

Пришли мы к дереву тому
Dixit: sedeamus!
Гляжу: не терпится ему.
Ludum faciamus!

Он мне сорочку снять помог
corpore detecta,
и стал мне валамывать замок
cuspile erecta.

Вонзилось в жертву копыцею,
bene venēbatur!
И надо мной его лицо:
ludus compleatur¹¹

Почти одновременно с появлением упоминавшихся шансон знаменитый Поджо Браччолини пересказал на латыни анекдоты явно менестрельного происхождения, назвав их фацетиями. Издавший их в русском переводе А. Дживелегов, объясняя во вступительной статье трудности переводческой работы, так извинялся перед читателем: «Эротичес-

кие места иногда совершенно непередаваемы. Ведь есть фацетии, где главное действующее лицо — анатомический термин. И таких несколько. Эту голую анатомию пришлось одевать настолько, чтобы придать ей по крайней мере вид двусмысленности, или вуалировать так, чтобы отнять у нее ее драстическую¹² ясность. Там, где анатомические герои и героини не принимают непосредственного участия, дело казалось проще, и смягчение, думается, достигалось легче. В XV веке все эти вещи не моргнув проглатывали как папы, так и молодые девушки, потому что все относилось к ним просто. Теперь от них приходится ограждать человечество, без различия пола, возраста и профессии. Времена меняются». То же приходится, видимо, делать и при переводе текстов жившего веком позже другого знаменитого книжника — Рабле, все смеховые элементы у которого на самом деле были, как мне кажется, отзвуком менестрельной поэтики.

Эту поэтику с полуслова воспринимала средневековая публика — гораздо более активная и организованная, чем в наше время. В средние века почти каждый играл на каком-либо инструменте, пел и участвовал в празднестве. Поэтому даже в отсутствие менестрелей праздник не отменялся, публика обходилась своими силами. Более того, она объединялась в постоянные шуточные корпорации, называя их «Аббатствами разгула» (Abbés de Maugouvert), «Аббатствами веселья» или «Аббатствами рононосов» (cornards или conards — «дураков», от слова «con», тоже означающего анатомический персонаж, вернее, героиню, от которой мужчины теряют разум, отсюда и перевод: «дурак»). В этих корпорациях был свой король, были свой фольклор и свой шумовой оркестр «шаривари», свои законы и судопроизводство, даже свои бутафорские деньги. Жонглера принимала не просто публика, а целая иерархическая структура, «публика-государство» — гротескное и гармоничное одновременно. Столь поражающее нас сюжетное и лексическое свободомыслие менестрельной культуры основывалось именно на требованиях этой весело организованной среды.

Этой среде неведомы ханжеские версии срама или строгости. В своих художественных обыгрываниях любовной темы эта среда и служившие ей жонглеры проявляли себя с простодушной прямотой, которую мы ныне называем эротикой.

¹¹ Поэзия трубадуров. М., 1974. БВЛ. Т. 23. С. 435—436, примечания С. 558.

¹² Драстический — от англ. drastic — решительный, крутой, радикальный.

ОЛЬГА РОЗАНОВА

"ГРЕХОПАДЕНИЕ" ТЕРПСИХОРЫ



Балет! Какое искусство может соперничать с ним при входе в заповедное царство Эроса?

Молодые, прекрасные, полубогаженные танцовщицы. Причудливые переплетения натренированных, одушевленных музыкой тел. И разве не любовные истории, вплоть до самых фантастических, лежат в основе почти каждого спектакля?

Между тем классический балет (а другого до конца 1950-х годов у нас попросту и не было) всем своим художественным строем, идеологией, системой выразительных средств чужд и даже враждебен чувственно-телесным ценностям. Языческой в своей основе стихии танца он противопоставил танец искусственный и возвышенные христианские идеалы. Томления плоти изображались в нем лишь затем, чтобы их побороть и отринуть как порождение зла. Со всей наглядностью антитезу духовного и плотского явил балет эпохи романтизма. В его арсенале имелось мощнейшее оружие — обновленный классический танец, неизменными атрибутами которого сделались пуанты (подъем танцовщицы на кончики вытянутых пальцев) и элевация (разработанная техника прыжков и полетов). Благодаря этим новшествам силуэт балерины обрел утонченную красоту, а весь ее облик — неземную воздушность.

Пуанты произвели эстетическую революцию в балете, обнаружив его собственную образную природу и художественное предназначение. Балетный театр открыл для себя мир поэтических грез, видений, фантазий. Но главное — высокая мера условностей позволила классическому танцу стать зримым подобием музыки. Заимствуя ее структурно-композиционные приемы, этот танец заговорил красноречиво и внятно о вещах весьма серьезных, общезначимых. «Сильфида», «Жизель» волнуют по сей день глубиной и силой поэтической концепции. Ею подсказаны изумительной красоты танцевальные ансамбли, уникальные по образной содержательности, разнообразию форм, выразительности деталей. Романтическая хореография пронизана мечтой о духовно прекрасном человеке и мире, существующем по законам добра и любви. Вместилищем этих высоких устремлений, вещественным символом идеального и стал классический танец — основа основ балетного искусства.

Русский балетный театр, обретая самостоятельность, следовал по пути, проложенному романтиками. Русский балет венчался с музыкой Чайковского и Глазунова, открывая эру симфонической хореографии.

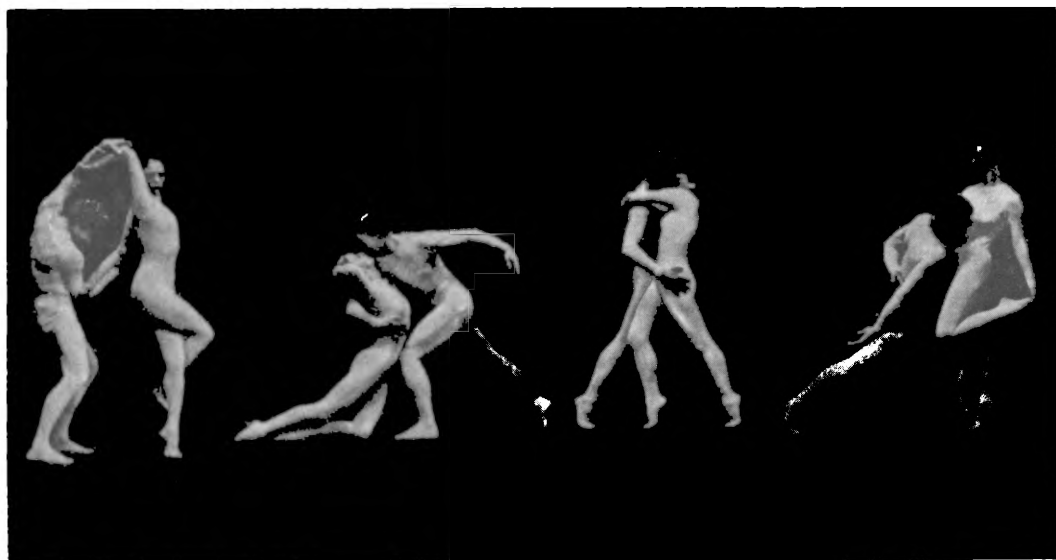
.. Дуализм любви духовной и плотской — существенный мотив в творчестве Мариуса Петипа и Льва Иванова (правда, мотив, введенный в русло более общих концепций противостояния добра и зла, коварства и чести, верности и измены). В «Лебедином озере» и «Раймонде» роман-

тическая антитеза идеального и земного определяет всю образную систему этих спектаклей.

Непревзойден по выразительности контраст белой Одетты — заколдованной девушки-лебедя и черной Одиллии — дочери злого волшебника. Полярные и двуединые образы — великолепная хореографическая метафора душевной раздвоенности героя — меланхолического принца Зигфрида. Одетта и озеро лебедей — это юношеская мечта об идеальной любви, которой предстоит пройти испытание на прочность. Одиллия — олицетворенный соблазн, коварный оборотень, искушающий реальным, земным блаженством. Она врывается на сцену как черный смерч и исчезает под грохот литавр в ослепительных вспышках молний. Выполняя свою недобрую миссию, Одиллия вдребезги разбивает мечты героя о счастье. Но с каким неподдельным восторгом рисует Петипа ее блистательный портрет! Это хореографический мадригал во славу женских чар, непобедимой женской красоты. Балетмейстер подарил Одиллии бравурное паде-де и наделил ее классическим танцем, вылепил образ в строе высокой поэзии. Пьянящий, стремительный и виртуозный танец Одиллии звучит вакхической песней. Он кружит голову, зовет к земным наслаждениям. И странно ли, что Принц откликнулся на этот страстный зов? Увы, призрак счастья обернулся жестоким обменом, крушением надежд. Но, не узнай герой этого испытания, навряд ли он оказался бы способным на решительные поступки, соединившие его навсегда с Одеттой. Признаемся: Одиллия — это дьявольское наваждение страсти — превратила нежного юношу в мужчину!

Да, чувственные выюги порой врываются в балеты классиков. Эротический подтекст ощущим, к примеру, в «Индусском танце» («Баядерка»), в танцах Уличной танцовщицы и Мерседес («Дон Кихот», постановка А. А. Горского), в дуэте Конрада и Медоры («Корсар»). Но все же главное в этих и им подобных номерах — увлекательная стихия самого танца, покоряющего радостной игрой жизненных сил. Даже там, где эротические мотивы являются не фоном, но сутью действия, необходимые зрительные ассоциации достигаются с помощью условных балетных приемов: призывных жестов рук, падений балерины в «объятия» партнера, «чувственных» пор-де-бра. Но и этот небогатый «эротический набор» сервируется по законам классического этикета, подчинен логике танцевальных ритмов и линий, а следовательно, утрачивает непосредственную изобразительную конкретность.

Чувствительный удар по целомудрию балета был нанесен в начале XX века. Провозвестником сексуальной революции в чистой обители отечественной Терпсихоры принято считать Михаила Фокина. Это он впустил на сцену рой ненасытных



Л. Яковсон. Хореографические миниатюры по Родену

любовниц и любовников. Это в его балетах на все лады обыгрывалась тема непостижимой, гибельной страсти. Это он стяжал славу непревзойденного постановщика эротических плясок и вакханалий. В отзывах о его балетах едва ли не впервые стало употребляться слово «эротика». Однако то были лишь первые, еще достаточно робкие шаги навстречу тому, что подразумевается под этим словом сегодня. Сфера эротического не входила в круг сокровенных художественных интересов Фокина — создателя «Умиряющего лебедя» и бессмертной «Шопенианы». Эти произведения можно считать автопортретом хореографа — романтика духом, рафинированного эстета. Эротика была навязана ему коллегами — «мирискусниками». Им, кстати, принадлежали и замыслы самых эротических опусов Фокина — его «Египетских ночей» и «Шехеразеды». Но даже там балетмейстера больше всего привлекала драматическая подоплека сюжетов: чувственные сцены служили прелюдией к невероятным, трагическим событиям, контрастно их оттеняя. Разве упустил бы сегодняшний постановщик возможность изобразить любовные ночи Клеопатры или Зобеиды («Шехеразада»)! В балетах Фокина эти сцены отсутствуют: Клеопатра отправляется «любить» очередную жертву за ширмы (чтобы зрители не скучали, исполняется вакхический дивертисмент!), султанша Зобеида погибает, так и не вкусив запретного плода. Правда, в той же «Шехеразде» Фокин показал в пантомиме коллективную оргию с прежде неслыханной откровенностью. Вот как описывает ее известный критик той поры Андрей Левинсон: «...пышный внух, весь в пурпуре и золоте, направляется к бронзовой двери в глубине, отпирает ее громадным ключом, и в нее врывается толпа смуглых индусов в бронзовых одеждах, свирепая, с диким оскалом зубов; в объятиях обезумевших от страсти султанских наложниц падают темные тела на шелковые подушки; вторая — серебряная дверь, открытая внухом, выпускает черных, в шароварах серебристой парчи, негров; в каждом углу, на циночках, под шахским балдахинном, извиваются в страстном экстазе, змеятся, мечутся любовные четы»¹.

Натуральность мизансцены предваряла грядущие опыты хореографов новых времен. До них было еще далеко. Но мы и предприняли экскурс в историю, чтобы тем очевиднее предстало дерзновение художника, который окончательно и бесповоротно лишил балет его традиционной невинности. Можно назвать и точную дату «грехопадения» — 27 сентября 1956 года, премьеры балета «Спартак» на сцене Театра имени Кирова в постановке Леонида Якобсона.

Скандалный успех спектакля, на который десятилетиями ломились зрители, вряд ли объясним только желанием узреть легендарного героя античности. Привлекали величие музыки и постановки, превосходные работы исполнителей, необычность пластического решения. Но больше всего интерес подогревали слухи о...

Действительно, обратившись к далекому прошлому, Якобсон поставил свой, может быть, самый дерзкий и самый спорный эксперимент. Впервые в истории отечественного балета хорео-

граф возвел громаду монументального спектакля на фундаменте «свободной пластики», одев исполнителей в туники и сандалии. «Сцены из римской жизни», как сам Якобсон определил жанр своего балета, возрождали античные опыты Фокина, но уже без всякой идеализации. Вечный город стоял на пороге краха. Его фасад еще поражал избыточной роскошью, но сердцевиной была гнилой. Римская жизнь протекала в кровавых и праздничных оргиях; чувственных наслаждений жаждали и патриции и плебеи.

Символом обманного величия Рима выступала гетера Эгина — наложница Красса. В талантливым исполнением Аллы Шелест она вставала вровень со Спартаком Аскольда Макарова. Мужественный, благородный герой и продажная жрица любви являлись нравственными антиподами. Восставшим гладиатором противостоял Рим, погрязший в пороках, но все еще сильный и агрессивный. То, что Фокин намечал тонким пунктиром, Якобсон запечатлел со всей мощью выдающегося таланта, с азартом первооткрывателя темы. Она разворачивалась как многоцветный веер: жалкая эротика несчастной рабыни-египтянки, разнузданно-грубая — в народных сценах сатурналий, профессионально отточенная, искусно разыгранная — в дуэтах Эгины с Гармодием, самозабвенная — в ее танцах перед Крассом, утонченно-лукавая, насмешливо-ироничная, экзотическая — в сцене «Пир у Красса».

Картина «Пир у Красса» — центральная в спектакле. Ее кульминацией был Танец гадитанских дев, исполнявшийся большим хордебалетом и солисткой. Он начинался как торжественный и чинный ритуал. Танцовщицы поочередно входили в круг, вторя мерным, засурдинным аккордам струнных. Лица и фигуры скрывались под длинными покрывалами, но обнаженные руки вели свой разговор, подобный смиренной молитве. Темп постепенно нарастал, полуобнаженные тела женщин освобождались от покровов, но мерные движения все еще хранили величавую сдержанность, пока с новой музыкальной темой в центр не выходила солистка. Она с вызовом задавала изощренный танцевальный мотив, его подхватывали другие. Прием многократно повторялся, и с каждым повтором пластика танцовщиц становилась все более узорчатой, сладострастной. В чувственном упоении извивались руки и бедра. Одновременно ноги то вкрадчивыми скольжениями, то судорожными ударами в пол нагнетали нервный, задыхающийся ритм. Смирненные девы оказывались искусницами любви. Но вот экстаз достигал высшей точки накала, и гадитанки, подвластные неистовым порывам, срывались с места и мчались по кругу, воздевая руки жестом требовательным и даже угрожающим. В этом бесноватом беге (он заставлял вспомнить о ритуальном зачине танца) красивые молодые женщины становились похожими на разъяренных фурий, почуявших запах крови, готовых вонзить когти в тело жертвы...

¹ Левинсон А. Старый и новый балет. Пг., [1918]. С. 25.

Якобсон не был бы Якобсоном, если бы повторял однажды найденное. «Спартак» оказался ступенью к следующему, еще более дерзновенным опытам. После монументальных пластических фресок «Спартак» он рассыпает красочную мозаику «Хореографических миниатюр» — единственного в своем роде спектакля. В пестром калейдоскопе пластических зарисовок, самых различных по темам и жанрам, особняком стоял любовный триптих, навеянный скульптурами Родена. Здесь все было ново и неожиданно: и сама мысль сделать живыми мраморные изваяния, и музыка Дебюсси, с ее переливчатой игрой чувств и настроений, и — особенно — объект изображения. Три миниатюры являли три лика любви, три стадии страсти.

«Вечная весна» — образ юношеской влюбленности, нежный рассвет чувств. «Поцелуй» — первые сполохи страсти, опьянение первой близостью. «Вечный идол» — знойный полдень любви, бездонная глубина чувства зрелого, опытного, но по-прежнему неутолимого, переживаемого как дивный дар божественной природы.

«Вечный идол» — вершина роденовского триптиха и абсолютный шедевр эротической лирики Якобсона. Это его «Песнь Песней», пластическая формула счастья. Миниатюра конкретна до осязаемости, до ощущения жара живых человеческих тел и вместе с тем воспринимается как поэтическая метафора, как авторское раздумье о «свойствах страсти». То, что происходит с героем «Вечного идола», понятно каждому, кто хоть раз в жизни любил, и в то же время окутано тайной. Скульптура дала толчок воображению хореографа, однако сюжет номера он выстроил самостоятельно, развив недосказанное мрамором по собственному сценарию.

Вечный идол Родена — желанная и непостижимая женщина. Мужчина стоит перед ней на коленях, сцепив за спиной руки, одними губами касаясь ее тела. Женщина замерла над ним в позе неустойчивого равновесия. Корпус слегка откинут, одна рука отведена назад и как бы ищет опоры, другая, напротив, тянется к мужчине. Но красивое молодое лицо ее спокойно, взгляд погружен в себя. Сосредоточенная на чем-то своем, она пребывает в состоянии отрешенности. Мужчина склоняется перед ней как перед чудом и перед тайной, боготворя совершенное создание Природы.

Вечный идол Якобсона, скорее, сама любовная страсть. Это она властвует над его героями, неодолимым магнитом притягивая друг к другу мужчину и женщину, соединяя их души и плоть. Потому так беспешно и даже торжественно разворачивается дуэт оживших мраморных фигур, потому так значительны каждый жест, каждое объятие. Самое интимное в отношениях мужчины и женщины совершается как священнодействие.

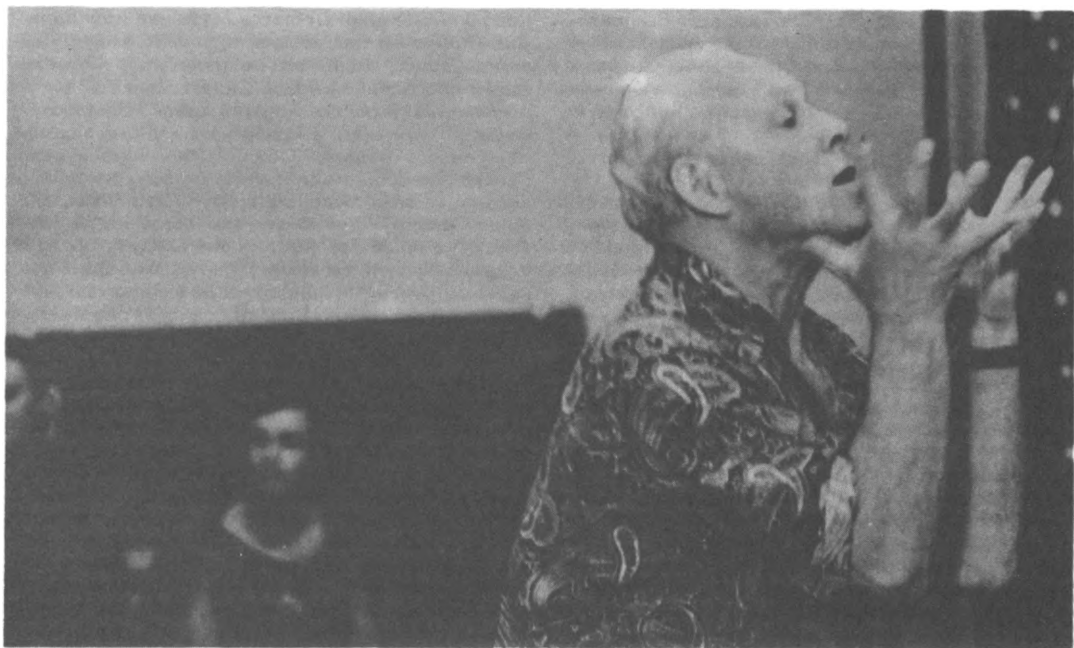
С первыми звуками густой и тягучей — «ме-

довой» — мелодии Дебюсси Мужчина приподнимает Женщину над землей и, словно амфору на алтарь Эроса, несет, осторожно ступая, не сводя глаз с драгоценной ноши. Силуэт женской фигуры кажется летящим, но руки крепко опираются на плечи мужчины, а присогнутые в коленях ноги — на его ладони. Оба охвачены желанием, однако женщина медлит ответить зову мужчины, ее тело еще погружено в дрему. Стыдливая, она прикрывает руками наготу, высказывая из объятий мужчины. Тот неотступно следует за ней. Угадывая всякий ее каприз, окружает бережным кольцом рук. И женщина уже не в силах сдерживать желание. Целуя возлюбленного, она нетерпеливо переступает с ноги на ногу и наконец сама раскрывает объятия. Мужчина подхватывает ее на руки, восхищенно и нежно покачивая ее распростертое тело и вдруг порывисто привлекает к себе. Фигуры застывают, тесно прижавшись друг к другу, взметнув над головами сведенные судорогой руки. Поза, почти в точности повторяющая самую смелую группу Родена «Соитие» (другой вариант скульптуры — «Грех»), фиксируется всего на мгновение, как при фотовспышке. Напряжение тут же спадает. Сплета руки, блаженно откинув корпус, влюбленные не могут насмотреться друг на друга. Мужчина с благоговением склоняется к ногам женщины, и та, не тая чувств, благодарно и нежно гладит его голову, плечи, спину. Ласковые прикосновения ее рук подобны простодушному признанию.

Последний поцелуй... Тело женщины бессильно никнет. Мужчина заботливо подхватывает ее под руки, не нарушая минутного забытья. Очнувшись, она прижимает к груди голову возлюбленного и тотчас оказывается в воздухе. В той же, первоначальной позе полета, только в обратном направлении, мужчина несет подругу к месту, откуда возник танец, и фигуры вновь превращаются в мрамор...

Хореография, поражающая изобразительной конкретностью, меньше всего похожа на «снимок с натуры», как это может показаться по словесному описанию номера. Она условна в той же мере, в какой далеки от жизнеподобия фигуры и позы роденовских изваяний. Движение сюжета подчинено музыке, плавному течению мелодии, волнообразному ритму. Пластические фразы и ключевые позы — одна прекраснее другой — рифмуются как строки поэмы. Трудно определить с точностью, что же это за пластика — танец, пантомима, речитатив? Ясно одно — это индивидуальная, а потому неповторимая пластика Якобсона. Она рождена мастерством и вдохновением гения, каким — пора назвать вещи своими именами — и был Якобсон.

«Красота — в правде... Лицо и движения — это роман, написанный плотью» — таково кредо Родена. Якобсон мог бы подписаться под ним. Его эротические шедевры сотворены по законам Красоты и Правды.



ПИСЬМА НОВЕРРУ, или СЦЕНИЧЕСКАЯ

Я создавал свой спектакль, взяв за основу стиль античной пластики. (...)

Каждой картине была придана скульптурная заставка. Не «живая картина», а скульптурный рельеф, развивающий действие. Экспонировав таким образом просцениум «Рынка рабов», я сочинил трагедию продажи рабыни-египтянки, оторванной от своей матери, и трагедию разлучения Спартака с Фригией. Три боя в цирке получили различную пластическую образность. Все гладиаторы были индивидуализированы, каждому была свойственна своя хореографическая характеристика. Бои были предельно насыщены. Борьба за собственную жизнь порождала кровавые побоища — прочтите о боях у Джованьоли. Пластика, избранная мною, дала мне возможность оживить в танце эти сильные строки и представить их зримо. Спартак в спектакле могучий, ловкий; каждое его положение — воспроизведенная античная скульптура. (...) В этом же духе я нарисовал народный праздник сатурналий, живой и экстаичный; в сцене заговора «вылепил» барельеф, который вдруг «оживал», завершался смертью раба и снова превращался в мрамор. (...)

Сцены разложения в лагере Спартака были подчеркнута разнузданны. Античная пластика гетеры Эгины была настолько художественно законченной, что я не представляю, чтобы какой-либо другой стиль, особенно стиль классицистского танца, смог бы дать ей необходимые танцевальные краски. (...)

Дуэт Эгины с Гармодием, приведенным во дворец Красса после ссоры со Спартаком,—

Под этим заголовком осталась рукопись автобиографической книги Л. Якобсона (1904—1976). В настоящее время своеобразная исповедь художника готовится к изданию. Публикуя фрагменты рукописи (любезно предоставленные редакции В. Звездочкиным, составителем сборника литературного наследия Л. Якобсона), мы намереваемся продолжить знакомство с нею в одном из ближайших номеров журнала. Ред.

моя гордость как балетмейстера. В противоположность бесконечным и бессмысленным традиционным «адажио», это — дуэт подлинной человеческой страсти, полный динамики, пластического своеобразия, оригинальных положений, где Эгина выглядела хоть и чувственной, подлинно римской гетерой, все же владела собою и контролировала свои действия, ловко разжигая страсть Гармония, совсем от любви потерявшего голову.

Положения этого дуэта выливались у меня при сочинении так легко, как будто это делал не я, а кто-то за меня моими словами и жестах. В сочетании с чудесной музыкой, шаг за шагом, на переносимом рабами ложе рождалась страсть, вызываемая соблазняющей красотой Эгины, тонкими изгибами ее тела. <...> Два тела, молодые и красивые, то сливались воедино, то волей «чаровницы» разлучались, чтобы снова устремиться друг к другу. Наряду с психологической тонкостью обольщения, каждое их положение было античной линией, а в органическом сочетании с музыкой достигалась предельность эротической напряженности. Я допускаю всяческие взгляды, вкусы, но этот дуэт нельзя смотреть холодными глазами, без волнения. Переносимое рабами ложе позволило нарисовать своеобразную композицию, неожиданность перемещений, броскость и рискованность положений. <...>

В «танце этрусков» восхитительная музыка дала мне возможность сочинить оригинальный, глубоко чувственный танец, но совсем лишенный сексуальности. Танцуемый для улады и возбуждения утонченных патрициев, он нес в себе эротичность внутренне сдержанную, заключенную в самой себе, не выплескивающуюся наружу; два этруска, дополнявшие движения танцовщицы, были настолько благородны и «стильные», что мне казалось, что музыка и танец слились неотделимо. <...>

Еще более значительным для меня явилось сочинение Танца гадитанских дев. <...> Он был построен на полифоническом принципе. Главная гадитанская дева, двойка, четверка и шестнадцать — таков был состав исполнительниц. Все они делали разные движения на одну и ту же музыку, то сплетаясь, то расплетаясь в симфоническом хаосе тысяч различных положений, образуя стройно созданную композицию танца. Поочередно выходя на сцену и постепенно заполняя ее по кругу, покрытые с головы до ног прозрачными вуалями, они, как святые девы, — в молитвенной симфонии танца рук — обращались к неведомому богу. Эта молитвенность и сдержанность вносили струю покоя и святости, а их просвечивающие

ЛЕОНИД ЯКОБСОН

история 'спартака' и критика критики

ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

сквозь ткань фигуры дышали очарованием юности и свежести. Они как бы отдавали богу свое непорочное, не тронутое еще земной любовью тело. Постепенно сбрасывая с себя покрывала, они оставались обнаженными, но эта обнаженность была сама чистота, как родившаяся из моря боттичеллиевская Венера — верх чистоты и скромности. <...> Движения мавританского, полуарабского, полуиспанского характера в своем единстве образовывали стиль того Средиземноморья, где в эпоху римского владычества девы Кадиса улаждали покорителей мира. Как и в музыке, эта чистая проповедь была в хореографии некоей смесью благородства боттичеллиевской Венеры с густыми красками эротической природы испанского Кадиса. Но вот, с развитием музыки, нечто земное начинало проявляться и в



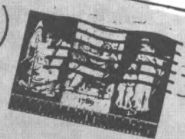
*Балет «Спартак».
Гармодий — В. Кузнецов.
Эгина — А. Шелест. 1957*

движениях. Знойный, чувственный аромат юга постепенно внедрялся в контуры боттичеллиевских линий, и в единоборстве со святостью брал верх, подчиняя божественное земному. «Затанцевали» сильные руки. Их взмахи полились уже более страстно, открыв линии бедер и стана. Грудь обнажалась, а ноги, двигавшиеся доселе в молитвенном ритме, начали двигаться стремительно, в такт колебаниям всего тела. Земное еще боролось с молитвенным. Но шаг за шагом, заглушая молитву, пробуждалось чувство земного наслаждения. Как будто горячее солнце опалило тела этих кадисских баядерок. Замер пир, наблюдая за этим чудом преображения. И вот уже — экстаз; женщины, рожденные для любви, в движениях гибкого стана, как склоненные бурей тонкие пальмы, в резких, броских и страстных порывах рук звали к любви, извивались в неудовлетворенной и ищущей страсти. Сама неумолимая природа как бы повелевала извивающемуся женскому телу отдаться любви, призывая всей страстностью своего чувственного порыва...

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

M. I. P. Company
P.O.Box 27484
Minneapolis, Minnesota 55427
U. S. A.

Address correction requested



USSR
Leningrad 191194
ул. Калыева 23, кв. 6
«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»

M. I. P. Company
P.O.Box 27484
Minneapolis, Minn
U. S. A.

Address correction requested

USSR
Leningrad 191194
ул. Калыева 23, кв. 6
«ИСКУССТВО ЛЕНИНГРАДА»

В АЛЬМАНАХ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сценарий, критика, полемика. 180 страниц.
Составитель: Михаил Армалинский.

СОИТИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

- Давид Баевский. Путешествие в сторону. Отрывок из романа.
- Владимир Мирской. Суть тела. Стихотворения.
- Лев Левич. Веде. Киносценарий.
- Сергей Халый. Радовое окончание. Рассказ.
- Пётр Стрижанов. С голоду. Рассказ.
- Евгений Спас. Религия как богоул.
- Александр Сир. Поэтический эротоман Михаил Армалинский

МИХАИЛ АРМАЛИНСКИЙ ПО ОБЕ СТОРОНЫ ОРГАЗМА

Новая книга не публиковавшаяся ранее стихотворений Михаила Армалинского является событием в русской поэзии. В книге демонстрируется поэтическая эволюция эротического сознания Армалинского с 1964 по 1988 годы. «Герои Сегодня» писал «Михаил Армалинский попытался сделать нечто смелое и даже ошеломляющее в русской поэзии. Он пишет о любви, что, конечно, не ново, но пишет он о физической любви, о сексе, что весьма необычно для русской поэзии. Его язык включает в себя резкие выражения, и он использует такие слова и обороты, которые считались непримлемыми в серьёзной русской поэзии. Это комбинация таких тем и интонаций, которые шокируют читателя и представляют собой попытку проложить новый путь в русском стихосложении...»
...Армалинский, без сомнения, мастер своего дела. Какое бы ни было содержание стихотворения, он передаёт квинтэссенцию чувства и достигает чистоты идеи, что является необходимым для настоящей поэзии.
Михаил Армалинский живёт в США с 1977 года.

150 стр., цена 25 долларов, включая пересылку.

Продаются перечни адресов библиотек, имеющих книги на славянских языках, газет и журналов на русском языке, магазинов, продающих русские книги, переводчиков с русского языка и др.

Mikhail Armalinsky
PO OBYE STORONI ORGASMA
(ON BOTH SIDES OF ORGASM)

Длинную телевизионную дискуссию о том, чем эротика отличается от порнографии, можно сравнить, пожалуй, только с диспутами тупоконечников и остроконечников. Однако если средневековый предмет спора был по существу схоластическим, то современный, наоборот, очень конкретен. Отсутствие решения в этом споре свидетельствует не только о наличии множества внешних препятствий и запретов, например тяжелого коммунального быта или пуританской в недалеком прошлом цензуры, но вообще о слабости традиций эротической культуры как в западном, так и в восточном ее понимании. Русскому строю ума оказались одинаково чужды и массовая эротическая индустрия Запада, ориентированная на функциональную сферу развлечений, и изощренная традиция восточного любовного гедонизма. Любовь ради любви, так же как искусство для искусства, мало привлекали наших соотечественников. Об этом можно судить хотя бы по отсутствию типа героя-любовника в русской литературе. Даже если на фоне череды

Один из наиболее характерных — рассказ с говорящим названием «Выпрямила» о том, как созерцательное поклонение языческой богине любви спасло героя от депрессии и помогло его духовному возрождению.

Эти замечания заставляют задуматься об особенностях проявления эротического начала в отечественной культуре и национальном сознании. Ведь русская жизнь вовсе не отличалась строгим целомудрием, бывали в ней и периоды откровенного гедонизма. Можно вспомнить хотя бы «добросовестный ребяческий разврат» XVIII столетия, когда гривуазные традиции рококо обогатились языческой памятью о свальном грехе, а институт фаворитизма способствовал процветанию государства.

В более сдержанном, на первый взгляд, XIX веке возникла характерная для викторианской эпохи проблема двойной морали: провозглашенные эталоны добродетели и невинности сочетались в общественном сознании с интересом к эротическому искусству, вытесненному в табуированную сферу. Популярными с середины XVIII века эротические коллекции были открыты теперь лишь узкому кругу, однако пополнялись, как и раньше, произведениями самых модных и знаменитых художников, например К. Брюл-

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА,
кандидат искусствоведения

”all we need

скучающих, несчастных или ленивых любовников-неудачников и появлялись пылкие искатели приключений, их образы оказывались куда менее интересны, чем имперсональная сила любви, переживаемая в романтической традиции как эманация стихии или духовная кульминация человеческой судьбы. Также невозможно представить себе и падших женщин русской литературы Сонечку Мармеладову или Настасью Филипповну в эротической сцене. Вспомнив судьбу Анны Карениной, Леди Макбет Мценского уезда и других роковых женщин, невольно приходится сделать вывод о том, что русская литература не терпела ненаказанных «развратниц». Существует и множество примеров полной сублимации эротического начала.

лова или М. Зичи. Другой зоной вытеснения эротики была своеобразная низовая народная традиция фольклора и лубочных гравюр. Художник А. П. Боголюбов вспоминал, например, что И. С. Тургенев, рассуждая о богатстве русского языка, непременно восхищался эротической полнотой и ясностью образа в матерных ругательствах и коллекционировал выражения, услышанные в деревне.

К 1880-м годам викторианское сознание нашло превосходную уловку, чтобы оправдать существование эротического искусства: то, что стало непристойным с точки зрения современной христианской морали, было совершенно естественным в языческой античности и вообще дохристианской древности.

Салонный исторический жанр стал, таким образом, узаконенной сферой чувственной живописи в результате прогресса исторической науки. «Историческая» эротика играла роль экзотического возбuditеля, компенсировала недостаток страсти в общепринятом чопорном стиле жизни, наподобие того, как в 1940—1950-х годах латиноамериканская мода скрашивала унылый советский быт. Кроме того, она подготавливала триумф гедонизма на рубеже столетий, наступивший в любовной истоме культуры модерна.

Мир накануне войны как никогда стремился к наслаждениям, и если иметь в виду русскую культуру, то она достигла в это время мыслимого предела раскрепощенности. Диапазон чувственных возможностей в искусстве этого времени особенно велик и напоминает коллизии споров о том, какая любовь предпочтительнее, в сочинениях Лукиана. Панэстетизм русского модерна включал в себя и витальную любовную прозу И. А. Бунина, и изощренное гомосексуальное искусство Петербурга. Эротическая непринужденность одного из самых совершенных дягилевских балетов «Послеполуденный отдых фавна» шокировала даже традиционно считавшуюся весьма свободной парижскую публику.

искусство. Совесть русской литературы Л. Н. Толстой, апеллируя к коллективному народному опыту, предал анафеме все хоть как-то связанное с культурной традицией светского искусства Запада XIX века — от балета и живописи до сочинений Пушкина, которого Толстой кощунственно назвал «автором стихов о любви, очень часто неприличных». «Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. (...) Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым... да молодым лакеям», — писал Толстой, присовокупляя, что «в живописи произведениями дурного искусства должны быть признаны все картины со сладострастными сюжетами, вся та безобразная женская нагота, которая наполняет все выставки и галереи»¹.

В строках гневного памфлета Толстого нам уже слышится хруст императорских эротических сервизов под сапогами угрюмой комиссии советских ответработников. «Что такое искусство» Толстого свидетельствует о кризисе западных форм эротической культуры, внедренных в отечественное сознание

is love, или формы отечественного эротического сознания

Однако этот недолгий расцвет с самого начала отличался какой-то ущербностью, предчувствием скорого конца, ориентацией в прошлое. В этом смысле особенно красноречивы сочинения Н. Н. Врангеля о XVIII веке, напоминающие бесконечным перечислением ласкательных прозвищ или сердечных сувениров шепот любовных заклинаний и сетований. Так, утонченной чувственностью декаданса заканчивался двухсотлетний жизненный цикл, который Россия прошла с европоцентристской ориентацией.

Противников этой ориентации ничто так не раздражало, как полное неги европейское

в период наибольшей близости русского и европейского искусства. Активный характер отторжения чужеродных принципов исключал возможность эволюционного разрешения конфликта (заметим, что и в этом случае Толстой обнаружил себя «как зеркало русской революции»).

Дальнейшее развитие показало, что основное противоречие между формами эротического сознания Запада и России заключа-

¹ Сочинения графа Л. Н. Толстого. Произведения самых последних лет. М.: Тип. Е. Гербек, 1898. С. 23, 226.

лось в противопоставлении двух сторон любви — наслаждения и страдания. Западная традиция всячески стремилась преодолеть страдание — на это ориентирована европейская цивилизация и порожденная ею индустрия развлечений — или сублимировать его, как это получилось, например, в возвышенной чувственности барочного культового искусства. Российская же традиция, наоборот, сконцентрировалась на глубоком переживании страдания. Именно к этому была устремлена русская литература — императив отечественного сознания. Недаром герой Достоевского выбирает из двух любимых им женщин ту, «что несчастней».

Страдательное эротическое начало проявляется, как известно, по-разному. Оно может быть гуманистическим и заключаться в стремлении разделить мучения объекта своей любви. Именно этот вариант породил в XIX веке такое эротико-этическое движение, как борьба за женское равноправие. Но может выражаться оно и в садистском желании причинять страдания, наслаждаться чужой болью и унижением, что особенно характерно не только для патологически жестоких насильников, но и для толпы обывателей, поскольку в массовой акции притупляется чувство вины. Очевидно, что первый страдательный тип явился результатом длительного развития и совершенствования культуры, в то время как второй восходит к архаическим ритуальным формам сексуального насилия, например к языческим оргиям-жертвоприношениям, которые освящал жрец, соединявший функции отца и возлюбленного.

Архаизм и массовость как раз и удовлетворяли требованиям ситуации в России 1915-го — 1920-х годов, когда жизнь «вывихнулась», цивилизованные ориентиры не действовали, огромные массы народа, жившие темным подсознанием, пришли в движение. Неизвестно, что больше влекло эти толпы в стихию бунта: осмысленное стремление к социальной справедливости или языческая оргия бессмысленного насилия.

Масштабы разрушений говорят о тотальном умопомрачении, характерном для синдрома массового сексуально-деструктивного буйства.

Действительно, стремнина погромов, вошедшая в историю под названием «революционное творчество масс», бушевала с силой первой любви, любви к мировому пролетариату. Интересно, что характерный для русской литературы XIX века мотив любовной тоски трансформируется в произведениях А. Платонова в бесконечную эротическую истому, которой являются его герои, одержимые страстью к человечеству или покойной

Розе Люксембург, изредка впадая в транс насилия:

« — Роза! — уговаривал свою душу Копенкин и подозрительно оглядывал какой-нибудь голый куст: так же ли он тоскует по Розе. Если не так, Копенкин подправлял к нему коня и ссекал куст саблей: если Роза тебе не нужна, то для иного не существуй — нужнее Розы ничего нет»².

Не случайно во главе бунта оказались идеологи-нищиеанцы, утверждавшие агрессивную волю любви-ненависти бестрепетных масс.

Показателем мощного эротического безумия, царившего в стране, стал культ молодости и связанные с ним опыты омоложения. Они практиковались и в Европе, однако только в абсурдной советской действительности могла произойти попытка омоложения Мафусаила революционной литературы М. Горького лекарством, полученным из мочи беременных женщин мужем В. Мухиной доктором А. Замковым.

Русская сексуальная революция была, конечно, подготовлена изменениями в общественном сознании, которые происходили в 1860-х годах. Именно тогда появился тип женщин-вакханок, готовых служить культу бунта и видевших в этом свое предназначение. В первые же годы революции были достигнуты такие пределы, а точнее, такой беспредел сексуальной свободы, который оставил далеко позади пресловутый буржуазный разврат. Демонстрации нудистов «Долой стыд», полное упрощение в семейных отношениях, апокрифические истории об обобществлении женщин — вся эта суровая жизнь превращает в романтический анекдот прославленный разврат в тюрьмах Великой Французской революции. Однако начиная с середины 1920-х годов любовь была признана не только коллективным, но и государственным делом. Растрата сексуальной энергии для индивидуальных наслаждений была признана недопустимой. Именно в 1926 году А. Платонов написал памфлет «Антисексус», пародию на рекламу электромагнитного аппарата, позволяющего «уничтожить сексуальную дикость человека» и сделать его совершенно независимым от любовных переживаний. Среди восторженных откликов на это вымышленное устройство Платонов поместил высказывание Муссолини: «Женщина, освобожденная от половых обязанностей и половых последствий, увеличит актив нашей страны. Для члена союза фаши-

² Платонов А. Чевенгур // Дружба народов. 1988. № 3. С. 119.

стов наличие антисексуса обязательно — его должен иметь каждый — от римского нищего до нашего короля»³. Советские идеологи, испытывавшие известное недоверие к технике и, как правило, стремившиеся ограничить ее распространение в быту, пошли по другому пути решения проблемы. Переведя страну на казарменное положение и заняв все свободное время граждан работой, спортом и военно-идеологической подготовкой, они добились тотальной сублимации любовной энергии в коллективных формах.

Без преувеличения можно сказать, что большая часть общества, особенно молодежи, в 1930-х годах пребывала в состоянии непрерывного любовно-трудового экстаза, переживаемого вместе с вождями, страной, классом, партией, коллективом завода и т. п. Поскольку все эти понятия персонафицировались в товарищах по партии, комсомолу, цеху и пол самих этих товарищей был абсолютно не важен, новое любовное чувство приобрело коллективный и, в сущности, бесысходный характер, так как количество его объектов было ничем не ограничено и величина его напряжения постоянна.

Кинохроника, живопись, литература сохранили буйный любовный дух, агрессивную страсть молодости 30-х годов. Как сцена коллективных любовных игрлиц выглядит, например, картина А. Самохвалова «Товарищ Киров принимает парад физкультурников на Дворцовой площади», где прекрасные спортсменки с цветами в страстном порыве допрыгнули до трибуны молодого, полного нечеловеческой силы вождя, и художник запечатлел момент пылких объятий. Недаром в фольклорном памятнике (знаменитая песня о тете Наде) именно на военном параде происходит впечатляющая демонстрация сексуальной силы советского человека. В слитном переживании любви к своим кумирам объединялись стадионы. Так, например, кульминационная любовная сцена романа Ю. Олеси «Зависть» происходит на стадионе во время футбольного матча с немецкой командой. Героиня — красавица комсомолка Валя вместе с ликующей двадцатитысячной толпой на трибунах особенно остро переживает пик наслаждения своим возлюбленным Володей Макаровым, вратарем советской команды. Чужим на этом празднике жизни остается третий герой, человек старого мира Кавалеров, безнадежно влюбленный в Валю и не способный предаться коллективному экстазу.

Коллективный эротизм унифицировал характер и красоту советской молодежи, приблизив ликующего рабочего к колхознице, сделав мужеподобными женщин, а лицам

летчиков и военных моряков придав выражение девической восторженности и невинности. Советская молодежь колоннами загадочных архаических курсов проходила в кадрах физкультурных парадов. Однако если андрогинное качество курсов — это тайна синкретического мировосприятия архаики, то в двуполом облике советского человека обнаруживает себя совсем другая тенденция развития. Не полифония готовых к разделению и индивидуализации смыслов, но переизбыток телесной массы, можно сказать, биомассы, которая в вояжах перепроизводства не успевала хоть сколько-нибудь индивидуализироваться⁴.

Производительная сторона сублимированного эротического буйства 30-х годов неотделима от столь же мощной и разрушительной, как ледник стерший с лица земли целые географические районы и социальные образования. Советским людям было дано два главных объекта сублимированного сексуального влечения: Вождь-Отец и Родина-Мать. Любовь к вождю утверждалась в мужественном культе силы. Она охватывала все сферы жизни — от тотальной милитаризации общества до бытового фетишизма. Любовь к родине отличалась более сложной природой и выражалась прежде всего в неистовом овладении ее недрами, морями, пространствами и в трансформации до неузнаваемости географической среды. Советский человек выступал в этом процессе в роли покорителя, сына вождя и исполнителя его воли по отношению к пассивному телу родины. Он был жрецом новой религии, создававшим советскую родину путем насильственной деформации прежней России.

Атмосфера сублимированного сексуального насилия в государстве победившего пролетариата объясняет, почему такой интерес к культуре и социальному опыту советской России проявляли западные интеллектуалы-авангардисты: ведь именно в кругу французских сюрреалистов философ Батай создал на рубеже 20—30-х годов теорию сексуально-деструктивного происхождения искусства. Эта теория была основана на изучении массового ритуального насилия, ха-

³ Платонов А. Антисексус // Новый мир. 1989. № 9. С. 170, 174.

⁴ Интересно, что, исследуя современные процессы развития общественных структур и массового сознания, Бодрийяр анализирует «истерию перепроизводства реальности», вызванную стремлением восстановить ускользающую действительность (J. Baudrillard. The Precession of Simulacra. Art after Modernism: Rethinking representation. N. Y., 1989. P. 268—269).

ракторного для архаических культур. В современной сюрреалистам Европе они безошибочно определили территорию, где происходил эксперимент, не уступавший ацтекским жертвоприношениям по пышности ритуала и очень близкий им по смыслу. Демонстрации с требованием казни вчерашних триумфаторов, изменивших вождю и родине, по своему значению могут быть истолкованы как жертва коммунистической религии: народ должен был уничтожить отступников, чтобы получить доступ в светлое будущее. Эту интерпретацию подтверждает, например, история расстрела буржуазии в платоновском «Чевенгуре», которую коммунары поспешно прикончили, узнав, что, пока буржуазия жива, заря коммунизма не наступит.

Падение культового режима было пережито народом, по крайней мере той его частью, которая искренне верила революционным догматам, как тяжелая сексуальная травма: неоднократно приводились описания синдрома сиротства, покинутости, депрессивного психоза, охватившего страну. Естественным следствием этой травмы стало распространение своеобразного словесного надругательства — в форме анекдотов — над преемниками вождя и над самими свергнутыми идолами. В последнее время это поругание святых приняло особенно изощренные эротические формы. Примером может служить «Портрет девочки» (мастурбирующая перед зеркалом пионерка Комара и Меламиды) или акция «Дефлорация колхозницы», проведенная С. Бугаевым и С. Ануфриевым, которые вырезали люк, ведущий вовнутрь статуи «Рабочий и колхозница» и находящийся как раз на месте божественных гениталий колхозницы (см. с. 74).

Разрушительная сила коллективного советского эротизма оказалась слишком велика: чем дальше, тем более заметно глубокое истощение народных сил. Но, может быть, самый пагубный результат господства извращенной эротической формы — это непривычность наслаждений, неумение создавать и ценить комфорт, предпочтение примитивных удовольствий. Если общество в этом смысле и не совсем одичало, так только потому, что некоторые избранные его члены знали толк в развлечениях и на протяжении 1920—1950-х годов сохраняли привязанность к европейским стандартам. Трудно также переоценить то тонизирующее воздействие, которое было оказано трофейными фильмами о любви («Индийская гробница», «Девушка моей мечты» и др.).

Конечно, в последние год-два ситуация в нашем обществе стала гораздо более свободной, и то, чем раньше обладали немногие счастливицы (эротические журналы, фильмы

и т. п.), теперь доступно для всех. Наше эротическое сознание, может быть, наконец расстанется с идеалом страдания и насилия и вернет себе долго считавшееся неуместным в эпоху великой борьбы чувство неги и желание наслаждаться жизнью.

Очень отрадную картину представляет в этом отношении современное искусство Ленинграда, в котором уже несколько лет доминирует культ нежности, молодости и красоты. Начало новому направлению дал Т. Новиков. Он реанимировал идею любовного нарциссизма, которой поклонялись поэты и художники «серебряного века», сообщив ей ту современную остроту чувства жизни, которая особенно привлекает в аналогичных вариантах западного искусства последних двадцати лет. Эстетизм и благородная ясность формы «надкроватных» коллажей Т. Новикова получили продолжение в неоклассической живописи Д. Егельского и Б. Матвеевой, в нескольких видеоклипах, которые превратили плебейский боди-билдинг в изящное чувственное зрелище, ассоциирующееся с лентой автопортретов Э. Шилле. Страшно сглазить, но, кажется, мы снова приближаемся к обетованной европейской традиции, предпочитающей наконец экстазу насилия более традиционные удовольствия.

Может быть, нашему сознанию скоро не понадобятся идеологи-психотерапевты, если популярный припев «All we need is love», с которым выросло первое психологически свободное поколение художников, станет новым «Интернационалом».

ЗА РАЗДЕЛИТЕЛЬНОЙ ЧЕРТОЙ

Поиски грани между эротикой и порнографией чаще всего устремлены в область допустимых, с точки зрения общепринятой морали, подробностей в передаче интимной стороны любви (идет ли речь об «анатомических» деталях в визуальных изображениях или о словаре, используемом для обозначения «неназываемого»). Нередко прибегают к критерию «пошлости» — категории достаточно размытой и трактуемой всяким на свой лад. Между тем разделительная черта может быть проведена вдоль границы искусства и неискусства.

Кич (дешевка; немецкое *verkitschen* — «продавать задешево», «удешевлять») — будь то «ликантные» открытки (см. стр. 3, 63, 68) или модная салонная живопись, бульварное чтиво или высококолая десублимация эроса под флагом психоанализа — принципиально отрицает прикровенность, т а й н о п и с ь искусства, апеллирует к массовому сознанию, подкупая потребителя готовыми ответами на вечные вопросы.

Мишель Монтень, критически разбирая любовную лирику античных поэтов, заметил: «Кто говорит все без утайки, тот насыщает нас до отвала и отбивает у нас аппетит» (Монтень М. Опыты. Кн. III, М.; Л., 1960. С. 126). Мы присоединяемся к Монтеню.



”ЛЮБЛЮ

Сначала — несколько слов об одном из самых знаменитых и скандальных романов XX века, написанном на двух языках — английском и русском — писателем Владимиром Набоковым.

Первое издание «Лолиты» вышло в Париже, в издательстве «Олимпия пресс» осенью 1955 года — всего каких-то тридцать пять лет назад. В Америке книга была издана в 1958 году. С тех пор роман этот обошел — без преувеличения! — весь мир, переведен на все основные языки, но до сих пор, в сущности, незнаком нашему широкому читателю, хотя он и издан в 1989 году в издательстве «Известия».

Может быть, книга эта не стала у нас бестселлером, как во всем мире, именно потому, что вышла с таким запозданием? Слишком многое изменилось за это время.

В предисловии к изданию 1965 года на русском языке Набоков признавался: «Мне трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы „Лолиту“... Как писатель, я слишком привык к тому, что вот уже скоро полвека чернеет слепое пятно на востоке моего сознания — какие уж тут советские издания „Лолиты“!»

Но и на свободном Западе этот роман многие критики-пуристы, которых хватает во все времена в любых странах и в любых обществах, долгое время считали безнравственным, всячески преследуя его и запрещая.

«...„Лолита“ вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали», — иронизировал сам автор, характеризуя книгу как роман, «рассказывающий о проблемах высококонравного джентльмена, который весьма безнравственно влюбляется в свою падчерицу, тринадцатилетнюю девушку...»

А в начале романа, как следует из текста, ей и вовсе двенадцать!

Критиков больше всего смущал возраст героини. В порывах напрасного гнева они как-то забывали даже о том, что великий Шекспир навечно прославил любовь именно — тринадцатилетней Джульетты! А итальянскому мальчишке Ромео было, кажется, года на два побольше... По нашим нынешним меркам — восьмиклассник...

Но грех нам, русским, забывать и собственных классиков! Раскроем роман Пушкина «Евгений Онегин», найдем третью главу:

«Да как же ты венчалась, няня?»
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет...

Опять — тринадцать? Поистине — примечательное число! И в чопорном девятнадцатом веке никаким самым придирчивым поборникам нравственности не приходило в голову упрекать великого поэта за некоторые... гм... возрастные особенности его героини. Ромео-то — тот хоть был постарше, а тут... Ведь и замуж выдали, и церковным благословением наградили.

Прибегнем теперь к прямой цитате из самой «Лолиты»: «В конце концов Данте безумно влюбился в свою Беатриче, когда минуло только девять лет ей, такой искрящейся, крашеной, прелестной, в пунцовом платье с дорогими камнями, а было это... во Флоренции, в веселом мае месяце. Когда же Петрарка безумно влюбился в свою Лаурину, она была белокурой нимфеткой двенадцати лет, бежавшей на ветру, сквозь пыль и цветень, сама как летящий цветок...»

В письме к М. Бишопу в марте 1956 года Набоков заявляет: «Я спокоен в моей уверенности, что это — серьезное произведение искусства, и что ни один суд не сможет доказать, что она [книга] «порочна и непристойна»... В комедии нравов, написанной прекрасным поэтом, могут быть элементы непристойности, но «Лолита» — это трагедия. <...> Трагическое и непристойное исключают друг друга».

Сам автор язвительно говорит: «...в порнографических романах действие сводится к совоуплению шаблонов». К этой оценке трудно что-нибудь добавить!

Но вот — прошло более четверти века после взрыва литературной бомбы, подложенной Владимиром Набоковым под общепринятую мораль. Выросло новое поколение. Волны сексуальной революции прокатились по странам старой Европы и новой Америки, захватив и вскружив головы даже в таких холодноватых (и по темпераменту тоже...) странах, как Швеция или Дания... Вспомним весьма симпатичный мне лично лозунг хиппи тех лет: «Занимайтесь любовью, а не войной!» Но в то же самое время наша родимая цензура, к примеру, выкинула у меня из одного театрального «зонга» такую строфу:

как-то странно ...”

И все-таки, дело в любви,—
Пусть даже любовь групповая...
Страшней ведь война мировая?!
А в мире есть место любви!

Теперь и у нас изменилось отношение к сексуальному поведению молодежи, и общество стало признавать право ее на сексуальную свободу. Даже наше советское общество в условиях так называемой гласности развивается весьма быстрыми темпами. Эротические фильмы заполнили многочисленные кооперативные видеосалоны и приносят их хозяевам ощутимую финансовую прибыль на нормальных человеческих эмоциях. На широких всесоюзных экранах демонстрируется шикарная жизнь валютных проституток и половые акты, повергающие в ужас преподавателей этики в неполных средних школах. Большие театры и маленькие театрики с удовольствием показывают зрителям ранее не обнажавшиеся на сцене части тела...

Жизнь, так сказать, кипит.

В общем, происходит то, что для остального цивилизованного мира — позавчерашний день... Но теперь-то мы тоже достаточно хорошо знаем, что сексуальные связи и в нашей закрытой стране стали свободнее, раскованнее и, что наиболее важно,— значительно помолодели. Всё так!

Но... не надо думать, что эта сексуальная свобода, сексуальная революция, как некоторые технические новинки, джинсы или рок-музыка, тоже пришли к нам с Запада. Совсем нет!

В России в начале нашего, XX века, а точнее — после первой русской революции 1905 года, во время отмены — недолгой! — тяжелого гнета цензуры в среде интеллигенции сразу стало ощущаться свежее дыхание свободы. Это душевное раскрепощение, освобождение от всяческих рекомендаций и запретов — очень похожее на нынешнее время! — породило и массу непристойной литературы, выходящей за рамки недавней благопристойности и религиозной морали.

Одним из таких «вольных» и не очень-то благопристойных авторов был поэт Владимир Орт.

Целовал я у Ортрудочки
Нежно-трепетные грудочки...
Пылкостью пленяла Агния,

Страсть была, как вспышка магния...
Звонкий слышался смех Ниночки
В Сестрорецке из кабиночки...
Не забыть и славной Леленьки,
Заразительно-веселенькой.
Как котенок, часто голенькой
На ковре резвилась Леленька...

Именно подобным содержанием, в сущности, исчерпываются его эпатажные стихи с нарочито-невинным названием «Свирельная песенка»... А дальше тема развивается длительно и достаточно подробно, — хоть и не в алфавитном порядке, но в каждой последующей строфе возникает новое женское имя.

...Но других на жизни лесенке
Встречу — вновь включу всех в песенки...

Известно о Владимире Орте крайне мало. В специальных изданиях, словарях и литературных энциклопедиях никаких сведений о нем нет. Но он печатался — видимо, недолго — в многочисленных журнальчиках и альманахах десятых годов, возникавших, словно грибы-дождевики и так же быстро лопающихся. Вот, к примеру, стихи-декларация Владимира Орта «Моя любовь»:

Люблю как-то странно:
Туманно, нежданно,
Гипнозно, заочно,
Блудливо, порочно,
Призывно-беспечно
И зло-бессердечно,
Так нежно-мимозно,
Так тайно-наркозно,
Келейно-альковно,
Призывно-любовно,
Люблю я — морфинно,
Люблю — кокаинно!

А клоню-то я к тому, что у знаменитого романа Владимира Набокова есть чисто русский «предшественник» — стихотворение Владимира Орта «Три любовницы», появившееся почти на полвека ранее! И первой из любовниц, как вы увидите ниже, всего... тринадцать лет!

Опять совпадение?! Может быть, и нечаянное, но знаменательное, не правда ли? И не восходит ли эта «роковая» цифра у обоих авторов к той — пушкинской? Таково вообще свойство поэзии —

предвосхищать, предчувствовать сдвиги в умах и общественных настроениях, дать некую квинт-эссенцию будущего явления. Во всяком случае, по силе своего эмоционального заряда короткое стихотворение может стоить целого романа. Кстати, и у самого Владимира Набокова есть стихотворение, такое же удивительное по силе эротического воздействия, как и его роман. Вот — для иллюстрации — отрывок из стихотворения «Лилит»:

...В глубине
был греческий диван мохнатый,
вино на столике, гранаты,
и в вольной росписи стена.
Двумя холодными перстами
по-детски взяв меня за пламя:
«Сюда», — промолвила она.

Без принужденья, без усилья,
лишь с медленностью озорной
она раздвинула, как крылья,
свои колени предо мной.
И обольстителен и весел
был запрокинувшийся лик,
и яростным ударом чресел
я в незабытую проник.
Змея в змее, сосуд в сосуде,
к ней пригнанный, я в ней скользил...

Но вернемся к набоковскому тезке. Имя Владимира Орта сейчас известно только самым изощренным любителям и знатокам русской поэзии. И его стихотворение, сделавшее автора — пусть на самый краткий миг! — знаменитым, должно стать, я считаю, известным нынешнему читателю. И снова — цитата из Набокова: «...в свободной стране ни один настоящий писатель не должен, конечно, заботиться о проведении пограничной черты там, где кончается чувство и начинается чувственность»...

Впрочем, судите о стихотворении сами. Вот оно:

ТРИ ЛЮБОВНИЦЫ

...Три любовницы есть у меня.

Мог бы первой прельститься поэт,
Захотевший весеннего тела.
Нет ей даже тринадцати лет,
И в любви она так неумела.

Так невинны у ней до сих пор
Нерасцветшие смуглые груди,
Но мелькает вопросами взор —
О запретном и сладостном блюде.

Лоно трепетно так, горячо,
А движения рук — легковзвивны.
Нет округлости в бедрах еще,
Ноги девственны так и наивны.

Чуть заметен над ними пушок,
Лепестков нежных тайну хранящий...
Вся она — гибколиний клубок,
Нераспутанный, вечно манящий.

Как покорна она, как нежна!
Голос тонкий весенен и звонок.

Опьяняет пьянее вина
Эта женщина — полуробеноч...

...Три любовницы есть у меня.

И вторая — вельможи жена.
Тело царственно, в полном расцвете.
Если только захочет она, —
Увлечет всех в любовные сети!

Ее груди — как пышный цветник,
Так волнисты и так ароматны,
Стан роскошный к лобзаньям привык,
И изгибы его так развратны...

Ее бедра — любви океан.
К ласкам знойным зовут ее ноги,
А живот алебастровый — прян...
Зная всех наслаждений ожоги,

Экзотично округл ее зад,
Белизною сверкают колени...
Дня и ночи часы — все подряд —
Огневеет в ней кровь вожделений.

Она знает любовный наркоз
Тридцати восьми знойных заклятий, —
Тридцать восемь восторженных поз,
Тридцать восемь все новых объятий!

...Три любовницы есть у меня.

А у третьей — последней из них —
Грудь дряблые, синей окраски.
Улыбнется — ряд десен гнилых
И гримаса изъезженной маски.

Грязно потной касанье руки,
Звуки хриплого голоса жутки.
Популяли за грош моряки
Ласки пьяной, больной проститутки.

Неопрятен всегда гнойный рот,
На одежде видны яств излишки.
И напившись, она меня бьет
И ругает при звуках отрыжки...

Учиняли, случилось, над ней
Зараженные подлогу травлю.
Но меня к ней влечет всех сильнее,
И ее никогда не оставлю!

Только с этой — разврата восторг!
Лишь она победит пресыщенье!
Для меня роз душистее — морг,
И пьяне любви — разложенье!

Напечатано это стихотворение было в каком-то альманахе или журнале — видимо, в период между 1908—1916 годами — на очень плохой, желтой, с занозами бумаге... А я — четыре десятилетия назад! — переписывая его от руки в заветную студенческую тетрадку, не догадался тогда выписать выходные данные... Я не думал, что это мне когда-нибудь пригодится.

Кстати, известный библиофил М. Лесман установил, что Владимир Орт — это псевдоним. Под

ним выступал Владимир Цезаревич Виторт, который в 1918 году выпустил книгу стихов и прозы «Республика любви» с предисловием Н. Евреинова («Книга и рукописи в собрании М. С. Лесмана». М., 1989).

Конечно же, в вызывающем антиэстетизме описания «третьей любовницы» есть значительная доля сознательного и рассчетливого эпатажа, протеста против неперенной буржуазной «красивости». Думается, есть здесь и весомый заряд некой внутренней полемики, принципиальное противопоставление нормам привычной поэтики недавних — для того времени — образчиков, перепевающих блоковскую Прекрасную Даму...

Не следует удивляться или возмущаться тому, что иные стихи символистов кому-то тогда казались пресными.

В любом обществе всегда имелась и имеется определенная часть людей, особенно — малоискушенных, которые искренне убеждены, что искусство должно изображать только прекрасное. А ведь хорошо известно, что изображение некрасивого, даже безобразного с общепринятой точки зрения всегда было предметом подлинного искусства.

Таковы, к примеру, уроды, нищие и чудовища Босха, химеры собора Парижской Богоматери, жуткие фантазмагории Гойи, а ближе к нашим дням — невероятные композиции Сальвадора Дали или же грустная, удивительная скульптура Родена, название которой говорит само за себя: «Та, которая была прекрасной Омиер»... Да, да! Не Венера Милосская с крутыми бедрами, а увядающая женщина с иссохшими грудями! И это — тот же Роден, автор «Весны» и «Первого поцелуя»...

Стоит вспомнить и «Обнаженную» Фалька, в свое время вызвавшую праведный гнев большого знатока искусства, нашего незабвенного Никиты Сергеевича.

В некогда нашумевшей и — конечно же! — запрещенной у нас в стране книге «Путешествие на край ночи» ее автор Луи Фердинанд Селин высказался точно и недвусмысленно: «В уродстве столько же возможностей для искусства, сколько в красоте».

Впрочем — что есть красота? Что есть безобразное? Восхищавшие многих как эстетический образец пышноготелые застывшие красавицы Пауля Рубенса кому-то из нынешних ценителей эстетов вполне могут показаться всего лишь ходячими бифштексами!

«В человеке все должно быть прекрасно»... Сколько раз — начиная со школы — мы повторяли эти слова! Но тот же Чехов, кстати сказать не любивший всякой «декадентщины», говорил (кажется, в письме к Левитану) о том, что «...и навозные кучи в пейзаже играют весьма почтенную роль».

Еще древние греки понимали толк в разнообразии... Недаром ведь их прекрасные нимфы любили отдаваться в тени оливковых рощ козлогоним, бородачатым и уродливым сатирам... А ведь, казалось бы, — под рукой всегда нахо-

дились безупречно красивые аполлоноподобные боги и герои. И не очень-то приличные (с нашей ханжеской точки зрения, разумеется) скульптуры и рельефы того времени запечатлели это в зримых, пластических образах...

Но — задумывались ли вы всерьез над естественным плюрализмом желаний, нормальных половых предпочтений, которые, кстати сказать, всегда формировало искусство — будь то изображение Мадонны Рафаэлем или полиграфически безупречные красотки в журнале «Плейбой»?

Ведь даже скульптура Мухиной «Рабочий и колхозница» — это не только символ трудового союза серпа и молота, но и идеальная — с точки зрения искусства того времени! — пара сексуального соответствия...

И все же одни в силу загадочных внутренних мотиваций по-прежнему предпочитают роскошных пышнозадых бабниц Рубенса, которым не случайно же в Лувре отдан целый внушительный зал, а другие — манекенщицу Твигги, родоначальницу моды «мини», крохотную женщину-девочку с попой размером в два сложенных детских кулачка...

Этот напряженный внутренний «плюрализм чувствований» всегда ощущали и великие поэты. Вот, к примеру, несколько характерных фрагментов из знаменитого (в Америке!) стихотворения Карла Сэндберга «Пустыня» («Wilderness»):

.....
Свинья во мне... брюхо и рыло... все, что нужно, чтобы хрюкать и жрать... чтобы блаженно дремать на припеке — и этим наделила меня пустыня, и пустыня не даст этому уйти.

.....
Павиан во мне... цепколапый, собакомордый... волосатый, вопящий от неутолимого голода... вот в ком остроглазые вожделящие мужчины... вот в ком белокурые синеглазые женщины... в нем они спят, свернувшись в клубок, ожидая, готовые рычать и грызть... готовые петь и нянчить... ожидая — я храню в себе павиана — потому что так велит пустыня...

.....
Орел во мне и дрозд-пересмешник... и орел парит над Скалистыми горами моих грез и над пустынными Сьеррами моих нужд...

.....
Да, во мне целый зоологический сад, целый зверинец у меня под ребрами, под черепной коробкой, в моем красноклапанном сердце — но во мне и другое: это человеческое сердце, сердце ребенка, это отец, мать и любимая...

И вот именно эта контрастность, многомерность, противоречивость человеческой сущности — человеческой, а не идеальной умозрительной ее модели — воистину прекрасна!

Есть закон природы: невозможно существование магнита с одним полюсом. Между одноименными полюсами не может возникнуть электрический ток.

Пришло время наконец понимать, что искусство — это существование системы с самыми разноплановыми, многополюсными зарядами — как положительными, так и отрицательными.

ОТ РЕДАКТОРА

По-видимому, после знакомства со статьей Л. В. Куклина найдутся беспокойные люди, которые пожелают взяться за перо, дабы возразить автору, рассказать о своем понимании Набокова, Пушкина или, например, законов физики... Хочется предупредить их порыв и напомнить, что эротика охватывает в искусстве все виды и жанры, как по горизонтали, так и по вертикали — от литературы исполненной до мелкотравчатой, воспеваящей, в частности, и «нежно-трепетные грудочки». Разговор об эротике в искусстве требует обращения и к этой литературе, ее истории. Что же касается избранного автором пути формальных сопоставлений (не будем путать его с «формальным методом»), то, по-видимому, у бульварной литературы не только свои поклонники и летописцы, но и специфические методы, как творческие, так и исследовательские.



разговоры о непристойном

НИКОЛАЙ
КОНОНОВ



АЛЕКСЕЙ
ПУРИН

Николай. Хочется начать наш разговор с того, чтобы посмотреть на тему, так сказать, в эволюционном плане. Ну хотя бы совершить мимолетное возвращение в собственное детство. Нет-нет, не бойся, никаких скабрёзностей... Так вот, в самый что ни на есть крутой пубертат, когда дети (я, во всяком случае) обмирали на уроках ботаники и доходили до предынфарктного состояния, услышав из целомудренных уст ботанички слово «влагалище» с ужасающим ударением на предпоследнем слоге (как элемент кукурузного листа, прилегающий к стеблю), и вообще были в известном смысле опалены «вопросами пола», — в это самое время на переменках во всяких закутках листались хлипкие тетрадки, исписанные кем-то из усердных со товарищей абсолютной, стыдной, вызывающей оторопь, нехорошее любопытство, испарину, прямой, как тогда казалось мне, похабщиной. До сих пор помню ощущение сладкого стыда, ужасающего притяжения. Мно-

го позже я идентифицировал те детские писания с классическими сценами из «Золотого осла» Апулея. Ну один к одному. То есть просто переписывались страницы из книги, — впрочем, скорее всего, первоисточник был давно забыт и переписчик, копируя дефектную копию, добавлял незначительные детали и от себя. Одним словом, полная порнография по ощущению — и почти без упоминания гениталий.

Наша сегодняшняя жизнь показывает, как долгое табу, тяготевшее над вопросами пола, устроило просто настоящую социальную заправку. Что продают сегодня коопкиоски? «108 способов любви» — мне это издание по стилистике картинок напоминает методичку по спасению на водах, — всякие «Техники секса» и т. д. Но, по-моему, уже никто не покупает. Все это оборотная сторона стыдливости.

Алексей. Да, отечественная, так сказать, сфера сексуальных услуг делает первые робкие шаги. Но не сомневаюсь: с повыше-

Фотография П. Васильева

нием качества этих услуг будет расти и интерес к ним, пока не наступит рыночное равновесие. Мне, однако, не кажется, что западное сознание вообще лишено той запырьды, о которой ты говоришь. Любая общественная мораль всегда консервативнее, чем этого бы хотелось, скажем, художнику, и на очередную «Олимпиаду» или «Лолиту» некое групповое мурло смотрит всегда с очередной гримасой презрения и отвращения.

Н. Но давай, Алексей, после социальной рекогносцировки, обнаружив хаос и сумятицу уже на словарно-описательном уровне, перейдем непосредственно к пристрелке. Представляется мне, что рассуждать об эротике в искусстве, в его департаментах так же сложно, как и снимать дактилоскопические отпечатки с социальных норм в легком и щекотливом деле эротического поведения. Надо уметь, что в нашем случае (имею в виду жанр беседы) мы применяем категорию «эротическое» не как отражающую суть явления, но априори нарекая этим словом явление как таковое.

А. Необходимо, мне кажется, разобратсья, что же такое порнография. Я думаю, порнографии в искусстве не существует. Дело не в моральном порицании и отрицании порнографии: это бяка, это неискусство!.. Ведь так можно сказать о чем угодно, о «Даная» Рембрандта... Дело в том, что в отличие от искусства, которое, увы, тоже вынуждено подчиняться товарно-рыночным законам, но которое обладает при этом и неким трудноопределимым духовным сверхзначением, порнография — просто товар, и ничего больше. Это такой же простой, естественный и вполне нормальный товар, как, скажем, презерватив; и к нему неприменимы моральные категории. Моральное, например церковное, порицание презерватива, согласись, производит довольно глупое впечатление, даже если учесть, что в Амстердаме, скажем, существуют целые магазины, торгующие исключительно этим одним видом товара (правда, всех невообразимых форм и конструкций), давно утратившим свое первоначальное спартанское прозаическое назначение. Правомерно ли морализировать и по поводу этого изощренного порнографического и кондомного изобилия, изобретенного будто бы обезумевшим и извращенным умом? На самом деле здесь нет повода для морального аргумента. Это совершенно внелично. Здоровая экономика просто рождает все без исключения, что она в данный момент технически может родить. Как Природа. Что может быть фантазмагоричнее и изощреннее, например,

процесса размножения у растений. Это вообще страшный разврат! В нем участвуют особи иного природного царства — насекомые! Это даже не содомия, а некое ангелоложество.

Порнография, мне кажется, и живет таким техническим дарвинизмом. При чем здесь мораль! Это нечто несомненно отличное от искусства, которое насковзь пронизано именно личностными переживаниями. Водораздел между порнографией и эротикой, думаю, нужно искать не в содержательном, а в стилистическом слое художественного произведения, то есть в том слое, который только и значим для определения — произведение искусства перед нами или нет. Обратим внимание и на то, что риск порнографии особенно велик в низкоструктурированных видах искусства с пониженным преломлением изображаемого «объекта» — в кино, в фотоискусстве, в зрелищах, где художник манипулирует физическими телами или их фотохимическими отпечатками. Не знаю, может быть, здесь есть какой-то смысл в разглядывании — задействованы ли гениталии актеров? Хотя и это сомнительный критерий. Но как быть с теми видами искусства, где заведомо все преломляется не только сознанием художника, но и самой материальной природой ремесла? Как быть с литературой? Разве имена вещей суть вещи?

Н. Очень часто — тем более в искаженном ценностном мире — да. Особенно в тех сферах этого мира, которые именуют искусством, которые принудительно за таковое выдают. В нашей стране это сплошь и рядом.

А. Ну да, и книга в руках профана может начать стрелять. А один впечатлительный провинциал рассказывал мне, что у него стряслась эрекция в Эрмитаже. Искусство — это дверь не для всех, а лишь для тех, кто по-настоящему хочет в нее войти. Причем она не открывается ударом ноги... Но я хочу сказать еще несколько слов о живописи, тоже высокоструктурированном искусстве. Скажем, на холсте Эдуарда Мане кружка с пивом возникает из структурной игры оранжевых, белых и красных пятен, а вовсе не выкрашена желтопивной краской. Так пивная это кружка или нет? Если мы изображаем одно другим — в этом ведь и состоит суть искусства, — то можно ли здесь говорить о порнографии? Нет, я, конечно, догадываюсь, что может существовать и масляная, и словесная порнуха; но она всегда, вне зависимости от материала, лежит вне искусства. И к этому пониманию, на мой взгляд, следует прийти

не через моральные категории, не при помощи лакмусовой бумажки, реагирующей на задействованность гениталий, а через осознание некоей эстетической, структурной недостаточности и дурной простоты порнографических псевдокуштюков. Это когда пытаются, образно говоря, нарисовать пивную кружку пивной краской. Эйхенбаум говорил, что проблема эротики есть проблема стиля. Более того, я думаю, что эротика — это, по существу, не изображение каких-то сексуальных действий, не «содержание», а именно нечто стилистическое, тающееся в самой материи художественного произведения. Она характеризует не «объект», а «субъект», то есть свойства языковой, смысловой, колористической ткани.

Н. Но, Алексей, не будем забывать, что несколько поколений жили при антистиле, в мире навязанных ложных ценностей — классовых например. И к сегодняшнему дню культурная среда сформирована и этим тоже!

А. Я боюсь, Николай, что именно эти реликты антистиля и разрушают художественную ткань там, где они появляются. Скажем, специфическая терминология, используемая Эдуардом Лимоновым в сексуальных сценах, ставит их вне искусства.

Н. Ну, я сплеча так бы не рубил. Мне, например, импонирует в Лимонове сентиментальная завороченность собственной смелостью, первобытностью. И кстати, если бы мы получили его произведения как новый найденный дневник некоего N, то неизвестно еще, как бы на это посмотрели. Во всяком случае, Лимонов снял очень верный отпечаток с сознания своих богемных сопластников. Может быть, даже бессознательно. Скандал, который он хочет устроить в мире наших толстых журналов, отдает какой-то веселой свежестью.

Соглашусь с тобой в главном. Когда говорят «порнография» — это тяжелый отрицательный знак. Это жирные скобки, в которые попадает эстетический предмет. Он становится уже ни на что не употребимым больше. И дело здесь в том, что мы — не сговариваясь, не перечисляя признаки, не звеня пробирками — знаем, именно социально знаем, что это явление — порнография. У Лимонова не сцены, не язык порнографичны, а неумение вовремя остановиться, забалтывание, эстетическая мешанина. Замечу, что романы Лимонова, переведенные на французский, скажем, язык, употребительно добропорядочны, старательно этнографичны. Вообще-то, он в некотором смысле Боборыкин нашего быта, а не бытия,

но не для нас, а для иностранцев (это касается прежде всего «Подростка Савенко» и «Молодого негодяя»).

Что касается слова «порнография», то, кажется, с ним все ясно, и я предлагаю отказаться от его употребления в дальнейшем разговоре.

А. А вот «эротика» и «искусство» — почти синонимы, что, впрочем, известно со времен Платона. Эротика ведь точно такая же сфера общности людей, как и искусство. Эротика — как бы изначально данное, зримое эсперанто, отражающее в несравнимо большей степени очевидное единство и подобие людей, чем какой бы то ни было вымышленной идеологической язык — пролетарский интернационализм, соборность...

Н. ...духовность, русскость и прочие вещи, преподносимые нам в виде императивов.

А. То есть эротика отражает единство, основывающееся на неуничтожимых свойствах человеческой природы. Это дар Божий. Это нечто, очень близко лежащее к экзистенциальным ценностям, без которых человек просто не может существовать. Это искусство.

Н. Ну безусловно. Экзистенциальные ценности глубоко телесны. Страх, любовь... — что же может быть еще более эротичным, более тесным, примыкающим? Может быть, мы с тобой участвуем в весьма сомнительной затее — в номере журнала, посвященном эротике. Ведь в искусстве эта тема, в принципе, невычленима.

Но попробуем обернуться на русское искусство, на русскую литературу — попытаемся вытянуть из ее мощной колоды хотя бы пару эротических карт. То есть попробуем разглядеть хотя бы несколько страниц, существующих в эротической самостоятельности. Честно говоря, кроме Сологуба я назвать никого не могу. По-моему, лишь он смог sobлюсти чистоту жанра во всей телесной весомости и полнокровии. Без традиционного для XIX века целомудрия, у него есть все — легкий сексуальный адюльтер, подлинное растение, гомосексуальные вождения. Все это описано в «Мелком бесе» без пафоса осуждения, без дистанцирования — есть от чего смутиться простодушному читателю, если он, конечно, услышит эти упрятанные «безразличные часики», иногда тикающие куда громче, чем куранты, извини за метафору, сюжета. И позволю себе заметить, что гедонизм Сологуба именно эротический, а не эстетический, как у Набокова например...

И это меню у автора «Мелкого беса»

весьма богато: от инфантильной гетеросексуальности, гомосексуальности до пикантного садизма и геронтофилии. Думаю, не ушел бы от этой стези и Розанов, не будь у него могучей страсти к анализу, которая, на мой взгляд, сделала его чуждым статуарности, без которой немислим эротизм как жанр. Вообще, это соображение о статуарности мне кажется серьезным — должна в этом деле осуществляться функция «подглядывания», то есть свободы, по меньшей мере на какой-то период, от каких бы то ни было социальных обязательств. А вот с этим (со свободой) у нас всегда обстояло хреново. Даже Розанов заглядывал в темные чертоги сознания инвертированных персонажей (в «Людах лунного света») с пафосом путешественника-первооткрывателя Паганеля. Где уж тут расцвести альковым ню высочайшего уровня, как у Буше и Фрагонара, где уж тут упражняться граверам в изображении коитальных позиций, как, скажем, у Рембрандта. Нет. Коленкор другой...

Но в русской культуре был один момент на рубеже XIX и XX веков, когда воспитывающая доминанта показала всем полностью осрамившейся, человек наконец-то без всяких шор разглядел пол, задумался над его архетипической сущностью без пугающего омерзения, как Розанов например. Тут важно было бы сплотить народившуюся эротическую тему с лирической и посмотреть на диспозицию «пишущий — описываемый объект». Для осуществления лирической функции зазор между пишущим и объектом должен быть превращен в прилегание, в единство, диспозиция должна быть уничтожена. Собственно, уже в этом «коитальном» слиянии заложена эротичность, лиричность. Если «иметь», то без прослойки, то есть «обладать». Это коренное свойство лирики, ее личность. Право на свершение единичного мыслительного акта.

Но посмотрим, что получалось у нас на протяжении минувших семидесяти лет. В элементарный акт обладания всегда просовывалось идеологическое одеяло, которое нельзя было сдвинуть. Оно за несколько поколений прикипело к коже, застило эпидерму. «Но мы же советские люди» — и это не шутка. То есть культура, идеологическая всепроникающая, — антилирична. Помнится, Маркс где-то восклицал, что рабочий свободен лишь в половом акте. А теперь на это высказывание мы только хмыкнем.

Итак, искусство, отделенное от «я», от личности, от экзистенциальной свободы,

социально функциональное, в итоге стало нечестным, вредным, каким угодно, но только не искусством. Оно даже перестало быть конструктивным, обнажило свою хламную сущность.

А. Слушая тебя, я все более убеждаюсь: эта волшебная паутина — и эротика, и искусство — столь сложна, невообразима и — вот именно! — самодостаточна, что почти не поддается анализу. Любой анализ — что может быть увлекательнее анализа? — лишь понуждает воспринимающего к контранализу; здесь цепная реакция. Анализ, если на него взглянуть с эстетической точки зрения, — мыслительный сатириаз. Оргазм не достигается. Мысль, если и обмирает, не в состоянии замереть. Я подозреваю, что эстетический катарсис, прояснение — разумеется, не имеющее ничего общего с каким-то «объективным», «истинным» проявлением, чем, кстати сказать, оно и схоже с оргазмом, с опьянением («дивный опиум духа, дарящий нам крылья», — сказал Бодлер, знавший толк в таких вещах), — это прояснение возможно лишь на пути синтеза, а именно таковым кажется мне лирический путь. Лирическое произведение — акт, по ходу своего развертывания собирающий, накапливающий, синтезирующий катарсис-оргазм.

Возьмем, скажем, стихотворения Мандельштама. Ну хотя бы — «На мертвых ресницах Исакий замерз...», которое, проходя стадии прикосновений-узнаваний и как бы прерывистого и косноязычного названия, развивается под конец в головокружение эстетического оргазма: «дыханье, дыханье и пенье...» Происходит синтез, превращающий вещь-осозаемые корпускулы в «опиум духа».

В этом смысле синтетический (то есть лирический) Набоков кажется мне — именно вследствие своего эстетического гедонизма — куда более эротичным, чем «простодушный» Федор Кузьмич Сологуб. Я даже готов стерпеть колеблющееся значение и двусмысленность этого слова — «синтетический» — в приложении к Набокову. То есть как бы я ни был согласен с тобой в отношении диспозиции, дистанции, прослойки, этого солдатского одеяла романтического соцреализма — на 101,2 процента согласен! — но искусственное волокно, вплетенное в жесткую художественную ткань, некий «холодок стиля», останавливающий наше внимание и при «полном блаженстве», боковое зрение и «подглядывание» — все это кажется мне естественной принадлежностью и эротики, и искусства, и вообще человека. Может быть, дело в амбивалент-

ной природе человека, с одинаковой жадной стремящегося и к осмыслению (охлаждению) своего телесного жара, и к сладостной неге «златого безмыслия», к стилистической паузе мышления, к лакуне-лагуне-луговине «неодушевленной» биологической жизни? В предсмертных стихах Баратынского — помнишь? — такое метание от «снов сладостной неги» до «мятежных вопросов». В этом контексте понятней и синтетическая проза Набокова, которого можно было бы назвать и «изошренным порнографом», и «холодным эстетом», когда бы «приемы» этой прозы не напомнили «приемы» самодостаточной, целокупной и внеэтичной Природы (вспомним хотя бы пчелоложницу-орхидею) — недаром он был энтомологом...

Такой вот можно предложить контр анализ к твоим рассуждениям, под которыми между тем я готов подписаться. И тут нет ничего странного, ибо в оценке вещей искусства самым существенным оказывается все же вкус, слабопереводимый на язык логических доводов. Вкус, ежели он дарован человеку, безошибочно улавливает, скажем, ханжеский привкус в некоторых, даже очень «авторитетных» произведениях «эротической» литературы. Но вот, например, в «Мемуарах» Казановы: этот механический гроссбух механических описаний совокуплений несомненно писал ханжа.

Н. Но, собственно, следовало бы еще заметить, что анализ ли, синтез ли, сугубо внешние черты построения или же прочтения произведения, я искал бы ключ эротического в ином.

Согласись, мы всегда узнаём элементарную мелодию, изложенную в любом темпе, тональности, интонационно искаженную, перевернутую в конце концов, выделим ее абсолютный субстрат, идею, как говорят в психологии — гештальт (тот единичный первообраз, который выступает «единицей» узнавания).

Так, наверное, происходит и в литературе. Текст анализируется (прости, но прежде мы ведь читаем слова, складываем из них фразы, рассматриваем частности и синтезируем их — это свойство сознания, и от этого не отделаться) по какому-то тайному закону «теплоты», скажем. Ты согласишься, что чтение подлинных стихов, их произнесение про себя всегда вызывают электрическую искру улыбки, пробегающую по лицевым мускулам, их слова волнуют голосовые связи, вызывают колотье в груди, подчиняют нас своему влиянию, скрытому в метре, интонации. Видимо, есть некая первичная структура, выделяемая нами, как

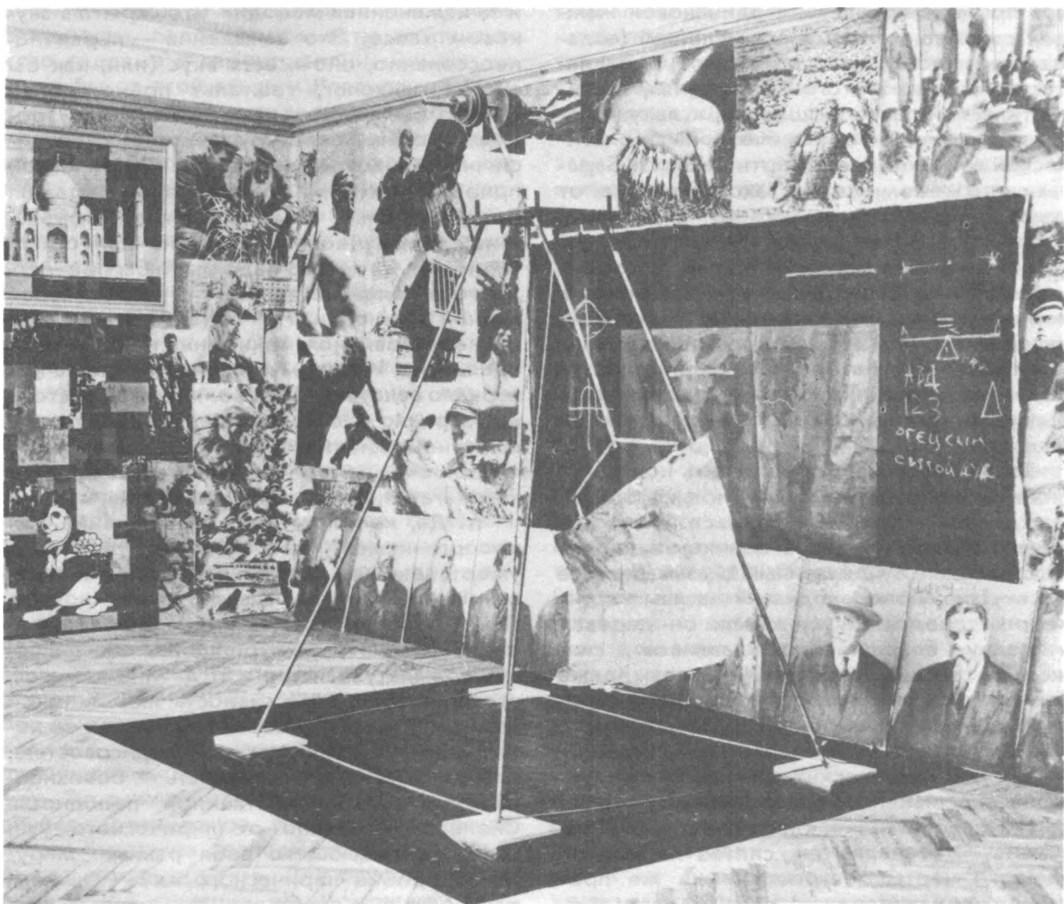
и та измененная мелодия, что скрыта в звуковом хаосе. Это выявление — первично-неосознанно, оно и есть вкус (или, как бы сказал психолог, гештальт прекрасного). Но что бы я хотел отметить как его эротическую «температуру» — сугубую специфичность, неотъемлемость от пластической природы воспринимаемого произведения. Вряд ли можно поэтому адекватно объяснить, почему волнует картина или стихотворение, для этого надо было бы провести другого человека по всем ступеням своей личной эволюции. Но что важно — в этом личном первичном понимании недопустима идеология. И если мы любим Набокова как зеркало сексуальной революции, а Толстого как зеркало русской, то оказываемся в абсолютном эстетическом тупике. Что такое «хорошо» — на это уже давно ответили. Это калокагатия, благолепие по-русски.

А. Да, идеологизация — нападение микроорганизмов на сложную личность, умертвление ее, сведение к «крови» и «почве». И конечно, там, где «кровь» и «почва», там и обобществление, и совершенствование «семени», мичуринщина, лысенковщина, мальтузианство и т. д. Мне кажется, что очевидная агрессивность любой такой «семенной» сорности объясняется ее неисправимым сектантством — расовостью, классовостью... Агрессивность — болезненное ощущение собственной неполноты. Сколь это отлично от лирического «я», всегда ощущающего себя равным миру! Мироподобие лирического «я» — скажем, в «Лолите» — сообщает эротичность самому тексту романа, его смысловому и звуковому ряду. Подлинно эротическими оказываются вовсе не те страницы, где изображены сексуальные действия Г. Г., а другие — список Рамздельской гимназии, солнечная веранда, сырое утро...

Н. ...игра в теннис, филологическое убийство Куилти...

А. И напротив, совершенно очевидно, сколь осторожен Набоков в описании сексуальных действий, сколь он стремится «охладить» их своей стилиевой вискозой, чтобы не впасть в пошлость, в клише, удержаться на струне художественной новизны. Это вполне осознанное стремление. Вот как, например, он в другом произведении описывает эротическую картинку XIX века, иллюстрацию из томика Мопассана: «Бель Ами, усатый, в стоячем воротничке, раздевающий с ловкостью камеристки стыдливую, широкобедрую женщину».

Персонажи, как мы видим, изображены здесь в полной, так сказать, «норме» и торжестве своих половых признаков и ролей.



Африка (Сергей Бугаев). Инсталляция «Дональд-деструкция», или «Дефлорация колхозницы», в залах Мраморного дворца (Центр искусств имени С. Дягилева). 1990. Фото Ю. Щенникова

Но Набокова — и нас, надеюсь, — это описание смешит. Это комиссионный магазин, списанный антураж...

Н. Прости меня, я вставить хочу...

А. Да, пожалуйста, вставь.

Н. Все это так. И глупо подозревать Набокова в том, что он эротический писатель — в твоём любимом романе на самом деле столько морализма. Позволь, я хотел бы отметить одну черту — Набоков изобразил нового человека, противного тоталитаризму, который насквозь эротичен в своих реакциях, который смотрит на звездное небо и на движущийся рубиновый крестик аэроплана так замечательно и пристально, что, по сути, уже эротически обладает этим. Человек у него насквозь лиричен, он имеет право на то, чтобы все сущее ему принадлежало хотя бы как умственный факт,

как факт, который он смеет обдумать и довести до конца сам. В этом и заключается его эрос, такой, который невозможно представить, скажем, у Платонова, изобразившего мир, где человек — лишь элемент вакхического действия, персонаж, заговоривший на чудовищном новоязе, перенявший противостественные социальные категории, выращенные в немецких мензурках... Действительно, Набоков для нашего разговора — чудесный положительный образец.

А. Но я хочу вернуться к усатому Бель Ами и стыдливой женщине... Я думаю, именно здесь ключ к пониманию причин рискованного сюжетного выбора — в «Лолите», в «Бледном огне»... Педофилия, гомосексуализм... Что привлекает художника в исследовании пограничных областей сексуальности, опыта сексуальных мень-

шинств? Может быть, именно то, что «типическое» в искусстве стало совершенно непереносимым? Художник, желающий показать человека, а не коллекцию типов, на которые каждого из нас можно умозрительно разложить по анкетным пунктам, хочет пройти по менее вытопанной поляне?.. Или, может быть, постановка этого вопроса вообще неправомерна, если считать мир самодостаточным и целокупным? Может быть, этот вопрос ставит наше сектантское сознание, то есть сознание человека, относящегося — в той или иной мере — к секте «нормальных» гетеросексуалистов, к секте сексуальных большевиков? А внутри этой секты существует ведь еще и ядро твердых гетеросексуальных сверхулежалыщиков, считающих морально приемлемой лишь одну коитальную позицию! Я лично не вижу особой разницы между осуждением любой нелеонардовой позы и осуждением гомосексуализма; все это от нашей необразованности и нелюбви к чтению.

Н. Во всяком случае, вся сексология — и медицинская, и социальная, и демографическая, и культурософская — пришла к выводу, что все, что происходит с человеком, что касается двоих, является нормой.

Наша, советская ситуация специфична: только у нас существует варварская, бесчеловечная пенитенциарная система, возводящая любое наказание в степень п, даже не наказание, собственно, а особо жесткое поругание. А вообще очевидно, что от «половых извращений» нельзя лечить. Правда, есть таковые (ну, активная педофилия), при которых человеку, увы, не место в обществе. Это другое дело. Это юридические вопросы. Но до недавнего времени литература, изображающая или камуфлирующая однополую любовь, была сугубо конфликтна в силу социального стигмата этих отношений. И например, Кузмин всегда имел источник для вдохновения, ибо описываемые им отношения всегда были конфликтны, ну хотя бы скрываемы.

А. Мне кажется, Николай, что кроме внешней конфликтности такой литературы, ее как бы повышенной температуры, в ней наличествует еще и изменение масштаба психологического переживания, что создает почву для потенциальных художественных открытий...

Н. ...стилевых, прежде всего.

А. ...которые как бы оказываются обаятельными фабуле. Это, разумеется, было бы слишком простым объяснением того факта, что в крупнейших романских системах XX

века исследуется несколько странная любовь, словно бы извлеченная из отрочества мужского персонажа с помощью «серебряного карандаша» Клавдии Шоша-Пшибыслава Хиппе («Волшебная гора» Манна), любовь к героиням, обладающим некой наведенной отроческой маскулинностью. Это лолитообразное извлечение мы найдем и у Гессе, и у Музиля... И в этом плане парадоксален Пруст, несомненно камуфлирующий однополую любовь и потому совершающий как бы обратный ход — к «усатому Бель Ами», в XIX век. В Прусте есть какое-то серьезное стилистическое противоречие: его гениальные открытия, может быть, и обусловлены этой гипертрофией масштаба движений души, этой замедленной съемкой, но странное ощущение «неправдивости», некоего повествовательного «равнодушия», ложной раскраски, преувеличенной неразрывности и плавности жизни относит его, на мой взгляд, в сторону прошлой литературы. Подлинность его «раскраски» весьма сомнительна...

Н. Подожди, он раскроется к последнему тому... Я хочу с тобой не согласиться. Тот ход, о котором ты говорил применительно к Томасу Манну, как раз отдает неким учебным фрейдизмом, искусственно выкопанным в своем детстве, как некая дань времени...

А. Но заметь: из всей фрейдовской мифологии эти писатели не берут почти ничего, кроме значимости отроческой сексуальности, закладывающей амбивалентность пола: а этот «сомнительный и лживый идеал», этот «двойной орешек» можно найти и у Пушкина.

Н. Что же касается Пруста, то он один из самых эротичных в «температурном» смысле писателей, потому что он описывает свою ревность по давно ушедшим эмоциям. И это даже не ревность, а некая алчба, которая как раз и выдает его инфантильные фабульные прикрытия истинного положения дел, всю его камуфлирующую механику. Мне представляется, что мы имеем дело с человеком-печкой, которому постоянно требуются для жизни дрова — в виде восстанавливаемых, описываемых и тем самым сжигаемых эмоций. Он просто существовать иначе не может. Под этим ракурсом, под которым мы рассматривали Набокова, Пруст очен с ним свяжем и завоевания его совершенно колоссальны, ибо им честно отброшено самое неважное — фабула, сюжет, которые сведены у него к элементарной экзистенциальной схеме вождельней. Осталось самое существенное — ревность и алчба по своим ушедшим

эмоциям, которые в своем экзистенциальном статусе фантастически эротичны.

А. А мне Пруст представляется как раз антиподом Набокова; и в этом противостоянии я на стороне Набокова, который движется от типического к нетипическому. Пруст совершает обратный маневр. Пруст — моралист. А вот высказывание Л. Я. Гинзбург о моралистичности «Лолиты», на мой взгляд, полемическое. Если на глубинном уровне Пруст кажется мне нераскрытым, то зато на поверхности он раскрыт до последнего. Я говорю о стилистике прозы, которая как бы ничуть не смущена тем, что мы можем свободно разглядывать самые интимные места кожи ее автороподобного произносителя. Этот произноситель совершенно лишен чувства стыда, как Адам до грехопадения. Вот подлинный эгоцентризм (без всяких кавычек и с отрицательным оттенком)... Как это отлично от искусства Набокова, который постоянно соблазняет читателя, показывая ему часть, по которой читатель обязан вообразить целое! У Набокова вельфиновский «мотив прикрытия», обостряющий внимание зрителя и оживляющий картину внутри зрительского сознания, становится одним из важнейших элементов психологической прозы. Психологизм выносится из сферы авторского абсолютного знания, высокомерно даримого нам, в сферу сотрудничества автора и читателя. Стиль Набокова исполнен эротического соблазна, становится психологизированной любовной игрой с читателем, ускользанием, которое распалает... У Набокова — не «друг-читатель», а, скорее, читатель-любовник. Вероятно, я несколько огрубляю и преувеличиваю, стремясь показать существенное различие этих художественных систем, но, по-моему, стиль Пруста такого соблазна лишен. В этом смысле Пруст — некое нарциссическое одиночество, его эрос (то есть искусство) не развернут вовне. Набоков строит иллюзорное, мнимое «двойное дно», в то время как Пруст, обладающий тайным «двойным дном», создает иллюзию плоскости.

Н. К сожалению, мы с Прустом знакомы в переводе, и можно только догадываться по этой бледной тени, какой он писатель на самом деле. И если мы говорим о стиле, то, конечно, сказанное применительно к Набокову определяется прежде всего его бытованием в нашем родном языке. Поэтому вряд ли мы можем на равных сравнивать Пруста и Набокова. Завоевания Пруста абсолютны и волшебны. Я, прости, по своим эстетическим привязанностям — прустянец.

А. Мне остается только назвать себя «набоковианцем».

Н. Но вернемся от великих образчиков к бытовавшей литературе, которая отражает историческую ментальность, где личный сексуальный опыт маловажен и малозначителен. Он рассматривается только как функция репродукции. Если посмотреть на искусство, которое играло сугубо обслуживающую роль, я бы сказал, что оно гиперсверхсексуально и эротично. Человек является как бы генитальным предметом, который может быть употреблен для элементарного воспроизводства в той или иной сфере. Это великолепно проявляется не в литературе, а в живописи или в музыке. Особенно в музыке маршевой. Вспомним песни Дунаевского, Покрасса, какие угодно песни двадцатых — тридцатых годов. Сейчас совершенно поражает их, я бы позволил себе сказать, коитальная ритмика, где все поющие и все участвующие должны делать одно и то же, элементарное, чем в какой-то архетипической глубине является агрессивный половой акт.

А. Музыка приучает нас к забытию, сказал поэт. Вообще, искусство — памятливое забытие, погружение в субстанцию аллюзий и реминисценций, как и эротика. И вероятно, существуют разные архетипы культуры, вещающие как бы на разных диапазонах волн. Скажем, южнобережная греческая пластика и арт нуво — это один диапазон, а Шумер и Вагнер — другой. Все определяется длиной волны. Разве мы не слышим даже в звучании слов «Шумер» и «Урарту» тоталитарный оргазм XVII съезда ВКП(б) и гитлеровского партайтага? А мавзолей и зиккураты? Египетские статуи должны маршировать, не сгибая ноги в колене. В антиутопическом мире О. Хаксли сексуальная ценность женщины определяется показателем «пневматичность», словно это противооткатное устройство гаубицы... Человек так или иначе настраивается на ту или иную волну. Все прочие диапазоны кажутся ему после этого какафонией. И остается лишь верить, что выбранный диапазон — подлинный.

Н. При этом надо заметить, что искусство делает нежная женственная душа, а грубая душа — пошла и романтична.

А. «Пошла и романтична» и есть тоталитарный диапазон — диапазон, в котором оказываются самые разномастные вещи — и батальное масло соцреализма, где исключение героя романа из партии архаически срастается с кастрацией жеребца, и нынешний «авангардизм», предлагающий взглянуть на мир «глазами» амебы, словно это не де-

лается уже семь десятилетий. Между тем мысль о том, что человек — мера всех вещей, по сути своей весьма эротична.

Н. Что касается мира, увиденного «глазами» амёбы, то, действительно, такое может прийти в голову лишь внеисторическому, эпическому человеку — никак не инициированному личной, частной ответственностью. Это, в сущности, естественнейший результат тотального изнасилования нашего сознания идеологией. Но очень странно, что все прошлые годы партидеология не любила «камебу», хотя они — мечтающие о слиянии половинки андрогина. Меня вообще всегда удивляла обслуживающая функция эпоса, он оказался уживчив с любимыми социальными моделями. Примерам несть числа.

Но присмотримся к некоторым проявлениям тоталитаризма. Возьмем сексуальный аспект. Скульптуры, которые «украшают» московские метро, фасады, ВДНХ, — мужчины и женщины удивительно похожи — мощью, пафосом, размерами. Вспомним «Рабочего и колхозницу» Мухиной, задавшей на долгие десятилетия сексапильность женщины, равной мужчине. Это равенство вылилось в пугающую сексуальную насмешку. Что, они уравнины в своих половых функциях и отличаются только серпом и молотом? Брюками и юбкой? Но Самохвалов и эти детали снивелировал. Что может быть ужаснее женской самодостаточности с песней. Я думаю, это свидетельствует о глубочайшем сумбуре в элементарном сексуальном самоощущении человека. И действительно, тоталитарная культура в дурном армейском, лагерном смысле — гомозротична, пародийна, ужасна. Хотя она и не лишена пола, но искажена, сдвинута в чуждые сферы, публична — исполнена душевной порнографии.

Но иначе быть и не могло в обществе, где ценность перепутана с наслаждением. Где ценность не социологизирована, где донос классовой моралью нарекался ценностью. Как и труд, сам процесс труда — то ли ценностью, то ли наслаждением. Бог весть. Но наслаждение — а об этом забыли наши классики, — элементарно, тогда как ценность — внеположна, перманентна.

Да, теперь совершенно ясно, что коммунистический позитивизм не ужился с ценностными вакансиями в сознании человека. Вот они и «вымылись», «вышелушились» за какие-то десять лет.

Но насилование мыслительных процессов не могло пройти бесследно. Разрушена эротическая прелесть мышления, вожде-

ния этого состояния, вочеловечивания (по Блоку). Не мысли, живи в когнитивной девственности, твердила нам идеология. Но человек, прободавший плеву безмыслия хоть однажды, ощутил всю физиологическую прелесть процесса изменения измененья, он никогда не забудет почти физического напряжения, потребного для совершения рационалистического акта, для укоренения своей воли как этики. Он не откажется от того, чтобы быть единицей среди звезд и категорических императивов. И я думаю, это корень эротики, прости за метафору.

А. Прощу. Тем более что мышление, которое действительно становится как бы центральным персонажем...

Н. Даже в некотором смысле лирическим героем, как у Лидии Гинзбург...

А. ...так вот, мышление — это прежде всего язык, о котором и хочется сказать несколько слов. Ну, хотя бы — о неисчислимом морском песке лексики. Видишь ли, когда ты говоришь, что ценность выше наслаждения, то мне тут же представляется эта «ценность», стоящая в обнимку со «стоимостью», на лбу которой к тому же химическим карандашом написано прилагательное «прибавочная»... Кажется, существуют слова, внутри которых уже ничего нет, — слова, похожие на гриб, от которого осталась одна тончайшая оболочка, создающая иллюзию тела, массы, да легчайший дымок сухой взвеси, когда на него наступишь. «Ценность» — прекрасный пример. Дело, видимо, в том, что эти слова лишены способности колебаться, их смысл неподвижен, неметафоричен, вследствие чего его, по сути, и нет. В этом плане философский словарь сродни словарю матерному. Предмет, жестко зафиксированный относительно глаза, через несколько минут перестает восприниматься зрением: в колбочках кончается реактив. А поэзия есть эрос именно в том смысле, что живое слово ищет слияния с другим живым словом. Поэтому мне более понятен мыслительный путь, не тшачийся сразу попасть в «десятку» окаменевшим (и потому бессмысленным) термином, а как бы окружающий эту искомую смысловую «десятку» колеблющимися «приблизительными» (и потому живыми) словами, их хороводом, «топчущим нежный луг» жизни. Набоков, как всегда, готов дать подходящий пример (из послесловия к «Лолите»): «...искусство (т. е. любовь, доброта, стройность, восторг) есть норма». И поскольку «наслаждение» — явно из этого ряда, я никак не могу согласиться, что оно ниже «цен-

ности»... То есть, говоря об эротизме мышления, следует подчеркнуть, что речь идет о художественном мышлении — колеблющемся, гибком, ветвящемся, содрогающемся, двоящемся... Каком еще? О мышлении с температурой 36—41 °С, о человеческом и индивидуальном, о неастральном и нетипическом. Именно индивидуальность мышления и порождает стилистическое и интонационное богатство искусства. Поэтому и тоска по отсутствующему «большому стилю» кажется мне следствием дурного вкуса. Подлинное искусство делалось всегда разве что наперекор «большим стилям» — классицизму, романтизму, символизму, конвульсивному авангардизму XX века, гипсовому соцреализму. И только тогда оно становится подлинно эротичным, то есть влажным, живым.

Н. Алексей, я соглашусь с тобой, что метафора — царица полей, но добавлю: полей, где растут лишь асфодели, и взбалмошные попытки ее сексуализации в другие стихии вряд ли плодотворны.

Чем, собственно, тебе не нравится слово «ценность»? Оно не виновато, что мы плохие школяры и слова «сатириаз» и «промискуитет» нам своей незатертостью приятней «ценности». Ведь оно так же конкретно и функционально, как слово «кондом»... Мне даже думается, что в том, что ты сказал, проявляется типическое бегство от конкретного, существующего подхода к вещам. Это во-первых. Во-вторых, что касается списка Набокова — любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг, — то это и есть ценности, императивы этики Набокова — в ней (этике) они внеположны и перманентны (как я уже говорил), а наслаждение в силу своей конечности (именно в силу этого, иначе это что-то иное) принадлежит другой, более низкой, что ли, сиюминутной этической епархии. Как дефиниции этики их можно записать сплошным списком через запятую, но по своим существенным характеристикам (перманентность и конечность, скажем) они совершенно разные. Ведь Набоков не добавляет в свой прелестный словарь признаков искусства слово «удовольствие»...

Но вернемся к нашей теме.

«Большие стили» нашего века — конструктивизм, футуризм — обладали латентной, очень специфической сексуальностью, которая нуждается в серьезном исследователе. Конструктивизм, как бы лишенный пола, стерильный и якобы демократичный, предстал диким, неупорядоченным, агрессивным эротическим хаосом. Это еще одно

подтверждение моей мысли: индивидуализм, убиваемый всякими путями, чреват плохо скрытым фрейдистским сумбуром, где мы найдем полный синодик возможного. Искусство — скажем, скульптура — образование абсолютно стилистическое. В ней как бы нет ничего, кроме стиля. Например, Матвеев. Уже в его обращении с материалом заложено столько эроса! Все фавулы, все сюжеты вынесены за скобки. Оставлены одни человеческие тела, не проявленные в половом и биологическом смысле. То есть ясно, что это женщина, или мужчина, или мальчик... Но важно само общение Матвеева с материалом, которое андрогиноподобно. Это первичная эротическая суть. И в живописи, где убраны сюжетообразующие вещи и оставлена чистая пластика, где, скажем, из пейзажа Сезанна не вырвать дерево, не выдернув вместе с ним кусок неба или воды... Это настоящий эрос, от которого не уйти. Вся двусмысленность сегодняшнего авангардизма в том, что он пытается гальванизировать эпос, придать, например, стихам внеиндивидуальные черты, лишить их пафоса самодоказательства существования, тем самым как бы кастрировать мышление, которое сугубо индивидуально и каждый раз совершается в специфическом, авторском, человеческом жизненном пределе.

А. Как вообще понимать равенство и демократизм в приложении к искусству, к любви? Может быть, здесь достаточно одной «свободы»? Смысловые оттенки слов очень многое проясняют, и, согласись, «демократизм» больше смахивает на «народность», нежели на «человечность». Сегодня, когда мы имеем не только тысячелетние мечтания о равенстве, но и отрицательный опыт XX века, кажется, должно быть ясно, что «пассивное» сострадание Анненского много человечней «активного демократизма» горланов и главарей. Человечным оказывается именно индивидуалистическое искусство, и в этом его общественный смысл: люди не равны, но (вернее, не но, а поэтому) каждый из них неповторим и достоин возвышенного внимания, т. е. любви. Не равной любви, а любви. И Федор Константинович в набоковском «Даре» переживает просто любовный роман с Чернышевским... Просто жить без него не может...

И еще несколько слов об индивидуалистическом, лирическом искусстве, поверяющем себя «мерой всех вещей», существующем в человеческом измерении, — об искусстве, которое и может быть понято как подлинный «большой стиль» XX века, если

уж его так хочется отыскать. Скажем, архитектура модерна, несомненно относящаяся к этому «большому стилю», человекоподобна и эротична потому, что ее «тела» созданы для контакта не только со зрением, но со всем человеческим телом. Линии модерна вторят линиям человеческого тела, интонации живой речи, движению свободной мысли. Они не предписывают, а покажут. Перила лестницы в каждой их точке находятся точно там, где их предполагает коснуться рука раскованно поднимающегося по лестнице человека. Внутри «тел» модерна человек может пребывать в том памятливом забвении (или самозабвении), которое и кажется мне эротической проекцией искусства. Неповторимые архитектурные «тела» модерна выращены для человеческого тела, а не ради Больших Идей, точно так, как мыслящее тело одного человека — для мыслящего тела другого. Такое гуманистическое искусство и есть зримое подтверждение незаменимости и неповторимости всякого человеческого существа

в его мыслительном и телесном единстве; оно и есть высокое эротическое искусство.

Н. Пора, думаю, подвести какую-то черту. Сказано много и о многом. И просматривается тенденция — мы говорили не об эротике как о социально-специфическом, а о вкусе и о безвкусице, о ценности и о наслаждении, о настоящем и мнимом, о полном и полом. По сути эти проблемы являются настолько притягательными и краеугольными, что для мыслящего человека наделяются эротическим статусом. Мне кажется, что вычленять «эротическое» из искусства и наделять литературу таким эпитетом — дело безнадежное и напрасное. Эротика в литературе, и вообще в настоящем искусстве, есть стиль. И пожалуй, интереснее присмотреться к другому дискурсу — увидеть, что есть мысль в литературе, что есть эмоция, что есть пластика, тем самым — что есть язык, который и наделяется прелестью платонического и эротического.

Эротическая энергия — вечный источник творчества. И эротическое соединение для творческого восхождения совершается. Также неразрывно связана эротика с красотой. Эротическое потрясение — путь выявления красоты в мире.

Н. А. Бердяев.
Смысл творчества (М., 1989. С. 437)

В табуированной зоне

Женщина-художник... Ну и что? Мы привыкли к тому, что лучшая половина советских художников в качестве художников мало чем отличается от худшей. Как женщина ты можешь быть кем угодно — гранд-дамой или, что чаще, таким рубахой-парнем, своим в доску; домашней хозяйкой — тихоней или громогласной общественной, — это дело частное. Как художник ты обязана быть как все, разве что чуть, как бы это точнее выразиться, subtilнее — все же женщинам реже удавалось «поднимать» (новояз Союза художников) глобальную тематику — историко-революционную к примеру. Были, конечно, и исключения: В. Мухина или, скажем, В. Исаева брали такой идеологический вес, что на каждому мужику под силу. Но это исключения — как известно, подтверждающие правило. А правило было выковано десятилетиями перманентной культурной революции: советский художник — единый и неделимый социокультурный тип. Прямо по Р. Шлегелю, который утверждал: «Отличия полов ни в коем случае не надо преувеличивать, а наоборот, надо их смягчать с помощью большого противовеса». В нашем случае большим противовесом были задачи, которые советский художник был призван решать, — такие масштабные задачи, что «отличия полов» и вправду грех было преувеличивать. Тут уж не до, страшно вымолвить, чувственного начала. Эта область была наиболее табуированной. Поневоле вспомнишь ждановское камлание — полумонахиня, полублудница... Этим ведь не только Анна Ахматова отторгалась, вся сфера интимно-личного ритуально отлучалась от культуры нужного тоталитаризму типа...

Я рад, что в эту заминированно-табуированную зону пробрался — таки женский летучий отряд. Знать, действительно женское начало не было затоптано ни героической поступью устремленных в будущее скульптурных работниц и колхозниц, ни рысью устремленных в пустые магазины несчастных наших современниц. Знать, действительно что-то происходит в нашем обществе, если женщина-художник решилась почувствовать себя художником-женщиной.

Белла Матвеева — из этого летучего отряда, весьма, впрочем, немногочисленного. Путь самоидентификации женщины как художника всегда и индивидуален, и типологичен. О типологическом особо распространяться не буду — здесь все ясно: стремление к освобождению от табу и стереотипов, помноженное на благоприятные общественно-культурные обстоятельства. С ин-

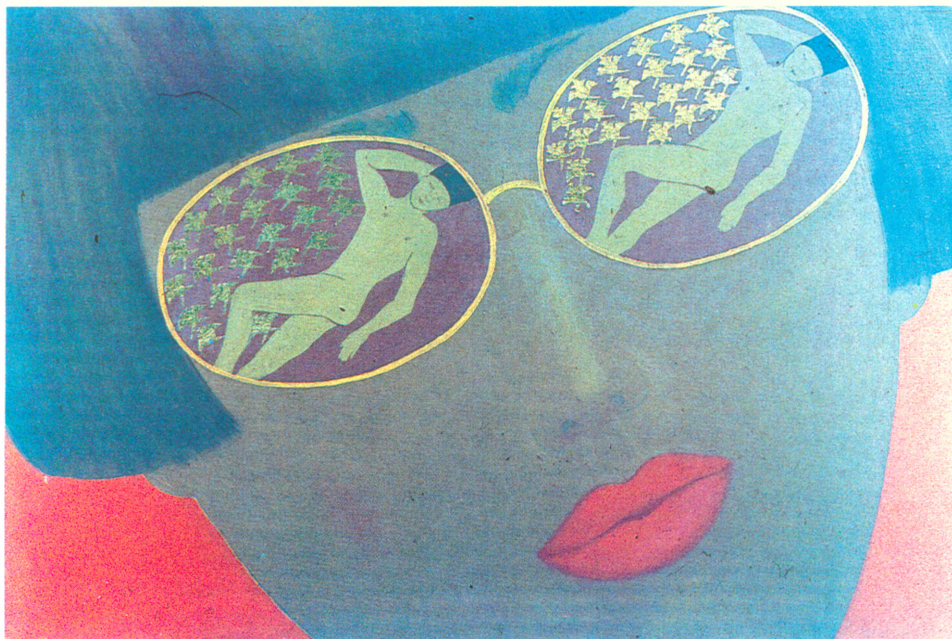
дивидуальным — сложнее. Тут, видимо, и личный приватный эмоциональный опыт — в эту сферу критик вторгаться не вправе. Зато он вправе попытаться рассмотреть не менее личный и интимный опыт взаимоотношений с профессиональным культурным контекстом, который приобретает художник в пору становления.

Белла в этот период явно испытала притяжение группы художников «Новые», к середине 80-х вступивших в полную силу. Прежде всего — Тимура Новикова, блестящего мастера иннициаций и мистификаций, вполне свободно манипулирующего самыми разнообразными контекстами и легко переходящего от метафизического и концептуального к «низовому» и телесному. Впоследствии Тимур более увлекся концептуальными ходами, а в ту пору охотно артикулировал именно «телесное» — плотское, тактильно-осязаемое — в «Мальчике с веслом» например. Думается, эта вещь оказала большое влияние на нескольких художников — Г. Гурьянова, Д. Егельского. И конечно, на Беллу.

К этому добавил интерес к соц-арту, воспринятому, впрочем, как импульс, а не как образец. Если соц-артисты с туповатой серьезностью детей, разбирающих на части любимые игрушки, деконструировали самые любимые «совковые» мифологемы и визуальные декларации, то Белла (и в то время Д. Егельский) имела дело уже с результатом. Те доказывали — с серьезностью и фанатизмом, несмотря на очевидное ерничество, — абсурдность советской идеологической картины мира; она охотно и без надрыва принимает это на веру и начинает играть с обломками как ни в чем не бывало. Прямо по Бодриару, этому идейному вожаку постмодернизма, писавшему об истории — «это изумительная игрушка». Так вот, абсурдные ситуации, эти обломки героических мифов, Белла как бы проигрывает заново, находя в них массу уморительного и милого.

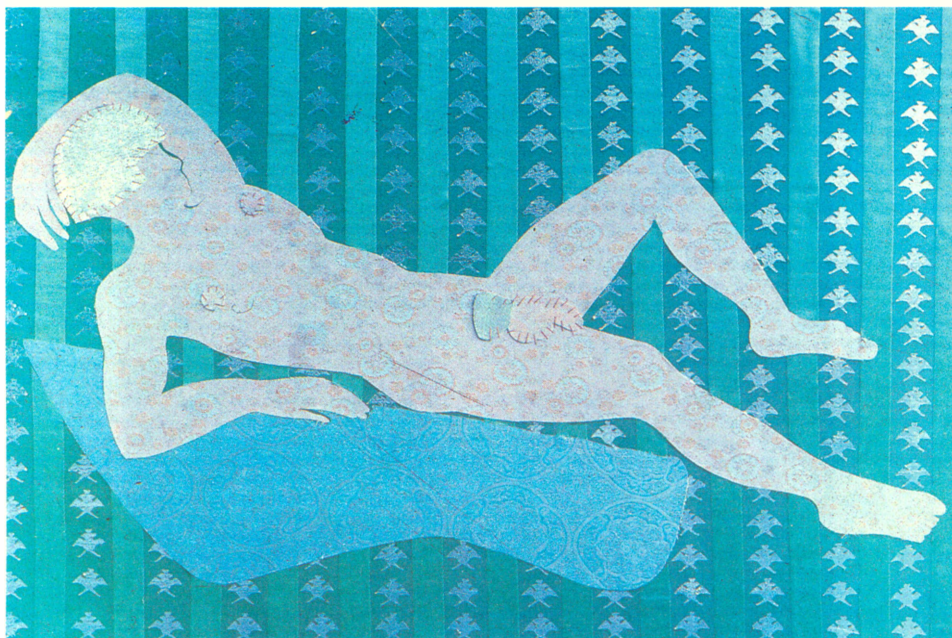
В самом деле, мы с детства слышали о том, как Керенский бежал в дамском платье, но представить это воочию («Керенский»)! До деталей — сапоги и подол платья, сабля и кружева! При чем — с сочувствием: раз вам так хочется, пусть бежит в платье, что тут унизительно-смешного, это, скорее, мило. Или вот показать излюбленную нашим кино тему контраста ложенного офицера и мощного простого матроса — почему бы и нет! Но показать — буквально: матрос полуобнажен, как борец, он силен и непобедим, но кажется, он уколется об усы, пенсне и ордена

ЖИВОПИСЬ БЕЛЛЫ МАТВЕЕВОЙ



Автопортрет. 1989. Холст, масло

Сон. 1990. Коллаж





Грубый сын народа. 1989. Холст, масло

Неравный брак. 1989. Холст, масло





Керенский. 1990. Холст, масло

Ревнивец. 1989. Холст, масло





Павлин. 1990. Холст, масло

Две натурщицы. 1990. Холст, масло



чопорного офицера («Грубый сын народа»). Да, исторические мифы абсурдны, внедренные в наше сознание хрестоматийные исторические ситуации нелепы, но нельзя же бесконечно об этом, не лучше ли сделать из этого милую игру, наподобие фантов? Эта женская, может быть чуть жеманная, версия постсоц-арта — занятная и вполне объяснимая реакция на идеологизированность, присущую даже деидеологизаторам нашего искусства.

Работая с материалом соц-арта, Белла, похоже, приобрела и функциональное «орудийное» понимание пластической формы, вполне осознанно включающее элементы эклектизма: ее визуальные источники многообразны, чаще всего, пожалуй, ощущается прямая стилистика ар-деко. Впрочем, научившись реконструировать в игровом ключе деконструированные соц-артом ситуации, Белла, похоже, стремится использовать свой опыт в совсем другом направлении. Историко-социальное как предмет интерпретации ее, похоже, не столь уж интересует. Скорее, историко-сексуальное... Если в «историко-революционных» интерпретациях «женское» проявлялось в какой-то милой снисходительности к нашим развенчанным героям и даже в определенном сочувствии им, то в многочисленных версиях «Неравного брака» и «Ревнивица» оно вырывается на волю. Белла использует канонические сюжеты — от «истории» здесь произвольный, с точки зрения знатока, антураж, аксессуары и прочее. Сюжеты, собственно «положения», сами по себе не проявлены: они могут быть основой и «большой литературы» и «анекдотов поручика Ржевского». Да автора и не волнует развитие сюжета: с какой-то сомнамбулической отрешенностью она погружается в эмоциональное состояние, временную протяженность ситуации, приобретающей по мере развития серии все большую эротическую окраску. «Историче-

ские» аксессуары — парадные мундиры, пышные туалеты, несущие, казалось бы, игровую функцию, — в результате выполняют совсем другую роль: контрастируя со все более обнаженным телом, они оттеняют как раз непосредственно-чувственную грань образа.

Белла всю вторую половину 80-х активно осваивает и текстильный коллаж. Видимо, ее привлекает не только мягкость, женственность, теплота материала, но и специфические композиционные качества рапорта: повторяемость, зеркальность мотива как бы сгущают, концентрируют временное измерение образа. А художник заинтересован именно в вязком, плотном, затягивающем времени: только тогда образ приобретает витальность, почти тактильную осязаемость.

В работах последнего периода — в «Царевиче», в многочисленных «Спящих» — с их вызывающе откровенной сексуальной томностью, чувственностью, негой, Белла как бы ставит очень важный для себя эксперимент. Ради его чистоты отбрасываются игровые и «исторические» элементы и аксессуары, вообще все, что отвлекает от главного — воплощения интимно-женского. Художник проверяет себя: станут ли ее образы метафорой этого женского мира, с его осознанными и подсознательными переживаниями, влечениями, желаниями, то есть останутся ли в художественной культуре, освоив пусть небольшое, но ранее недоступное ее пространство. Или «выпадут» из культуры, иницируя совсем другие, внехудожественные, неполные искусству эмоции? Что ж, смелость эксперимента вызывает уважение, хотя и поводов для опасений немало. Как уже говорилось, табуированное поле — это и заминированное поле, и пройти по нему без потерь, то есть сохранив вкус и меру, — нелегко.

А. Б.

ДВУХГОЛОСИЕ

Когда десять лет назад Ленинградское телевидение решило запечатлеть сенсацию отечественного балета — «Двухголосие» Бориса Эйфмана (на музыку из репертуара «Пинк Флойд») в исполнении его создателей — тогда еще выступавшего на сцене феноменального дуэта Аллы Осипенко и Джона Марковского, цензура оказалась начеку. За «Двухголосием» — обобщенной композицией о женщине и мужчине XX века — шла слава слишком смелого зрелища, пронизанного мощным эротическим зарядом.

Действительно, в отличие от множества иных — в этой балетной версии любви первотолчок, завязывающий отношения героев, вырос из плотской тяги, плотского изнеможения от одиночества, плотского растворения друг в друге. Но чувственный посыл, хотя и доносимый с безбоязненной открытостью в тексте «Двухголосия» и вообще всегда окрашивавший партнерство Осипенко и Марковского, никогда не бывал в их танце одномерным. Так и здесь в нем зарождалось подводное течение — свой внутренний конфликт, свой драматический подтекст. Как ни страстно казалось сексуальное влечение, объявшее тела героев, им не дано было отдаться власти наслаждения: сквозь весь дуэт шла острая борьба за первенство, в шквале поддержек скрещивались поля отталкивания и притяжения мужского и женского начал. Женщина жаждала главенствовать — подчинить себе того, кто превосходит ее в силе. И наступал момент, когда она добивалась этого. Накрыв рухнувшего любовника своим телом и глядя в пространство застывшими глазами, героиня сторожила завоеванную собственность...

Но, несомненно, главная тема «Двухголосия» — мучительное обретение героями истинных ценностей любви, их восхождение к духов-

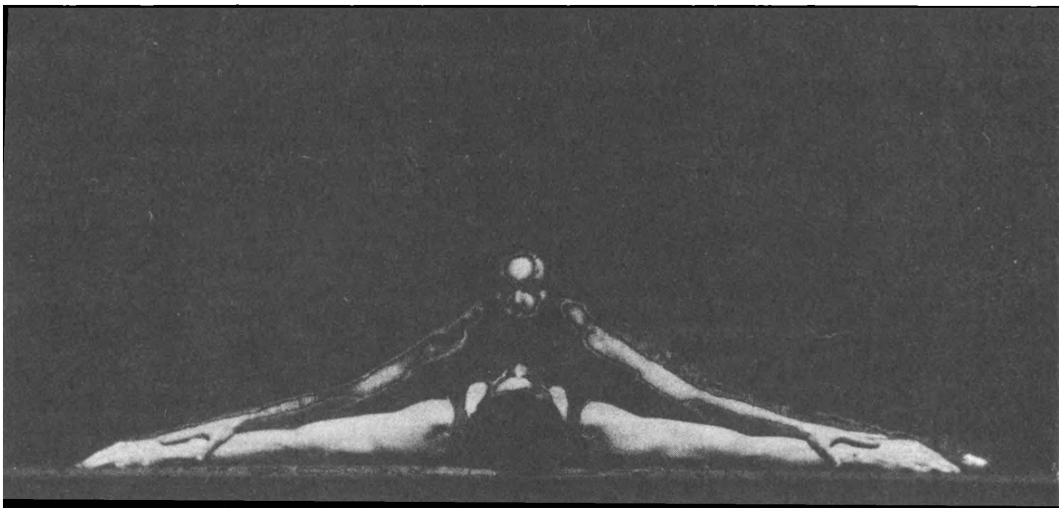
ным узам чувства. Sex arreal, услышанный обоими, был только началом долгого, длиною в жизнь, пути — пути, который чуть не оборвался для героев на начале. Но жизнь мудра — истина нуждается и познается в испытаниях. И придет тот миг, когда Мужчина, однажды покинувший свою единственную Женщину, начнет к ней возвращение... В финале номера двое продолжат совместный путь под гаснущий свет и звучащую для них одних музыку.

Телезрители, однако, увидели «Двухголосие» урезанным наполовину и с изъятой сердцевинной — как раз без центрального дуэта героев. Того самого дуэта, в котором совершался прорыв танца к предельной открытости в выражении человеческих желаний и страстей. Того самого дуэта, в котором исполнение Осипенко и Марковского было отмечено поистине божественной печатью. Кто мог в то время помешать нашей цензуре — по совместительству добровольной полиции нравов — увидеть в танце лишь что-то вроде наглядного пособия по технике секса или угодливо уловить начальственное возмущение «этой порнографией»?

Разумеется, подлинной причиной расправы над «Двухголосием» послужил брошенный в нем дерзкий вызов многим нашим табу в искусстве. Ведь даже то, что вошло в телеверсию после цензурных ножниц — обрывочные фрагменты номера: соло Женщины и Мужчины, — не стали сохранять, пустив видеопленку в повторный оборот.

Да, от «Двухголосия» с его непревзойденными первыми исполнителями остались, увы, только фотографии. Нет, к счастью — остались фотографии. Взгляните на них, они перед вами.

НАТАЛЬЯ ЗОЗУЛИНА



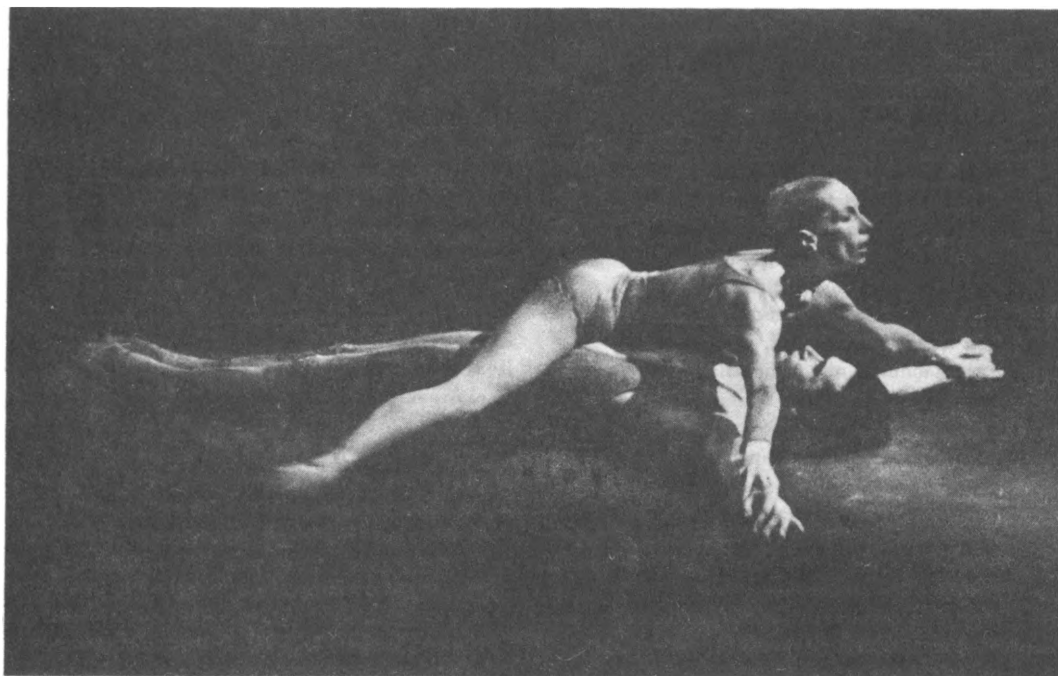


Фото В. Каверзина



ЭРОТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Где изгибом берега морского,
Светом, налагающим печать,
Соблазняют, знаешь, можно снова
Молодеть, дурачиться, легчать.
Улыбайся! Губ полуоткрытых
Узнаю надежду и призыв,
Волн покатых, нежных, неубитых
Сил возобновившихся порыв.
Дайте руку! Всем вам будем рады.
Праздник отмечают не таясь.
Море-море, лодочки-Спаранды —
Острова, раскованная связь.
Это кто-то хочет поделиться
Радостью своей и красотой,
Это время силится забыться
Жарким сном над яркою водой,
Это брызги весело и смело
Холодят пылающую грудь,
Это учит любящее тело
Золотому чувству. — Не забудь!

ВЛАДИМИР И ВЕРОНИКА

Краб в руке и палка — как нелепы атрибуты
Бестолковой этой, неестественной, больной,
Краденой любви... Светает. Поздние минуты.
Волосы ерошить, гладить тело. — «Что, родной?»...

Никому не ясно, почему так солнце липнет
К черному песку. Ленивый воздух разогрет.
Долгожданной ночью день сегодняшней погибнет.
Я смотрю, как волны тихо слизывают след.

Неужели мало пены ласковой прибоя,
Шелеста песка нерассуждающего? Крюк
Якоря вонзается в послушное, живое
Дно. Не отпустить, не пересилить нежных рук.

Что осталось ждать нам от безмолвного заката?
Тусклой душевной ночью все равны и горячи.
Жаркое бессилье... Жизнь... О, ты не виновата!
Ты не виновата, только сжался, облегчи...

НИКОЛАЙ КОНОНОВ

ПРОЧТА НАДПИСЬ НА ЗАБОРЕ

«Валю Пермякову любят все-все-все, так как она якуточка».
На заборе гальванического предприятия прочел —
сообщение современникам, потомкам,
Чтобы представляли, как она на танцы шла гагарой, подгребала уточкой,
С тундрой нежною в башке, с ягелем сплошным в сознание, слоем его тонким.

Словно лемминги подмышки нежные ее и такая, извините, пыжиковая
Плоская шапчочка где надо. И другие снежные ландшафты.
Кто на нартах эротических промчался там? Наследил румяным лыжником,
Лайкою протягивал. О, как долго с люрексом завязывала шарф ты...

Как тебя прельщают тушь, помада, пудра, моя фифа! Непереводимыми
Строгими ругательствами ты зачем еще зеленого отшила
Шалого курсантика?

В унтах ты по жизни шляешься, мнительными пимами
Муравейники некрупных вожделений задеваешь, вот — еще один разворошила.

«Благословен, благословен» — Кузмин писал, но в нашем случае
Цитата ни к чему. Замашки все охотничьи, вся наглость, резкость,
Желаний мелкий хворост, поломанные сучья
В размывах горестных, без блеска.

Благословен, благословен и общий душ в общаге, картинки, календарики,
И три соседки в комнате, и петелька, погибшая в полях твоих колготок.
Ни слова не скажу, ни взгляда строгого. Несут фонарики
Два кровососа мелкие твои, темнокудрявых эфиопов пара. То-то.

ПРОСТУДА

Чтоб оттрахать эту попку подлюю, вихляющую, чтобы хоть разок перепихнуться,
Когда папа с мамочкой на дачу отвалили чалить; чтобы, извините, до упора
Аквилон своей вдуть ей, простудиться ведь пришлось Андрюше П. — губа его припухла,
В лихорадке вся двусмысленной, насморк там и кашель — ну, умора.

Шлялся, шлялся за своей блядиной налегке, на сквозняках свистел, дубина, —
Ты в горчичниках теперь ландшафтом охашь хохляцким, в бахчах, огородах;
Так любви в тебе коротенькая смолкла сонатина,
О, трех букв единство непристойное — тема скисшая ее, осунувшаяся кода.

Отчего ж тебе все чудится беличий, щенячий пах ее, такая тучка, облачко;
Влип ты, значит, в это дело, или же из носоглотки воспаленье
В скорбный домик черепа проникло, прилипилось к бледной оболочке,
За тусовки все ответственной, за рыданья пьяные, тоску, за дни рожденья?

Сна баржа ленивая, горячая, таблетками увешанная — аспирина, димедрола.
Вот к тебе прижалась, перебеленная вся, в помарках от руки, —
Жизнь жестокая, менделеевская строгая железистая школа:
На дверях сортира — графика любовная и лирика,
спаривающиеся бабочки, жуки.

Хоть тебя зашкалило и скот ты... Дрожь, волнение смутное и почти вся сумма
Признаков влюбленности... Помнит, помнит телефон твой прежде лапидарный
Голос — к лепету приближен он теперь и низведен до шума...
Свисту, щебету какой-то призывок дополнительный, почти что парный.

X + Y

Что я видел, что я видел: экскаватор средних лет
молоденькому наглому бульдозеру
Зубья заговаривал одышливо на какой-то закрывающейся станции метро.
Ковш к кабине его гнул, к гусеницам жался грубыми полозьями
Откровенно эротично. Так сдружились они скоро, Y — Сидоров и X — Петров.

Мы по Фрейдю их двойной орешек под единой скорлупой в момент раскокаем.
Выметут друг другу фейсы метелочками мужественных усов,
В такт движками задрожат согласно, не дожидаться срока им —
Намагниченный удел, в сумму их сгребающий, в сущности, суров.

Или, скажем, вот еще история: помазок весь в мыльной пене с лезвием,
Отупляюще острейшим, встретился на мокрой полочке и взгляд не смог ответить,
Задохнувшийся в своем открытии болезненном,
Чувственный словарь сумеречный в миг перелиставший весь.

В их пробирку умственную, знаю, женственные лишние опущены молекулы:
Толчая девичья им претит теперь, вот бы спорт казарменный — борьба, бега.

У в X так вторился уныло, полюбить им, что ли, больше некого,
Обмирать и задыхаться, словно рыбкам, умножаться, складываться.

Что? Нет-нет. Да-да.

Но рукою твердой из патрона их как лампочки в конце концов вывертывают,
Затуманенные, с лопнувшей спиралью сердечной, отгоревшей срок весь.
Что, за скобки выносить им нечего, кроме множителя мертвого,
Стылого, безлюбого, не улыбочивую жидкость красноватую, остывающую взвесь?..

АЛЕКСЕЙ ПУРИН

Из книги «Апокрифы Феогнида»

Памяти Долорес Скиллер

1

Ну, ложись, ложись и среди подушек
полистай журнальчик глянцевоый, где техасок
северяне клеем расстреливают из пушек,
не жалея бумаги плотной и ярких красок.
Мне особенно нравится эта вот — вроде торта.
И вот эта — пальмовый пляж атолла
и две парочки задом (один почему-то в шортах) —
точно надпись дутая «Coca Cola».

2

Пир — стрекозам трепетным сероглазым
и горячим карим ресничным пчелам!
Талой льдинкой плавает слабый разум
в этом женско-мужском, загорелом, голом
платонизме: Юджина или Джима
я хочу? Вирджинию? Розалину?
Или сразу юность всю одержимую,
про ребро забывшую и про глину?

3

Если б нежной ласковой я родился безусой
в парусиновом городе греческом, в дельте Нила,
то болтливый глазком, средиземной зеленой бусиной,
то тебя бы пленил... то есть, я бы тебя пленила.

Или ты бы, дружок, дурное сменил обличье,
недотрогой стал бы, ломакой с поджатой губкой,
попыханье черничное пряча в сети ресничной,—
нам бы воздух прозрачный ореховой был скорлупкой...

Ах, досадно зависеть в соблазне от плоти косной!
Но сверло не сменить на отверстие с курчавой стружкой.
Опоздали... Теперь даже персики, папиросной
переложенные бумажкой, лежат друг с дружкой.

Прежде ватный спартанский тампончик вложить в ушные
фермопилы могли, малодушной уловкой детской
персов цокот отсрочив,— теперь времена иные —
от пластинки стеной заградиться нельзя соседской...

То ли с реверсом стесанным выдали нам монету,
то ли вовсе банкноту без водяного знака?
И лишь дрожь неподдельна, с какой мы фальшивку эту,
шелестящую, жаркую, все бережем, однако.

ПОД СЕНЬЮ ДЕВУШКИ С ВЕСЛОМ

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

ЭРОТИЧЕСКИЙ СТЕРЕОТИП СОВЕТСКОЙ
МАССОВОЙ ПЕСНИ



На волне универсального покаяния и запоздалых реабилитаций звучит сегодня и тема безвинно репрессированной эротики. В ее соседстве со статистикой раскрестьянивания или свидетельствами о ГУЛАГе есть удручающе забавный пафос. Идеологизация теперь выступает в роли допинга, взбадривающего те переживания и влечения, которые прежде вроде бы ею же были угнетены. Так что в конце концов непонятно, в чем разница между закрепощенностью и раскрепощенностью. Ясно, во всяком случае, что конкурсы красоты, окруженные перестроечным ореолом и превратившиеся в знак «гласности» и «демократизации» (равно как «общечеловеческих ценностей» и «нового мышления»), имеют примерно такой же смысл, как шествия физкультурниц на Красной площади 30-х годов.

Эротическое содержание присутствовало и в тех, и в других (в первых оно кажется самоочевидным, не требующим дешифровки, во вторых же — зашифрованным до полной неочевидности). Ведь маршировали спортсменки-комсомолки не только в пространстве, но и во времени: мимо любимого вождя — к античному святилищу. Однако дойти до него не успевали, застыв гипсовой амальгамой Дискобола и Венеры и расseyавшись в этом виде по паркам культуры и отдыха. Застыв среди зеленых насаждений в обличье девушек с веслами, участницы праздничных демонстраций становились аббревиатурой традиционной эротической диспозиции: мужская мощь (символ витального влечения в отношениях полов) — женская грация (символ эстетической культивированности этого влечения). Дело можно истолковать и так, как если бы Дискобол

с Венерой, двигаясь в обратном направлении, не успели добраться до Красной площади, чтобы слиться с демонстрирующими массами. Но, сумев раствориться лишь друг в друге, образовали амбивалентную фигуру атлета в облике грации.

Если движение отсчитывать от советского государственного святилища, то его исходный пункт — пара «Все-Единственный», а конечный — «Она-Он». Если же систему координат поместить в античном ритуальном центре, то начальным пунктом становится пара «Она-Он», а целевым — «Все-Единственный». Впрочем, античные ритуалы, связанные с отношениями полов, имели общественный, публичный характер, по смыслу тождественный той присяге в верности богам, тому жертвоприношению в их храмы и тому единению перед ними, какое означали шествия спортсменок и выполнение акробатических пирамид у подножия мавзолея. А энтузиазм этих шествий окрашивался чувствами личной любви к вождю, в неосознаваемой подоснове которых могла действовать эротическая модель, реализованная в оргиастических обрядах ранних обществ.

Девушка с веслом — посреди дистанции между двумя святилищами; она объединяет их.

Этатистски-идеократический центр расширяется в пространство партикулярных досугов по мере того, как плотные ряды марширующих спортсменок рассеиваются по аллеям одиночками изваяниями. И обратно: стягиваясь на площадь из паркового уединения, гипсовые фигуры вносят в центральную зону государственности интимное тепло семейных прогулок и любовных сви-

даний. В этом взаимоналожении общественно-официального и лично-неофициального перекрестно удваивается отношение «зрелище — зритель», которое одинаково важно и в сфере эротической символики, и в символике репрезентации власти¹.

На площади динамичное зрелище с маской полуобнаженной натуры (спортивная форма — середина между одетостью и обнаженностью) разворачивается перед неподвижно украшающим трибуну единственным зрителем², одетым «полуполно» (вспомним военизированные добавки к гражданскому костюму, характерные для наряда Сталина). В парках же его место занимают бывшие участницы шествия: теперь они поодиночке и неподвижно стоят на своих постаментах, бросая взгляды на прогуливающих граждан, которые (своей неподвижностью, а также одетостью, контрастирующей с квазидетостью гипсовых статуй — одноцветности их «тела» и «спортивной формы») многократно воспроизводят фигуру верховного зрителя с трибуны. Гипсовые отливки — это сразу и энергичные спортсменки с площади, и статично созерцающий их «лучший друг физкультурников», тогда как гуляющая публика — одновременно и этот созерцатель, и демонстрирующие массы. В обратной проекции на площадь парковая ситуация создает эффект диффузии вождя в массах и ассимиляции масс вождем. Ведь девушка с веслом в непосредственном визуальном значении есть атлет в облике грации, то есть единство женщины и мужчины, а это единство проецируется на площадь, где переживается восторг слияния массы с вождем, типологически эквивалентный чувствам древнегреческих участников экстатических ритуалов.

Итак, от девушки с веслом, непосредственно символизирующей любящую пару, наглядно представляющей женщину и мужчину, пролегает смысловой путь к праздничной манифестации советских людей как к коллективному эротическому действию архаичной общности. При этом невозмутимо-спокойную позу и дистиллированную спортивность статуи, как бы не подозревающей о волнениях плоти (тут особенно показательно весло — оно заранее «канализирует» жизненную энергию в направлении «неиспорченности»), можно истолковать как знак первых фаз любви, до объятий и поцелуев, когда Она и Он — только «товарищи по работе», но почувствовавшие душевное влечение друг к другу, уже влюбленные друг в друга, но еще не подозревающие об этом. Заключение же фазы

любви разрешают бессознательное томление первых встреч и робких ухаживаний экстатической разрядкой в гуще коллективной оргии: социально-религиозным восторгом слияния Всех с Единственным. Так что поэт, написавший: «Любовь — не вздохи на скамейке», вовсе не был ханжой; действительно, имелось в виду нечто более существенное, чем невинные вздохи.

По этой схеме строится развитие любовных сюжетов в популярных советских фильмах. Например, история взаимного увлечения героев кинокомедии «Цирк» увенчивается шествием в рядах праздничной демонстрации. Единение с массами, устремленными к Единственному, заменяет влюбленным соединение друг с другом. То же самое — в «Веселых ребятах», где праздничную площадь замещает Большой театр (замещает по праву, так как в массовом сознании он храм искусства и главное помещение для торжественных собраний).

Энтузиазм слияния Всех со всеми, а тем самым с Единственным, передается радостной маршировкой (ее можно понять как «иносказание» для выплеска витальной энергии, сопровождающего соединение любящих), а также пением. Песня же, по классическому советскому ее самоопределению, в одинаковой степени «жить и любить» и «строить и жить помогает» (варианты строки из припева «Песни веселых ребят» И. Дунаевского — В. Лебедева-Кумача), то есть является символом обеих — личной и социальной — фаз любви. Песня, подобно девушке с веслом, воплощает оба измерения эротического переживания: «Она-Он» и «Все-Единственный».

Стилевой канон советской эстрадной песни задан И. Дунаевским. В наиболее популярных его созданиях смешаны две достаточно далекие жанровые традиции: чувствительного романса и гимнического марша. За романсом закреплена семантика интимного признания, лирической исповедальности. Отсюда — «нервный» ритмический рельеф и «нажимный», «болевым» мелодический тонус (особенно в шантаных вариантах), со страстными подчеркиваниями неустойчивых звуков, с томительными оттягиваниями их разрешения и т. п. За маршем закреплена семантика коллек-

¹ О последнем см.: Ямпольский М. Власть как зрелище власти // Киносценарии. 1989. № 5.

² Присутствие на трибуне вождя помельче — промежуточное звено, соединяющее трибуну как место Единственного с площадью — местом Всех.

тивного движения к общей цели, то есть в конечном счете групповой идентификации. Отсюда его моторная инерция, акцентирующая синхронную равномерность движения; отсюда же легко интонируемые сигнально-фанфарные обороты мелодии, призывающей под свои знамена Всех. Романсовый мелодический рисунок наносится на маршевый ритмический грунт, который то закрашивается, так что его совсем «не видно», то проступает в разреженных мелодических контурах.

Например, в «Песне о сердце» из упоминавшихся «Веселых ребят» минорный запев — это «сплошной» романс. Мелодика мажорного припева сохраняет контуры романса, однако дает выступить наружу маршевому фону, так как ее рельеф становится шире и лапидарней (ритмически насыщенным фразам запева: «Как много девушек хороших» и т. д. противостоят ритмически разреженные, выписанные длинными нотами фразы припева: «Сердце, тебе не хочется по-ко-я»). Значима и смена минора (обычной романсовой тональности) на мажор (преобладающий в маршах). Марш прикреплен к романсу посредством танго, которое с маршем имеет такое общее звено, как четырехдольность, а с романсом — нервный ритмический рисунок. В запеве, подчеркивая синкопический акцент между третьей и четвертой долями такта, композитор сообщает танго наклонение сентиментального монолога; в припеве же, ритмически разглаживая четырехдольную схему танго, автор приближает его формулу к торжественному шествию. Танго, как «страстный» парный танец, имеет здесь еще и самостоятельное значение: оно указывает на любящую пару. Последовательность танго-романс (запев) — танго-марш (припев) воплощает развитие любви от объяснений двоих к экстастическому слинию масс.

Аналогично дело обстоит в песенке из кинофильма «Весна». Мелодия, вдоволь накокотничавшись — приняв серию игриво-двусмысленных поз (остановки полуфраз на джазовых неустойчивых тонах: на словах «И даже пень в весенний день...»), разворачивается в марше и берет широкое гимническое дыхание к завершению куплета («лозунговая» мелодика на словах: «Весна идет — весне дорогу!»).

То, что у Дунаевского сосредоточено внутри одной песни, в дальнейшем развитии советской эстрады рассредоточилось по двум песенным массивам. Его маршево-гимнические припевы, хранящие на себе отсвет личных томлений запева, образovali

формацию «чистых» маршей-гимнов, в которых как бы очень лично и тепло воспеваются символы измерения «Все-Единственный». Таковы песни любви к партии, Ленину, Сталину, комсомолу, «родине Октября», пионерской дружине, «родному заводу», к труду в целом, а также к армии. А то, что в песенной классике 30-х сконцентрировано в романсово-танцевальном запеве, проросло шлягерным репертуаром. В 50—60-х годах он еще сохранил чувственную невозмутимость девушки с веслом, отраженную в наивной мягкости лиризма Дунаевского.

С 70-х начинается процесс утраты шлягером «моральной устойчивости», параллельный падению слушательской отзывчивости на песни общественной любви. Этот процесс переключается с тенденцией социально-критической подтекстовки романсовых идиом в творчестве бардов и протестной аранжировки оргиастического рок-колорита в музицировании отечественных последователей «The Rolling Stones» или «AC/DC». В итоге чувственное раскрепощение шлягера переплелось с семантикой протестной демонстрации и митинга недовольных масс. На эстраде возник стилизованной перевертыш песен Дунаевского: аналог визуального негатива девушки с веслом — фотопортрета участницы состязаний на звание «Мисс Ворошиловград» или «Мисс Калинин». К слову сказать, претендентки на эти звания фигурируют на сцене тоже в купальных костюмах, которые, однако, в отличие от аскетической полуодетости девушки с веслом, здесь означают роскошную полураздетость.

В современной лирической песне чувство проходит тот же путь, какой был ему предуган стилем Дунаевского, но только любовное переживание и на личной стадии, и на стадии социальной заряжено отрицательно. Любовь развивается не от сентиментальности к восторгу, а от глухой тоски к агрессивному вызову. Соответственно поменялись жанровые идиомы, маркирующие семантический маршрут песни. Типична такая последовательность: балладно-повествовательная мелодика в запеве — «заводная» танцевальность в припеве. Если балладность подразумевает какой-то рассказ, некую рефлексию, т. е. вообще нечто осознаваемое, а значит, фиксирующее личность на себе самой, то танцевальная инерция — это стихийное движение, в котором сознание выключается и личность теряет ощущение своей автономии. Недаром в припеве может растворяться текст — превращаться в набор нечленораздельных вос-

кличаний (как, скажем, в припеве шлягера «Алло!» из репертуара А. Пугачевой) или, сохраняя словесную артикуляцию, по сути быть набором возгласов и стонов (таков, например, клич «Дайте огня!» в припеве одноименной песни группы «Альянс»). Балладная мелодика окрашена в исповедально-драматические тона; танцевальность же, которая вызрела в недрах тяжелого рока, — в тона угрозы и бунта. Перерастанию рефлексии личной неудовлетворенности в коллективный экстаз разрушения служит и громкостно-фактурная динамика нынешней эстрадной песни. Как правило, запев относительно «легок»: если не в децибельном измерении, то по степени плотности фактуры. Зато припев требует максимальной звуковой густоты и массы — так, чтобы почти физически воспроизвести ощущение натиска и давления.

В поэтических текстах обыгрывается тот же эмоциональный «двухтакт». В запева: «Пожарный сказал мне, что дом твой сгорел... Пьяный доктор сказал, что тебя уже нет... Я резал ремни, стянувшие слабую грудь...» В припеве — экзотическое заклинание, в котором слово уже не элемент речи, а эквивалент воя, стоны, плача (недаром подхватываемого толпой, отзывающейся из зала криками «У-у-у!» или «А-а-а!»): «Я хочу быть с тобой. Я так хочу быть с тобой. Я хочу быть с тобой...» (из песни группы «Наутилус-Помпилиус»). Иногда же текст расширярует эмоциональную парадигму «от личной тоски — к общественной оргии протеста». Так — в песне того же ансамбля «Стриптиз», где Он требует от Нее: «Разденься! Выйди на улицу голый» — с тем, чтобы символически убить «мясников, слопавших гимн зала», — убить, отдавшись их жадным взорам.

В образцах типа «Стриптиза» соединяются песни двух разных ориентаций — антиподы тех, на которые разделились «девушки с веслами» Дунаевского. Имеются в виду рок-агитки вроде протестных манифестаций-проповедей «ДДТ» («Два пальца вверх — Это победа! И это — два пальца в глаза...»), с одной стороны, и, с другой, — шлягер «омраченного» типа, эстетизирующий невзаимную (утраченную, непонятую и т. п.) любовь, вроде «Айсберга» из репертуара А. Пугачевой. Пара «Она-Он + Все-Единственный» из «Песни о сердце» расходуется, делит стилизованное имущество, теряет в разлуке весь свой оптимизм, чтобы затем сойтись вновь, но с неустранимой печатью пережитого на лице каждого из них и их вместе: «Она без Него» теперь сочетается с «Один против Всех». Это самовы-

рачивание «сердца» 30-х годов получает, однако, многозначительный комментарий в такой специфической области песенного мира, как вокальная манера, характер связки, — в той области, где голосовые связки непосредственно связывают физиологическое самочувствие поющего со смыслом и характером чувств, которые он хочет выразить.

Любовь Орлова и Леонид Утесов пели легкими естественными голосами: она, как и полагается «грации», более культивированным, прошедшим по меньшей мере опереточную школу; он, как и следует «атлету», крепко стоящему на земле, скорее речевым, необработанным, бытовым голосом. Но так или иначе певческий стиль был ориентирован на отсутствие форсировок, на незатрудненность интонирования. «Легко на сердце от песни веселой» — легко и пелась эта песня, свободно вырываясь наружу, как ровное и спокойное дыхание. Эти вокальные эталоны выражали как бы предустановленную гармонию между «внутри» и «вовне» человека (соответственно — между личным и общественным): гармонию вдоха и выдоха.

Примерно от Майи Кристалинской можно отсчитывать процесс утяжеления и синтетизирования вокального звука. Грудной голос Кристалинской как бы «проваливался» под голосовые связки; прежде чем выйти к слуху, он успевал осесть глубоко «внутри», и потому его «выталкивание» в микрофон сопровождалось стилизацией затрудненной артикуляции: «Нно ппра-ппал за ппа-ва-роттом Сан-ннный следдд» — звучание как бы «спотыкалось» о преграды согласных, прорываясь вовне. Эта манера, позднее ставшая общим местом (до сих пор эстрадные певцы гипертрофированно скандируют согласные, моделируя как бы борьбу вдоха и выдоха), эстетизирует физиологическое усилие, почти болевое, почти мучительное. И недаром спокойно-улыбчивая мимика тех же Л. Орловой или Л. Утесова сменилась гримасами крайнего напряжения, унифицирующими лица разнообразных сегодняшних звезд.

Постепенно для эстетики «мучительного физиологизма» нашелся адекватный звуковой знак: пение, стилизующее крик. Сигнальная природа крика специфически согласуется с двухфазовостью любовного чувства, о которой шла речь выше. Ведь крик амбивалентен: он может огласить ложе любви и криминальную подворотню; одр больного и праздничную площадь. Площадь как подворотня, любовь как болезнь, площадь как болезнь, подворотня как любовь

и т. д. — эта смесь и выступает в исполнении современной «криковой» эстрады как содержательная расшифровка вокально-физиологического напряжения.

Двусмысленность крика — торжествующего и негодующего, выражающего наслаждение и боль, раздваивает любовную пару на обеих стадиях ее эволюции: личной и общественной. «Она без Него» — это крик-боль; крик-наслаждение — это «Она-Он». «Один против Всех» — это крик-глумление, крик-вызов; крик-торжество, крик-ликование — это «Все-Единственный». Медиаторы этих раздвоений: «Одинок как Все», «Одинок вместе со Всеми» и «Один-как-Все против Всех-как-Один». Любовное переживание все же разрешается в коллективную идентификацию, замешенную, в отличие от 30-х, не на страхе выпасть из рядов, а на агрессии к тем, кто рядом.

В атмосфере идентификации через агрессию особую прочность обнаружил ржавый железный остов, оставленный давно расставшейся со своей гипсовой плотью девушкой с веслом. Ее мужественная женственность была, можно сказать, предвестием той эстетизации unisex'a (половой неопределенности), которая торжествует на современной эстраде в вокальных имиджах, а порой и в сценическом облике популярных звезд. Девичье-мягкий фальцет, искусно стилизуемый В. Пресняковым-младшим, может ввести в заблуждение, если не видеть певца на эстраде, где он демонстрирует атлетическую манеру танца. Впрочем, эта манера тоже может ввести в заблуждение, если не слышать его голоса. Культивирование стонуше-женственных интонаций В. Леонтьевым или брутально-хриплых вокализов М. Распутиной — явления того же ряда. Эротическая самодостаточность, с которой волей-неволей ассоциируются образы певцов, разрабатывающих женские краски звучания, и певци, которые насыщают интонирование мужскими нюансами, вполне естественна в общности, инте-

грированной конвенцией «Один против Всех и Все против Одного». Тут каждый сам себе масса и сам себе пара: Он-Она и Единственный-Все.

Конечно, многие из стиливых феноменов нашей эстрады имеют свои аналоги и прообразы на эстраде зарубежной. Но так как всякий знак значим лишь в контексте, а наш контекст достаточно уникален (в частности, девушки с веслом, кажется, не было больше нигде в мире), то речь должна идти не о синонимах, а об омонимах. Если манера В. Преснякова-младшего чем-то напоминает стиль М. Джексона, то подобие здесь такое же, какое есть между косой — песчаным откосом и косой — прической. Внешне, формально сходны и наши конкурсы красоты с издавна практикуемыми в мире.

Наша массовая культура — это культура интериоризации³ социальных целей. Интериоризации столь глубокой, столь полно захватывающей эмоциональную ткань сознания, что устремление к этим целям обретает чувственную значимость, сравнимую только с витальной императивностью любовного влечения. Поэтому и само это влечение символически репрезентируется в нашей культуре в образе социального порыва масс.

Наша массовая культура насквозь эротична — так же, как насквозь идеологизирована. И этим она напоминает ранние культуры, стоявшие под знаком мифологического мышления, для которого эротические символы обладали непосредственным космологическим смыслом, тогда как символы мироустройства и социального порядка могут практически «реализовываться» в эротических обрядах.

³ Интериоризация (от лат. interior — внутренний) — формирование внутренних структур человеческой психики благодаря усвоению структур внешней социальной деятельности (см. Краткий психологический словарь. М., 1985. С. 124).

Класс в интересах революционной целесообразности имеет право вмешаться в половую жизнь своих сочленов. Половое должно во всем подчиняться классовому, ничем последнему не мешая, во всем его обслуживая. (...) Сублимационные возможности советской общественности, то есть возможности перевода сексуализированных переживаний на творческие пути, чрезвычайно велики.

А. Залкинд.

**Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата.
(Революция и молодежь. М., 1924).**





Архетипы II. Фотография В. Алферова. 1989

КРИКИ ДУГЛАСА

Б. КОНСТРИКТОР

Гляди, идиот, гляди
на окончание моей груди.

А. Введенский¹

Эротический всеобуч, который ныне проходит население СССР, по своим непредсказуемым последствиям может быть лишь сопоставлен с ликбезом двадцатых годов, когда миллионы, впервые прочитав по складам страшное заклинание эпохи классического террора «рабы немы», на долгие десятилетия оказались заточенными в абсурдокамеру сталинского социализма.

Конечно, удивительный феномен советской цивилизации, вызывающий у современников оскомины, когда-нибудь станет предметом столь же глубокого изучения, как античность, ибо полярное светлой Элладе темное царство «ботинка, наступившего на лицо человека» (Оруэлл) должно быть досконально изучено хотя бы для того, чтобы этот крутой и тем не менее тупиковый маршрут не был повторен никогда.

Уже по закону контраста очевидно, что утонченные «греческие ласки» не очень-то проецируются на brutальную партитуру «Марша энтузиастов». Мир коммуналки не самое подходящее жилье для Киприды. Стерильное целомудрие искусства той поры, омерзительное на фоне бериевской карамазовщины и гулаговских «трамваев», фатально обрекало грядущие популяции одной шестой на трагикомическую эпоху эротической бури и натиска.

И вот стальная парадигма хомо советикус пала, кодекс строителя коммунизма начала теснить массовая западная культура, буржуазная эмблематика полуобнаженного

женского тела успешно конкурирует с социалистическим комбинезоном строительницы светлого будущего. Комическая ситуация великого сексологического открытия мира интимных отношений сразу всеми поколениями огромной страны вряд ли имеет исторический аналог. На смену «Протоколу одного заседания» пришла набоковская нимфетка, в красном уголке трибуну с райкомовским лектором потеснила видеопостель, на страницах газет сексологические штудии мирно уживаются с репортажами о партийных съездах, а популярная газета перепечатывает статью из западной прессы о роли женщин в жизни президента страны.

Духовность, которой после испытания насилием предстоит пройти испытание свободой, — вот, пожалуй, основная фабула предстоящих девяностых годов. На этом тернистом пути наличие элементарного вкуса становится гражданским долгом. Ведь неизбежный идеологический винегрет настоящего столь же неизбежно вызывает потребность в диете. Пока криминалисты с искусствоведами в штатском уточняют границу между порнографией и художественным образом, пока ревнителю чистоты литературного языка обсуждают проблему мата в художественном слове, повседневно-

¹ Введенский А. Куприянов и Наташа // Искусство Ленинграда. 1990. № 5. С. 67.

ная жизнь, не ведая каких бы то ни было гамлетовских сомнений, неумолимо тащит нас в завтрашний день, апокалипсические черты которого проглядывают уже сегодня.

Не поэтому ли не красота, а вавилонская блудница «спасает» мир? Европейская порнозвезда и депутат итальянского парламента Чиччолина, фактически профанируя в рекламных целях сюжет мопассановской «Пышки», предлагает в обмен на заложников свое тело иракскому диктатору Саддаму Хусейну.

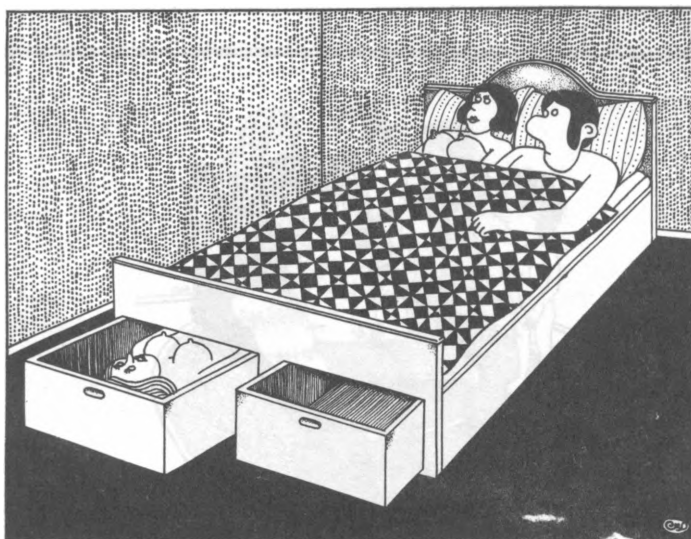
Так обратимся к сиюминутной реальности и попытаемся увидеть, как делает первые шаги по невосковой целине грядущая эротическая индустриализация эпохи развитого неизвестно чего.

На станции метро в укромном уголке притаилась выставка фотографий Римантаса Дихавичюса «Цветы среди цветов». Фотоальбом литовского мастера разошелся по всему миру, а выставка уже давно кочует по СССР. Попытка найти соответствия между формами человека и природы, манифестированная еще Бодлером, обретает здесь специфическое преломление в поиске резонанса дюн, морской волны, камней, травы и обнаженного женского тела. Наиболее сильное впечатление производят те работы, где тело и природа образуют подобие узора, их нерасторжимая декоративность красноречиво свидетельствует о всеобщности связей нашего мира. Антропоморфная

иккебана Дихавичюса не однозначна: серия «Афродит из морской пены» утомляет избыточной красотой, придающей этому ряду работ отдаленное сходство с базарными послевоенными ковриками, без усталости изображавшими русалок на берегах отечественных водоемов.

Приятному впечатлению, оставляемому выставкой, в незначительной степени способствует окружающая ее невыносимо базарная аура Невского проспекта у подземного перехода к «Гостиному двору». Чумазные дети, шмыгающие под ногами, собирающие милостыню инвалиды, старики, бесконечные спекулянты, снующие под какофонией рядом играющих уличных певцов и музыкантов, — все это делает наш город настолько непохожим на самого себя, что тихий залчик в метро, где красивые женщины вступают с водой, воздухом и светом в таинственные отношения взаимной симпатии, воспринимается как благо.

После этих традиционно изысканных фотографий литовской школы другая выставка «Фото. Эротика», расположенная в помещении Шахматного клуба на улице Желябова, представляется одной из эманаций нынешнего невоского базара. В полутемном зале желающие могут насладиться стереоскопическими цветными изображениями обнаженной женской натуры. Игра цвета иногда принимает столь чудовищные оттенки, что невозможно без боли и содрогания



глядеть на посиневших и позеленевших то ли от холода, то ли от голода советских женщин (надеюсь, дело в безумных свойствах отечественных слайдов). Непонятно, что заставило устроителей выставки употребить слово «эротика» в ее названии, когда речь идет, скорее, об анатомическом театре. Откровенная анонимная бездарность первого зала плавно переходит в персонафицированную черно-белую скуку второго. Мастера советской эротики (В. Викулов, В. Васильев, А. Козлов, М. Лебедь, В. Пешков) не только выставляют свои произведения, но и сообщают о себе краткие биографические данные, особенно педалируя наличие семьи и детей, словно род их профессиональных увлечений подразумевает определенную проблематичность плодотворного брачного союза. Некоторые авторы считают необходимым посвятить зрителей в свои религиозные приоритеты, другие сообщают о своем хобби (массаж), третьи украшают фотографии своими стилями... Например, такими:

Пусть не мы,
так шарики
в коммунизм
летят.

На фото, инкрустированном этим перлом, две обнаженные девицы держат приподнятые ноги над беззащитными шариками, эти шарики почему-то жаль, как, впрочем, и коммунизм. Наверное, фотограф несет определенную ответственность перед моделью, и, если вместо эротика зритель

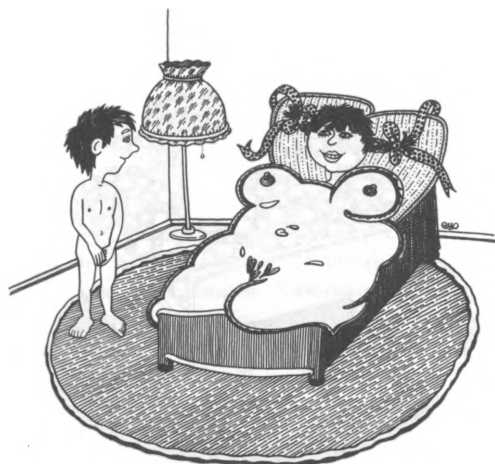
вдруг обнаруживает паноптикум, не означает ли эта подмена жанра, что автор плохо владеет материалом?

Манеры представленных «на Желябова» авторов различны. Одного тянет к абстрактному ню, другого к поэтическому, третий предпочитает гротеск. Но все эти дефиниции так мало значат на общем убогом фоне всей выставки... В книге отзывов можно прочесть два полярных мнения, по-моему исчерпывающих эстетическую проблематику увиденного: «Рубль жалко! (подпись)», «Нет, не жалко! (подпись)».

Жалко прежде всего людей, как снимающих, так и снятых. Жалко зрителей. Всех жалко, ибо когда нет искусства или хотя бы ремесла, то эротика становится особо мстительным жанром, тем паче в фотографии. Ведь, раздевая модель, фотограф в первую очередь раздевает самого себя.

Можно привести и такую сентенцию из книги отзывов: «Ерунда, но понравился Х. Оригинально и маленько нагловато, но в принципе молодец». Что ж, устроителей выставки этих «в принципе молодцов», вероятно, можно поздравить с коммерческим успехом и пожелать им на будущее большей взыскательности.

Спрос рождает предложение. Миновать эту железную аксиому мира рыночных отношений не смог и Дворец работников искусств имени К. С. Станиславского. В залах, известных многими экспозициями работ художников театра, вдруг открылась выставка (под названием «Женщина в фотоискусстве») двух латвийских фотографов —



рижан Гунара Бинде и Яниса Блумбергса, один из которых носит звание «мастер превосходной степени», а другой — «художник Международной федерации фотографического искусства». Классические фотографии мастера Гунара Бинде примыкают к тому лирико-философскому руслу эротического искусства, где тайна пола и женственности неразрывно переплетается с вечными тайнами природы. Его коллега тяготеет к более осязаемым формам обнаженной натуры. Здесь не горит на столе свеча, она грубый фаллический символ, и только. Обращаясь в первую очередь к чувственности зрителя, Блумбергс необратимо приближается к порнографическому алфавиту эротики, причем это приближение не оправдано каким-то высшим художественным эффектом — перед нами обыкновенные эротические фотографии, подобные которым можно найти в любом западном журнале соответствующего толка.

Большие яркие щиты на Невском, зазывающие зрителя на эту выставку, почему-то наводят на грустные воспоминания о дохозрасчетной эпохе культуры, когда одна за другой проходили замечательные выставки хороших художников, за просмотр которых администрация не брала ни копейки. Дворец работников искусств тогда еще не походил на «Гостиный двор».

Тем временем на станции метро «Гостиный двор» уже успела закрыться выставка Р. Дихавичюса и открылась новая, названная, как и выставка в Шахматном клубе, — «Фото. Эротика». Фотограф М. Викторов

улаждает многочисленных посетителей метрополитена тонированными фотографиями, сопровождая их такими изысканными названиями: «Трепетность, исходящая из окна», «Настроение в старом саду», «Оттенки чувств»... Этим пространственным названиям, напоминающим названия стихотворений китайских поэтов эпохи Тан, мало соответствуют те многочисленные барышни, которых автор усаживает то на окно, то едва ли не в крапиву (называя эту экзекуцию почему-то «Единением»)... Претенциозность и невысокий уровень мастерства — одно из самых губительных для искусства сочетаний. Но пенсионеры и солдаты героически продираются через изыски фотоэротики к эскалатору, который уносит их в суровую повседневность, в которой видеосалоны распространились со скоростью эпидемии по всему городскому пространству. Днем малыши приобщаются к таинствам кун-фу, каратэ, дзюдо и прочих гуманных методов самообороны от всех людей, которые так и не стали братьями, а вечером взрослые могут обрести душевное равновесие после напряженного трудового дня, посмотрев «Греческую смоковницу» или, почему бы и нет, «Секс по автостопу». Афиши большинства видеосалонов соревнуются в вульгарности. Киновидеолекторий, расположенный в библиотеке имени М. Ю. Лермонтова, пытается как-то обогатить, посредством тщательной селекции, низменную природу массовой видеоиндустрии; и вот рядом с циклом «От Иисуса Христа до Андрея Сахарова» (опальный академик



Рисунки Д. Майстренко

до этой профанации не дожил, но библиотекари поди еще живы, или я ошибаюсь?) соседствует и такой: «Откровенно о сокровенном (интимное на экране)».

В августовской передаче «До и после полуночи» ведущий В. Молчанов преподнес это интимное в документальном преломлении, предложив вниманию телезрителей видеозапись сцены близости между давно покойным Джоном Ленноном и Йоко Оно. Когда-то Набоков писал в послесловии к русскому изданию «Лолиты» о том, что сомневается, будут ли читать эту книгу в чопорной его отчизне. Времена, похоже, с тех пор сильно изменились. И не только в СССР. В индийском фильме под названием «Правда» героиня, делая первый шаг, расстегивает рубашку своего любовника. В Москве издается газета сексуальных меньшинств, а в Бомбее в мае 1990-го начал выходить первый в этой стране журнал для гомосексуалистов. Такой параллелизм двух великих держав говорит о том, что тектонические подвижки, вызванные сексуальной революцией на Западе, добрались и до Востока, правда, теперь эта экспансия пола существенно отягощена угрозой СПИДа. Две страны чудес пускаются в эротическую одиссею, успех этого плавания во многом будет зависеть от мастерства тех художников, которые возьмут на себя нелегкий труд рассказывать людям «про это». Уайльдовское отвращение к вульгарности в сфере эротики обретает особое значение. Фривольная изысканность Бердслея неотделима от его религиозных исканий. О проекции пола в сферу духа Бердяев писал будущей жене: «На половую жизнь нельзя смотреть со стороны, она возможна только, когда обе стороны забываются, когда каждый хочет другого, не может быть без другого, когда два должны слиться в одно, не могут жить иначе. Я думаю, что не только человеческая плоть, но и человеческий дух имеет свой пол, что половой характер духовной индивидуальности, символизирующейся в плоти, существует не только в этом мире, но и в других мирах. Страшна та вечная истина, что для мужчины является невыносимым оскорблением, если в близкой ему женщине он не может разбудить инстинкт пола, если не может заставить желать себя. А отношения эти не могут, не должны быть механическими, это радость жизни, ее источник, показатель ее силы»².

Безысходность таких отношений — тема современного искусства. Так «механический балет» Казановы в одноименном фильме Феллини или «эротический театр жестокости» главного героя фильма Адриана Лайна «Девять с половиной недель» при всем совершенстве технологии их секса не несут героям, а равно и партнершам обычного земного тепла, а лишь всё возрастающий холод тотального отчуждения.

Ведь личность человека, которая, по словам Томаса Манна, «долго в сознательном пребывать не может и время от времени должна погружаться в бессознательное», зачастую издавая при этом неконтролируемые крики, известные в разделе медицины под названием криков Дугласа, необходимо будет вынуждена вернуться в самое себя. Без этих «самих себя» люди никогда не смогут сделать друг друга счастливыми, и никакие ухищрения здесь не помогут.

Обретение естественности, возвращение в мир реальности, а не догмы, в мир, в котором есть место и для секса (в отличие от мнения одной из советских участниц первых телестовов с Западом, заявившей, что «у нас секса нет»), — вот грандиозная задача, стоящая перед населением нашей страны. В замечательной книге Иолана Чжана «Дао любви», которая наконец обретает официальное существование в русском переводе на страницах нового свердловского журнала «Мы и культура сегодня», говорится о том, что понятие «порнография» не имело места в Древнем Китае (чего не скажешь о современном), эротические картинки были частью культуры и, так же как породивший их феномен, не связывались с чувством греха или нарушения морали.

Нам, воспитанным в традициях христианской культуры, наверное, не удастся достичь душевного комфорта древних китайцев, но компромисс между телом и духом, над разрешением которого всю жизнь бился такой выдающийся русский мыслитель, как В. В. Розанов, должен быть достигнут, ибо поддержание экологического равновесия природы невозможно без обретения этого равновесия и самим человеком. Благородная роль эротического искусства и заключается в поддержании этого баланса.

² Бердяев Н. А. Эрос и личность. Философия пола и любви. М., 1989. С. 16.

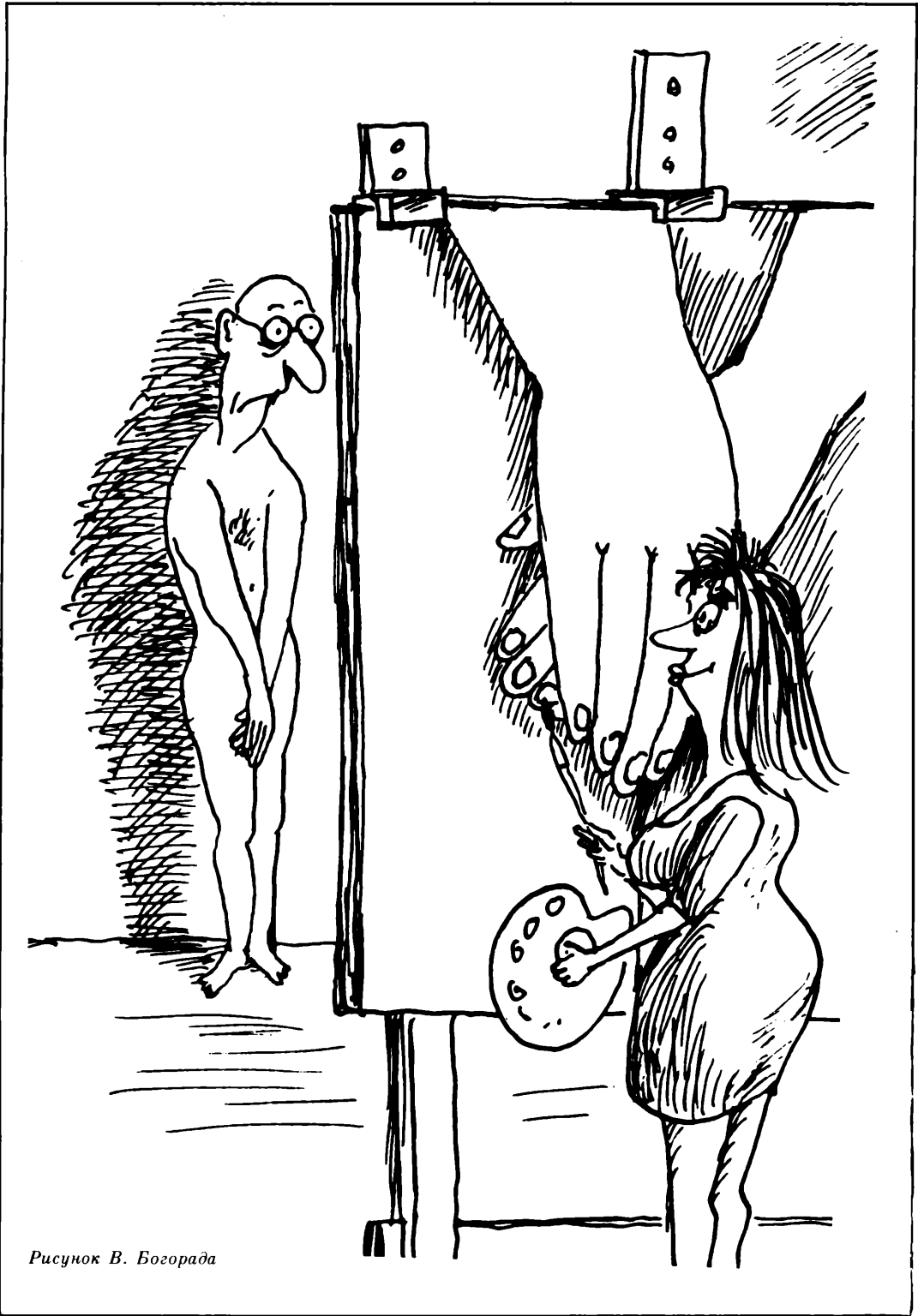


Рисунок В. Богорада



Бугаева.

Рисунок В. Бугаева

АЛЕКСЕЙ КУРБАНОВСКИЙ,
независимый рок-критик, Ленинград

Рокот Гитары Карболовой...

Фоторепортаж В. Алферова

Необходимое предисловие

В отечественной рок-журналистике сложилась, к сожалению, печальная традиция — рецензировать концерты и фестивали спустя месяцы и чуть ли не годы после их завершения. Данная заметка увы, эту традицию не нарушает. Причины знающему человеку, очевидно, понятны; но все же автор считает своим долгом принести извинения за столь поздний выход информации.

Итак...



Московский дворец спорта «Крылья Советов», повидавший немало жарких хоккейных баталий, все же не припомнит такого. 30 и 31 марта 1990 года здесь отгрохотал первый советский трэш-фестиваль «Железный марш», организованный «Корпорацией тяжелого рока» и группой «Коррозия Металла». Он собрал черную кожу, джинсу и «уклёпище» со всей Москвы, да еще из других городов пожаловали.

В фойе — шикарные плакаты, майки и значки, но по соответствующим, космическим ценам. Сцена накалена, как полуденная Сахара; когда «Пиви» не барахлит, то звук — как между молотом и наковальней, пятьсот ударов бас-барабана в минуту. В перерывах — стриптиз-шоу; раскидистые девицы абсолютно всех степеней соблазнительности... подростки в зале «стоят на ушах», и не только на них...

Больше всего на фестивале было, собственно, не трэшевой «молотиловки», но этакого «оверкиллового» отполированного, по-московски понтового «спид-металла». Так играли и «Триумфальная Арка», и «Валькирия», и «Мафия», и «ДИВ», и воронежский «Старый Город», запомнившийся благодаря обаятельной вокалистке. Группа «Магнус» из Польши «заварила» крутой веселый «хардкор», но застряла в памяти в основном из-за дикообразного вокалиста, сплошь утыканного полуметровыми шипами. Группа «Шах», выпустившая альбом «за бугром», продемонстрировала классный спид-трэш европейского уровня: «визжит-как-резаная» гитара, лихорадочная ритм-секция, хрипло-английский — а может, испанский? — вокал. Да, «Шахи» — шикарная банда, но все у них уж слишком гладко, они очертя голову несутся по хоро-

шо накатанной дороге — хоть бы ухаб какой, что ли...

Музыкально наиболее «завернутую» программу выдала ленинградская команда «Фронт», выступавшая, правда, в измененном составе. Хотя держались они несколько скованно, но сплели изощренную трэшевую вязь, с частыми перебивами ритма, изобретательной инструментовкой, при всем том — абсолютная мощь подачи! Разве что, пожалуй, серьезновато для фестиваля, такой капитальный материал просится на альбом — чтоб знатоки могли «врубиться», оценить...

И наконец, организаторы фестиваля — «Коррозия Металла». На сцене — виселица с болтающимся скелетом, светящиеся кресты, гигантские черепа — чувствуется, в шоу вложено немало. Сергей Троицкий и К° выдают эффектную часовую программу: бьется, пульсирует анархическая музыкальная стихия, ударник дергается, как обезумевший дятел, среди ослепительных вспышек и клубов дыма остроконечные капюшоны зловещих монахов сменяются трепещущими персями нагих одалисок, а за ними чугунной поступью шествует Люцифер в ржавых доспехах, размахивающий мечом. Песни про СПИД и вампиров, маньяков и дьяволов вызывают бешеный восторг зала. Трэшевики становятся фактом, с которым нельзя не считаться...

С фестиваля вываливаешься, как из ревущей огнедышащей печи, опалюющей шерсть на ушах. Грохот, звон долго не утихают в голове. И невольно хочется твердить строку из стихотворения О. Э. Мандельштама, откуда заимствовано и название данного материала, — «Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый...»

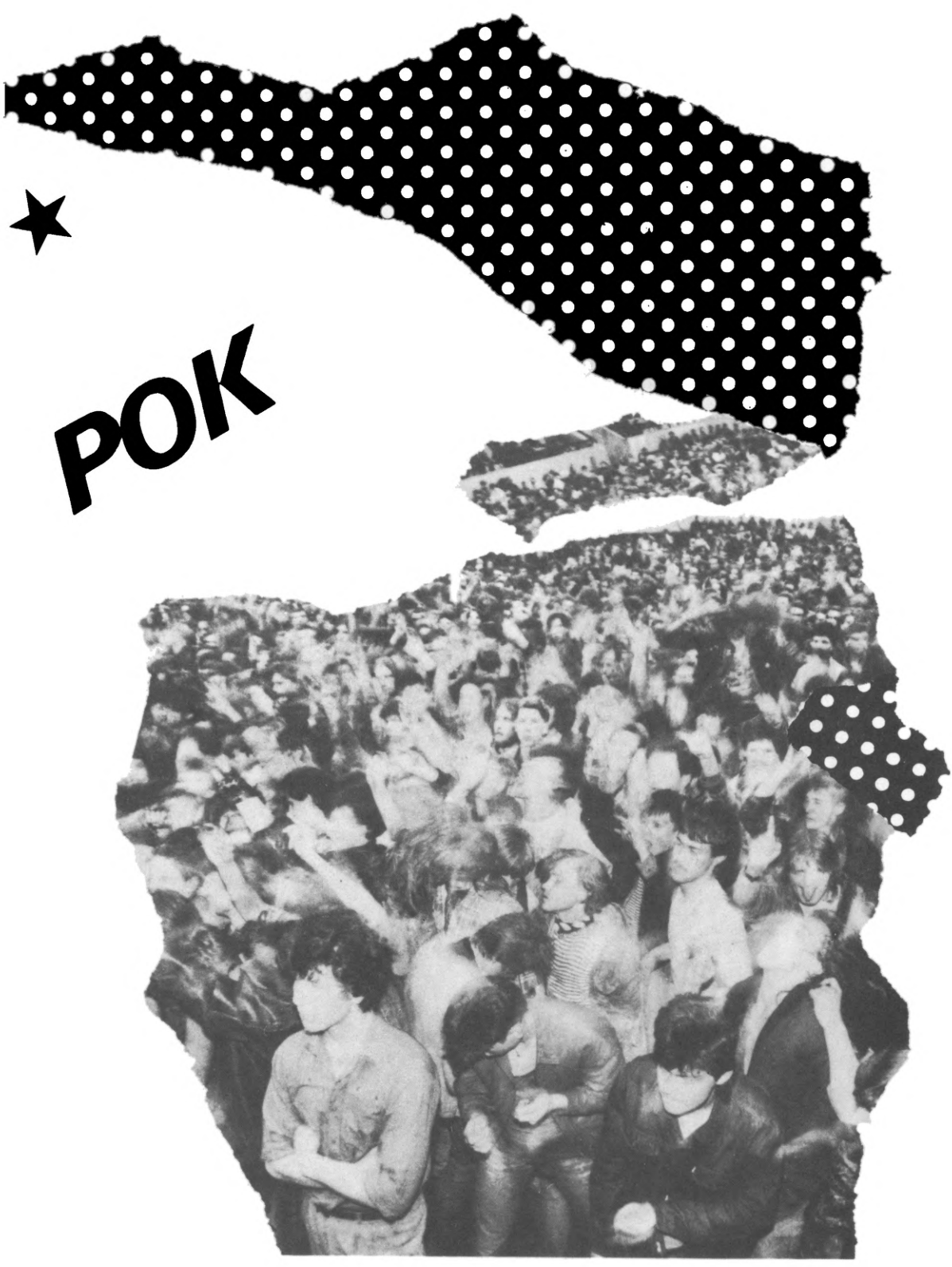
Необходимое
послесловие

См. с. 106



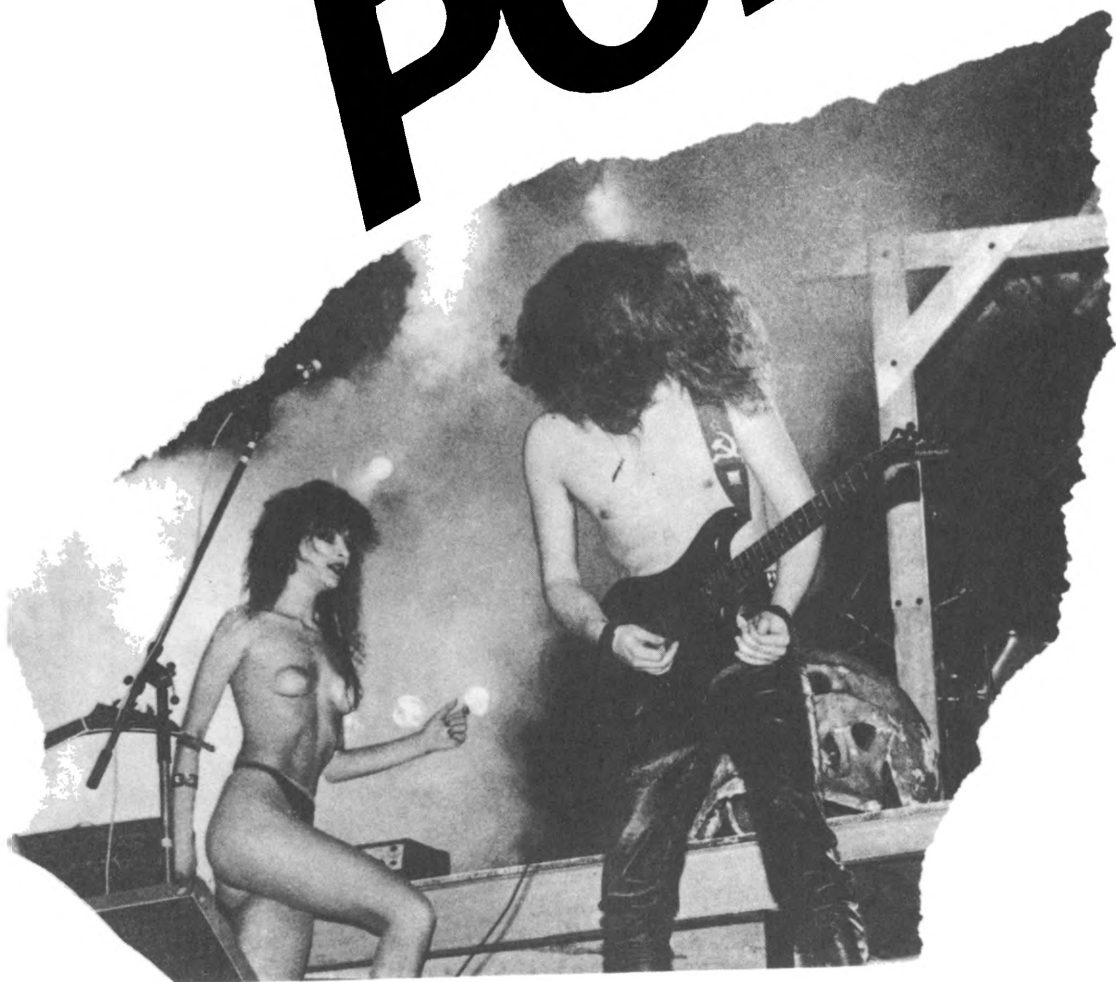


POK



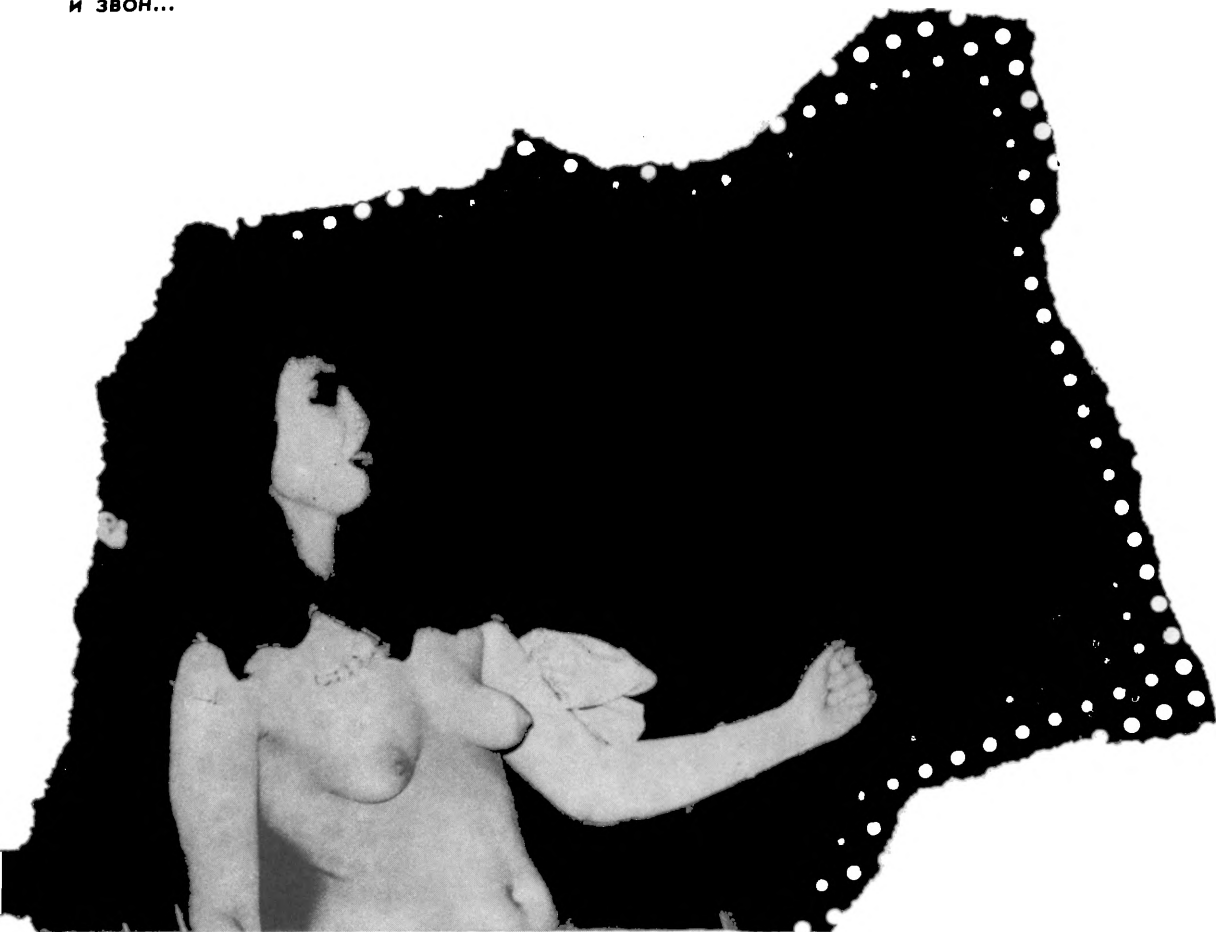
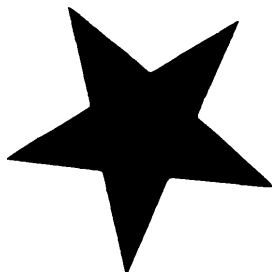
ИОСИФ РАЙСКИН,
дежурный рок-аматёр

МГНОВЕНЬЕ РОКА



Унылый педант, увидев
фоторепортаж с трэш-фестиваля,
наверняка оскорбится тоном
рецензента (см. с. 101).

«Лихо завернуто...—
пробурчит он.— Рассказ о шизующих
музыкантах и о балдеющем,
фанатеющем «уклёпище» — и все это
вместо того, чтобы честно сознаться
в преобладающей рекреационной
мотивации культурно-поведенческого
стереотипа? Несерьезно как-то...»
А по мне — так зато адекватно
крутому «спид-метал'у» и трэшевой
«молотиловке». Во всяком случае,
я, и не побывав на «Железном марше»,
живо представил себе атмосферу
фестиваля,
услышал его грохот
и звон...





Другое дело, захотели бы в одной компании с «раскидистыми девицами абсолютно всех степеней соблазнительности» выходить на сцену «скованные одной цепью» строгие музыканты из Свердловска? Стал бы перед аудиторией трэш-фестиваля пророчествовать (как всегда, на пределе человеческих сил) Юрий Шевчук: «Над нашей Северной Пальмирой взойдет звездой русский рок!»?

Об этом ли мечтал певец, лучше всех, быть может, выразивший чаяния рок-подполья: «Перемен требуют наши сердца. Перемен требуют наши глаза?»

Похоже, что вопросы эти — риторические.

Ибо названные мною музыканты попросту другой «группы крови» (заимствую название лучшего альбома Виктора Цоя).

Но не в осуждение говорю все это — отнюдь.

Рок как явление — культурное, социальное, художественное — многогранен.



Здесь
он предстал
только одной своей
ипостасью.
Это не «срез явления»
(как любят выражаться на
медицинском жаргоне
социологи),
а лишь
моментальные
фотографии.

Будут,

я уверен,

и другие.





Рисунок В. Богорада

ЧТО ЕЩЕ ДЕЛАТЬ С ЖЕНЩИНОЙ В ЛИФТЕ?

Все лучшее — с женщиной. Лежишь под столом и болтаешь. Придумаешь шутку, дурацкую, даже не шутку — белиберду со словами и рукой — она в смех. Волга — рука по бедру — впадает — мимо мыса — в Каспийское — тонет в районе пупка — море. Ладонь в бухте, цепляется за сосок, чтоб не утонуть. А она хохочет, как будто вправду что-то смешное сказал. А я не смешное — единственное. Как мало ей надо, чтобы быть счастливой. И смех ее пахнет белым вином. Подставь рот — да пошире — и косей. Мысли подкашиваются, падают и не ударяются. Батут, что ли? Ну бухта! Больше не могу. И на спине не могу. Снова в смех. Думал, обидится, насупится. Правда, как мало ей надо. А стоит ей выбраться из твоих берложьих на улицу — и улица становится жильем, еще одной комнатой, хоть мебель ставь, тахту косая сажень, скидывай манатки наперегонки и прыгай с мыса в бухту, с места в карьер. И чем уже улица, тем тесней объехать. В Неаполе бы нам жить, в Лейдене. В твое удовольствие. Своего не надо. Только через тебя и получаю. Ну что тебе купить? Билет? В Лейден? Вот — на самолет до Амстердама и еще двадцать гульденов — оттуда поезда в Лейден каждые двадцать минут. Что ж ты гульдену надула? Ты же не звала. Конечно, хочу. Повезло: не албанцем родиться. Привалило: не русским. И притом говорить по-албански без сучка. И сводить всех румяными арнаутскими плечами. Когда зажмуриваешься, запах острее. Твои так сузились, что зрачков не видно. Натяну бечевку между ними и развешу наши простыни в пятнах всех цветов, в запахах всех оттенков. Неаполя не хватит. Переносицу натерло? Ладно, отвяжу. Что же ты придавила меня, как Испания Португалию? Дон Мадрид, сеньор Лиссабон. Пидоркино горе. Презрительна твоя спина, ладно, снисходительна. Обидно. Счастье обидеться на тебя: не потому что обидеться, а потому что на тебя. Одного хочу, одного и того же, одного и того же. И больше ничего не хочу. Видеть, как ты едешь на велосипеде. Твой шорох усугубляет дождь. Взаимно. Нелепо, что не голландец назвал свой фильм «Похитители велосипедов». Что же ты смеешься? Что в этом смешного? В Неаполь так в Неаполь. Не у себя, знаешь, как целуется? Почему знаменитый американец писал в парижских кафе? Да потому что неродной язык можно выключить. Извините. Уши на ремонте, на переучете, в лапше. У них в Мичигане другие поцелуи, потому что их губы произносят другие звуки. А поцелуй — это звук, это... Вот... Поняла? Гуси, гуси, га-га-га. Твоя надкушенная губа — ржавый ранет. И поделом. Мятаж подав-

лен. Рукой. И еще раз подавлен. Пока не потечет вино. Белое, как смех. Нет. Ты посылаешь ко мне импресарио. Красное выплеснуто на его бритые щеки. Дуэль. Мой ответ тебе — пуля. Бечевка прострелена. Писатели, которые утверждают, что поэзия выше жизни, всегда красавцы. Их любят, что бы ни сказали. А я: высморкайся в наволочку, всю жизнь буду хранить. Значит, я урод? Что киваешь? Опять хитрость? Думаешь, если поверю, что урод, то поверю, что только ты меня? Верю. Давай друг друга обманывать, обманывать. И я люблю тебя, люблю тебя, люблю, пока ты не ответишь мне любовью. О, смилуйся, не отвечай! Попробуй. Попробуй только не ответить! Цены твоим губам не было бы на почте. Мед в их уголках. В моих — горчица. Чем нравятся? Поворотом локтя, загорелой лопаткой. А мы? Поступком. Мнения бесплодны. Коридоры, потолки заляпаны мнениями, и сплошь критическими. От героев требовать мыслей что от олимпийских чемпионов. Нам не простят. Непрощенная, ты еще красивей.

Самое жуткое — с женщиной. В лифте незнакомка напевает песню без слов.

К странице 40.

Автор очерка «Женская игрушка» — Кондратий Рылеев.

Текст печатается по изд.: Рылеев К. Ф. Сочинения. Л., 1987.

В оформлении использованы открытки конца XIX — первой трети XX века
(стр. 3, 63, 68).

НА ОБЛОЖКЕ:

ОЛЕГ НИКОЛЮК

Три цвета. 1989. Оргалит, масло

На первой странице

НИКОЛАЙ САЖИН

Композиция. 1990. Цветной карандаш

На второй странице

ВАЛЕРИЙ ЛУККА

Кордебалет. Масло

На третьей странице

ВЯЧЕСЛАВ АЛФЕРОВ

Архетипы I. 1989. Фото

На четвертой странице

Редактор Г. Ф. Петров. Составители А. Г. Машевский, В. Г. Перц, И. Г. Райский, Т. Ф. Селезнева, В. Ф. Шубин. Художественный редактор В. А. Баканов. Макет и оформление С. Р. Захарьянца. Технический редактор Т. Д. Раткевич. Корректор И. П. Сологуб.

Сдано в набор 03.10.90. Подписано в печать 25.03.91. Формат издания 70×100^{1/16}. Бумага офс. № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75. Усл. кр.-отт. 22,10. Уч.-изд. л. 11,88. Тираж 110 000 экз. Заказ № 963. Цена 2 р. 40 к. Розничная цена 6 р. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197110, Ленинград, П-110, Чкаловский пр., 15. Диапозитивы обложки и вклеек изготовлены на Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени фабрике офсетной печати № 1.

Почтовый адрес редакции: 191194, Ленинград, а/я 166. Телефон 273-01-32.



Цена по подписке 2 р. 40 к.
Розничная цена 6 р.
Индекс 73 190

