

Сьюзен Сонтаг_ Против интер- претации

Сьюзен Сонтаг

**Против интерпретации
и другие эссе**

«Ад Маргинем Пресс»

1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966

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

Сонтаг С.

Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг — «Ад
Маргинем Пресс», 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966

ISBN 978-5-91103-743-7

«Против интерпретации» — собрание эссе Сьюзен Сонтаг, сделавшее ее знаменитой. Она была едва ли не первой, кто поставил вопрос об отсутствии непроходимой стены между «высокой» и «низкой» культурой, а вошедшие в сборник «Заметки о кэмпе» и эссе «О стиле» сформировали целую эпоху в истории критической мысли XX века. Книга «Против интерпретации», впервые опубликованная в 1966 году, до сих пор остается одним из самых впечатляющих примеров картографии культурного пространства минувшего столетия. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 821.111(73)-4Сонтаг С.

ББК 84(7=432.1)6-46

ISBN 978-5-91103-743-7

© Сонтаг С., 1961, 1962, 1963, 1964,
1965, 1966

© Ад Маргинем Пресс, 1961, 1962,
1963, 1964, 1965, 1966

Содержание

I		6
	Против интерпретации	6
	О стиле	13
II		26
	Художник как пример мученика	26
	Конец ознакомительного фрагмента.	27

Сьюзен Сонтаг

Против интерпретации и другие эссе

Copyright © 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966,

The Estate of Susan Sontag. All rights reserved

*Ad***M***arginem*

© Борис Дубин, вступ. статья, 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014, 2024

I

Против интерпретации

Содержание – это проблеск чего-то, встреча как вспышка: оно совсем крохотное... совсем крохотное – содержание.

Виллем де Кунинг. В интервью

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

Оскар Уайльд. В письме

I

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

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

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

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

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

Даже в наше время, когда большинство художников и критиков отказались от теории искусства как отображения внешней действительности ради теории искусства как субъективного выражения, стержневая мысль миметической теории сохранилась. Возьмем мы за модель художественного произведения картину (искусство как картина действительности) или высказывание (искусство как высказывание художника), всё равно первым идет содержание. Содер-

жание, может быть, изменилось. Может быть, теперь оно менее фигуративно, его реалистичность менее очевидна. Но по-прежнему предполагается, что произведение искусства есть его содержание. Или, как формулируют у нас сегодня, произведение искусства по определению что-то говорит. (X говорит вот что... X хочет сказать вот что... X пытался сказать вот что... и т. д., и т. д.)

II

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

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

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

III

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

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

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

текст стал неприемлемым, но отказаться от него нельзя. Интерпретация есть радикальная стратегия сохранения старого текста – слишком ценного, чтобы его выбросить, – путем переделки. Не стирая и не переписывая текст, интерпретатор всё же его изменяет. Но не может в этом признаться. Он доказывает, что всего лишь сделал его внятным, раскрыл его подлинный смысл. Как бы сильно интерпретаторы ни меняли текст (еще один печальный пример – талмудистские и христианские «духовные» толкования эротической «Песни песней»), они должны утверждать, что вычитывают смысл – его содержимое.

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

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

IV

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

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

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

V

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

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

Творчество Кафки, например, стало трофеем по меньшей мере трех армий интерпретаторов. Те, кто прочитывает Кафку как социальную аллeгорию, видят у него анализ фрустраций и безумия современной бюрократии и ее перерастания в тоталитарное государство. Те, кто читает Кафку как психоаналитическую аллeгорию, находят у него безоглядно обнаженный страх перед отцом, страх кастрации, чувство собственного бессилия, поработенность снами. Те, кто читает Кафку как религиозную аллeгорию, объясняют, что К. в «Замке» домогается доступа в рай, что Йозеф К. в «Процессе» судим неумолимым и непостижимым Божиим судом... Другой автор, облепленный интерпретаторами, как пиявками, – Сэмюэл Беккет. Тонкие драмы замкнутого сознания, отрезанного, усеченного до азов, иногда представляемого физическим параличом, прочитываются как отчет об отчуждении современного человека от Смысла или от Бога или как аллeгория душевной болезни.

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

VI

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

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

И Бергман, возможно, имел в виду, что танк, грохочущий по пустой ночной улице в «Молчании», – фаллический символ. Если так, это была глупая мысль («Не верьте рассказчику, верьте рассказу», – сказал Лоуренс). Взятый как грубая бездушная вещь, как прямой чувственный эквивалент таинственных, внезапных, полных броневое лязга событий, происходящих в гостинице, этот эпизод с танком – самый поразительный кусок фильма. Те, кто

нацелен на фрейдистскую интерпретацию танка, выражают лишь свою невосприимчивость к тому, что есть на экране.

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

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

VII

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

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

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

Говорю, разумеется, прежде всего о положении в Америке. Интерпретация у нас разгулялась в тех искусствах, где авангард хил и несуществен – в беллетристике и в драме. Американские романисты в большинстве своем либо репортеры, либо господа социологи и психологи. То, что они сочиняют, есть литературный аналог программной музыки. И столь рудиментарным, бескрылым, застойным стало ощущение формальных возможностей в прозе и в драме, что, даже если содержание в них не ограничивается информацией, последними известиями, оно всё равно до странности наглядно, сподручно, оголено. Насколько американские романы и пьесы (в отличие от поэзии, живописи и музыки) не отражают глубокого интереса к развитию формы, настолько они безоружны перед атакой интерпретаторов.

Однако программный авангардизм – чаще всего означавший формальные эксперименты в ущерб содержанию – не единственная защита искусства от интерпретаторской напасти. Надеюсь, по крайней мере, что не единственная. Иначе искусство всегда было бы в бегах. (Кроме того, такая защита увековечивает черту между формой и содержанием, которая в конечном счете иллюзорна.) В идеале избежать интерпретаторов можно другим путем: создавая вещи, лицо которых настолько чисто и цельно, которые настолько захватывают своим напором и прямоотой обращения, что могут быть... только тем, что есть. Возможно ли это сегодня? На мой взгляд, такое случается в кинематографе. Поэтому-то кино в наши дни – самое живое, самое волнующее, самое значительное искусство. Насколько живо данное искусство, вернее всего можно судить по тому, какой простор предоставляет оно для ошибок, не перестав при этом быть хорошим. Некоторые фильмы Бергмана, например, с их сбивчивыми вещаниями о современном духе, располагающими к интерпретации, всё-таки торжествуют над претенциозными замыслами режиссера. В «Причастии» и «Молчании» красота и визуальная изощренность образов аннулируют буквально у нас на глазах наивную псевдоинтеллектуальность сюжета и части диалога. (Самый замечательный пример подобного несоответствия – творчество Гриффита.) В хорошем фильме всегда есть прямота, которая полностью избавляет нас

от интерпретаторского зуда. Этим раскрепощающим антисимволическим свойством обладают не только фильмы лучших европейских режиссеров нашего времени – такие как «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим» Трюффо, «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью» Годара, «Приключение» Антониони, «Женихи» Ольми, – но и в меньшей степени старые голливудские фильмы – Кьюкора, Уолша, Хоукса и многих, многих других.

То, что кинематограф еще не смят интерпретаторами, отчасти объясняется новизной самого киноискусства. К счастью, кино долгое время было всего лишь «картинами»; иначе говоря, считалось частью массовой, а не высокой культуры, и мыслящие люди его не трогали. Вдобавок для тех, кто хочет анализировать, в кинематографе есть и другая пожива помимо содержания. Ибо кино, в отличие от романа, обладает словарем форм – сложной, явной и доступной обсуждению технологией движения камеры, монтажа и композиции кадра, технологией, которая включена в процесс создания фильма.

VIII

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

Прежде всего, необходимо большее внимание к *форме*. Если установка на содержание питает высокомерную интерпретацию, то более пространные, подробные описания формы должны ее обуздывать. Требуется же для этого – словарь форм, причем словарь описания, а не предписаний¹. Лучшей критикой – а ее не так много – будет та, где мысли о содержании и мысли о форме сплавлены. Если говорить о кино, драме и живописи, то на память мне приходят, соответственно, статьи: Эрвина Панофского «Стиль и материал в кино», Нортропа Фрая «Конспект драматических жанров», Пьера Франкастеля «Разрушение пластического пространства». Книга Ролана Барта «О Расине» и две его статьи о Роб-Грийе – формальный анализ творчества отдельных авторов. (Лучшие главы в «Мимесисе» Эриха Ауэрбаха, как «Рубец на ноге Одиссея», – примеры того же рода.) В очерке Вальтера Беньямина «Рассказчик: размышления о творчестве Николая Лескова» предметами формального анализа стали одновременно и жанр, и произведения этого писателя.

Столь же ценна была бы критика, предложившая действительно точное, четкое, любовное описание внешнего в художественном произведении. Задача эта представляется даже более трудной, чем формальный анализ. Среди редких примеров того, о чем идет здесь речь, назову критические работы Мэнни Фарбера о кино, работу Дороти Ван Гент «Мир Диккенса: вид из Тоджера» и Рэндалла Джаррелла об Уитмене. Эти очерки открывают чувственную поверхность произведений, а не возятся под ней.

¹ [1] Одна из трудностей заключается в том, что наше представление о форме пространственное (все греческие метафоры, обозначающие форму, происходят от понятий пространства). Вот почему наш словарь форм для пространственных искусств сформирован лучше, чем для временных. Исключением среди временных искусств, конечно, является драма; возможно, это потому, что драма – это повествовательная (то есть темпоральная) форма, которая зрительно и изобразительно разворачивается на сцене... Чего у нас пока нет, так это поэтики романа, какого-либо четкого представления о формах повествования. Возможно, поводом для прорыва здесь станет кинокритика, поскольку фильмы – это прежде всего визуальная форма, но они всё еще являются и подразделением литературы. – *Здесь и далее цифрами обозначены примечания автора, астерисками – примечания редактора и переводчика.*

IX

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

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

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

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

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

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

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

X

Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства.

1964

О стиле

Сегодня вряд ли отыщется сколь-либо уважаемый литературный критик, который решился бы публично отстаивать в качестве самостоятельной *идеи* давнишнее противопоставление содержания и стиля. По этому вопросу воцарилось почтительное согласие. Каждый спешит признать, что стиль и содержание неразделимы, что ярко выраженный личный стиль всякого крупного писателя является неотъемлемой частью его творчества, а не чем-то всегонавсего «декоративным».

Однако в критической *практике* былая антитеза по-прежнему жива и позиции ее выглядят почти неизблемыми. Большинство тех критиков, кто в досужей беседе отмечает представление о стиле как о придатке содержания, возвращаются к этому разделению, стоит им взяться за разбор конкретных произведений литературы. Действительно, непросто освободиться от этого принципа, по сути удерживающего воедино всю ткань критического суждения и служащего увековечению определенных интеллектуальных устремлений и корыстных интересов, существование которых никем не оспаривается и от которых вряд ли удастся скоро избавиться без четко сформулированной рабочей альтернативы.

На самом деле вообще крайне сложно говорить о стиле конкретного романа или стихотворения как о самостоятельной величине, не подразумевая – умышленно или невольно, – что речь идет всего лишь об украшении, аксессуаре. Уже используя само это понятие, почти неизбежно отсылаешь, пусть и имплицитно, к противопоставлению стиля и чего-то еще. Многие из пишущих о литературе, кажется, этого просто не осознают. Они считают себя надежно защищенными теоретическими заповедями о недопустимости размежевания стиля и содержания, тогда как их суждения с новой силой укрепляют как раз то, что в теории они с такой готовностью отрицают.

Живучесть давней дихотомии в критической практике, в реальных суждениях иллюстрирует, к примеру, та частота, с которой действительно достойные восхищения произведения искусства превозносятся до небес, но то, что ошибочно именуется их стилем, провозглашается при этом грубым и несовершенным, – или частота, с которой подчеркнуто сложный стиль вызывает плохо скрываемую предвзятость. Современные писатели, вообще художники в широком смысле слова, чей стиль отличает запутанность, сложность, взыскательность – не говоря уж просто о «красоте», – получают свою долю неустанных восхвалений. И всё же очевидно, что такой стиль нередко воспринимается как нечто неискреннее: признак того, что автор работал над материалом, тогда как его следовало бы преподносить в первозданной чистоте.

Уитмен в предисловии к изданию «Листьев травы» в 1855 году выражает неприятие «стиля», который в искусстве последних двух столетий был по большей части расхожей уловкой для введения нового стилистического инструментария. «По-настоящему великого поэта отличает не столько яркий стиль, сколько свободное самовыражение», – утверждал этот великий и сам не чуждый вычурности поэт. «Он клянется своему дару: я не стану мешать тебе, не позволю, чтобы какое-либо изящество, изыск или же оригинальность в моих стихах разделяли, подобно занавесу, меня и остальной мир. Никаких преград, сколь бы богатыми эти занавеси ни были. Всё, что я говорю, я говорю как есть».

Разумеется, как все знают – или утверждают, будто знают, – нейтрального, абсолютно прозрачного стиля не бывает. Сартр в своей замечательной рецензии на «Постороннего» показал, как знаменитый «белый стиль» этого романа Камю – безличный, описательный, лишенный как оттенков, так и рельефа – служит для передачи представлений Мерсо о мире (состоящем для него из череды бессмысленных и бессвязных мгновений). И то, что Ролан Барт называет «нулевым уровнем письма», именно в силу своей антиметафоричности и обезличенности является столь же прихотливым и сделанным, как любой традиционный стиль. Тем не менее мысль

о лишенном стиля, прозрачном искусстве остается одной из самых живучих химер современной культуры. Художники и критики могут всячески демонстрировать убежденность в том, что вычленив искусственность из искусства так же невозможно, как для личности – утратить свою личину, – и всё же это стремление никуда не исчезает. Получается некое неизбывное раскольничество современного искусства с его головокружительной скоростью *изменений* стиля.

Разговоры о стиле – один из способов говорить о произведении искусства в целом. Как любое суждение о целостности, высказывание о стиле вынуждено опираться на метафоры. А они сбивают с толку.

Возьмем, к примеру, такую физически осязаемую метафору Уитмена: уподобив стиль занавесу, он, разумеется, спутал стиль и украшение, на каковой проступок ему сейчас не преминули бы указать большинство критиков. Представление о стиле как декоративном отягощении предмета предполагает, что занавеси могут быть раздвинуты и предмет тем самым раскрыт; или, если чуть изменить метафору, что занавес может стать прозрачным. Это, впрочем, не единственный ошибочный подтекст метафоры: она также предполагает, что стиль есть вопрос большего или меньшего (количество), что он может быть концентрированным или разреженным (плотность). А это – пусть и не так очевидно – столь же неверно, как воображать, будто у художника есть реальный выбор, творить ли ему со стилем или без. Стиль невозможно измерить, как нельзя его и добавить по желанию. Более сложная стилистическая условность – скажем, проза, отходящая от манеры выражения и ритма разговорной речи, – не означает, что в произведении «больше» стиля.

Собственно, почти все описывающие стиль метафоры сводятся к тому, что стиль помещается как бы снаружи, а содержание – внутри. Думается, уместнее было бы обратить метафору: содержание, тема – это как раз внешнее, а стиль – внутреннее. Как писал Кокто: «Декоративного стиля просто не бывает. Стиль – это душа, но в случае с людьми душа, увы, принимает форму тела». Даже если мы определим стиль как некую выбранную внешнюю манеру, это вовсе не означает, что примеряемый нами на себя стиль противоречит нашему «истинному» я. На самом деле такое разъединение встречается как раз крайне редко. Практически всегда то, как мы выглядим, совпадает с тем, кто мы есть. Маска и есть лицо.

Хочу пояснить вместе с тем, что мои слова об опасности метафор не исключают возможности использовать те или иные ограниченные по масштабу, конкретные метафоры для описания эффектов чьего-то особого стиля. Не вижу вреда в том, чтобы, опираясь на лишенную изысков терминологию, используемую для передачи физических ощущений, говорить о стиле как о «ярком», «тяжелом», «тусклом» или «безвкусном» – либо характеризовать изложение как «бессвязное».

Неприятие «стиля» – это всегда неприятие определенного стиля. Не бывает начисто лишенных стиля работ, есть лишь произведения искусства, принадлежащие к разным, более или менее сложным стилистическим традициям и условностям.

Это значит, что рассмотренное в общем понятие стиля всегда имеет точное историческое значение. И дело не только в том, что стили вписаны в конкретное время и место или что наше восприятие стиля определенного произведения неизбежно заряжено осознанием историчности этой работы, ее места в хронологии, – сами стили становятся видны нам исключительно благодаря историческому сознанию. Если бы не отступления от известных нам предыдущих художественных канонов – или эксперименты с ними, – мы бы никогда не смогли распознать очертания нового стиля. Более того, само понятие «стиля» нуждается в историческом подходе. Осознание стиля как внутренней проблемы и самостоятельного элемента произведения искусства формировалось у публики лишь в определенные моменты истории – как фасад, за которым обсуждались иные, в конечном счете, этические и политические проблемы. Сама концепция «обладания стилем» – одно из тех решений, которые со времен Возрождения пери-

одически вырабатывались в ответ на угрозу устоявшимся представлениям об истине, нравственности и даже естественности.

Но допустим, что всё это не вызывает споров. И любое изображение воплощается в некоем конкретном стиле (легко сказать). Но это, соответственно, значит, что реализм, строго говоря, не может существовать иначе, как будучи и само собой стилистической условностью (а это уже сложнее). Впрочем, есть стили вообще и стили в частности. Все знакомы с течениями в искусстве, которые вышли за рамки простого обладания «стилем». Всего два примера: живопись маньеризма конца XVI – начала XVII века и ар-нуво в живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Такие мастера, как Пармиджанино, Понтормо, Россо или Гауди, Гимар, Бёрдслей и Тиффани, некоторым совершенно очевидным для нас образом культивируют стиль. Они, кажется, всецело поглощены вопросами стиля, и, очевидно, важнее для них не столько то, что они говорят, сколько то, как всё это сказано.

Для анализа искусства такого типа – вроде бы как раз нуждающегося в различии, к упразднению которого я призывала, – необходимы термины наподобие «стилизации» или чего-то в этом роде. «Стилизация» отличает как раз такое произведение искусства, автор которого сознательно проводит далеко не само собой разумеющееся различие между содержанием и манерой, темой и формой. Когда это случается – когда стиль и материал настолько разведены и даже противопоставлены друг другу, – можно с полным основанием утверждать, что предмет искусно отделан (или с ним жестоко разделились) в том или ином стиле. Жестокость обращения стала тут почти правилом. Ведь когда предмет искусства мыслится как «содержание», он также оказывается подвержен износу. А поскольку определенные темы, по всеобщему разумению, стоят уже на грани такого износа, они всё больше и больше поддаются подобной стилизации.

Сравним, к примеру, несколько немых фильмов фон Штернберга («Охотники за спасением», «Подполье», «Пристани Нью-Йорка») с теми шестью лентами, которые он снял в Америке уже в 1930-е годы с Марлен Дитрих. Лучшие из ранних работ Штернберга обладают ярко выраженными признаками стиля, чрезвычайно утонченным стилистическим обликом. И всё же сюжетная линия матроса и проститутки из «Пристаней Нью-Йорка» – в отличие от приключений героини Дитрих в «Белокурой Венере» или «Распутной императрице» – не кажется нам стилистическим упражнением, тогда как в поздних фильмах Штернберга тон задает как раз ироническое отношение к содержанию (романтическая любовь, роковая красавица), восприятие тематики как интересной лишь в результате ее преломления, преувеличения – иными словами, стилизации... Живопись кубистов или скульптуры Джакометти не могли бы служить примерами «стилизации»: сколь ни велики в них искажения человеческого лица и фигуры, они не призваны сделать эти лицо и фигуру *интересными*. Примерами того, что я имею в виду, являются, скорее, картины Кривелли и Жоржа де Латура.

«Стилизация» в искусстве, в отличие от собственно стиля, отражает двойственное отношение к содержанию (симпатии тут противостоит презрение, одержимости – ирония). Подобная двойственность передается особым дистанцированием от предмета с помощью риторического наложения, каковым и является стилизация. Впрочем, как правило, в результате произведение либо становится предельно минималистским и репетитивным, либо различные его части как бы идут вразнобой, выбиваются из общего тона. (Удачный пример последнего – контраст между визуально блестящей развязкой «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса и остальным фильмом.) Конечно, в культуре, приверженной утилитарности всякого творчества (особенно ценится польза нравственная) и обремененной бесплодной потребностью отгораживать искусство серьезное от развлекательного, эксцентрика стилизации приносит значительное и весьма значимое удовлетворение. Примеры такого удовлетворения я приводила в другом эссе, объединив их под названием «кэмп». Вместе с тем очевидно, что стилизованное искусство – ощутимо избыточное, лишенное гармоничности – никогда не будет великим.

Любого, кто использует сегодня понятие стиля, преследует мнимый антагонизм формы и содержания. Как избавиться от чувства, будто «стиль», вроде бы работающий по законам формы, разрушает содержание? Одно кажется очевидным: все утверждения об органичной связи стиля и содержания не будут хоть сколь-либо убедительными и не заставят критиков, выступающих с такими заявлениями, изменить формулировки, – пока само понятие содержания не будет поставлено на место.

Большинство критиков согласятся: произведение искусства не «содержит» никакого отдельного содержания (или функции, как в случае с архитектурой), которое лишь приукрашивается «стилем». Но мало кто из них обращается потом к позитивным следствиям того, с чем они, кажется, согласились. Что же такое «содержание»? Или, точнее, что остается от самого понятия содержания после того, как мы преодолели противопоставление стиля (или формы) и содержания? Ответ отчасти обусловлен тем фактом, что наличие в произведении искусства «содержания» – это, по сути, особая стилистическая условность. Задача, по-прежнему стоящая перед критической теорией, заключается в детальном изучении *формальной* функции содержания.

Пока эта функция не будет осознана и должным образом исследована, критики неизбежно будут и дальше относиться к произведениям искусства как к «высказываниям». (Это в меньшей степени применимо к абстрактным или ставшим преимущественно абстрактными видам искусства – музыке, живописи, танцу. В этих случаях, впрочем, критики не решили проблему – она была просто снята без их участия.) Разумеется, произведение искусства *можно* считать высказыванием – то есть ответом на вопрос. На самом элементарном уровне в гойевском портрете герцога Веллингтона допустимо видеть ответ на вопрос о том, как выглядел герцог Веллингтон. К «Анне Карениной» можно отнести как к исследованию проблем любви, брака и адюльтера. И хотя вопрос о том, в какой мере художественное изображение соответствует действительности, в значительной степени перестал быть актуальным, скажем, в живописи, такая адекватность всё еще является весомым критерием оценки в большинстве откликов на серьезные романы, пьесы и фильмы. В критической теории это понятие существует довольно давно. По крайней мере, со времени Дидро критический мейнстрим, апеллируя к таким внешне несхожим критериям, как правдоподобие и нравственная благопристойность, и вправду трактовал произведение любых искусств как *высказывание, оформленное в виде произведения*.

Не то чтобы такая трактовка была совершенно неподходящей. Однако за ней явно стоит утилитарное использование искусства для самых разных целей, как то: исследование истории идей, диагностика современной культуры, достижение социальной солидарности. Этот подход имеет мало общего с тем, что действительно происходит, когда произведение искусства в его своеобразии рассматривает человек, обладающий определенной подготовкой и эстетической восприимчивостью. Восприятие произведения как такового – это опыт, а не высказывание и не ответ на вопрос. Искусство – не только *про* что-то: оно и *есть* это что-то. Произведение – вещь *в* мире, а не просто текст или комментарий *к* этому миру.

Я вовсе не хочу сказать, будто произведение создает абсолютно свою, изолированную реальность. Разумеется, различные искусства (за исключением, что важно, музыки) отсылают нас к реальному миру – к нашим знаниям, опыту, ценностям. Они несут информацию, дают оценку.

Но отличает их то, что они рожают не понятийное знание (понятия формируют, скорее, дискурсивные или научные дисциплины – философия, социология, психология, история), а нечто вроде воодушевления, привязанности, зачарованного, увлеченного суждения. Иначе говоря, знание, которое мы получаем через искусство, это скорее опыт формы или стиля самого познания, нежели познание чего-то вроде факта или морального суждения напрямую.

Этим можно объяснить преобладание в искусстве такой ценности, как *выразительность*, и то, что выразительность – иначе говоря, стиль – оправданно получает здесь приоритет над содержанием (когда оно ошибочно изолировано от стиля). «Потерянный рай» мы ценим не за изложенные в поэме взгляды на Бога и человека, а за воплощенные в ней высшие примеры энергии, жизненной силы и выразительности.

Отсюда и характерная зависимость даже самого выразительного произведения от того, насколько поглощен опытом его восприятия зритель или читатель, поскольку можно ведь понимать, о чем «идет речь», но – по тупости или рассеянности – ничуть этим не растрогаться. Искусство не насилует, оно соблазняет. Да, переживание, предлагаемое произведением искусства, отличается повелительностью. Но искусство бессильно соблазнить без соучастия воспринимающего.

Критики, которые рассматривают искусство как высказывание, относятся к «стилю» с неизбежной подозрительностью, даже если на словах превозносят «воображение». Воображение для них – всего лишь сверхчувствительное воспроизведение «реальности». Они по-прежнему сосредоточены, скорее, на этой реальности, заключенной в произведении искусства, а не на том, насколько произведение захватывает и преобразует их разум.

Но стоит метафоре произведения как высказывания утратить силу, как исчезнет и двойственное отношение к «стилю», поскольку эта двойственность отражает предполагаемое напряжение между высказыванием и способом его высказать.

И всё же отношение к стилю невозможно изменить одними призывами рассматривать искусство «соответствующим ему» (в противоположность утилитарному) образом. Двойственное отношение к стилю порождается не какой-то банальной ошибкой – ее было бы легко исправить. Оно обусловлено той одержимостью, с которой в нашей культуре защищают и отстаивают истину и нравственность – ценности, лежащие, как обычно принято полагать, «вне» поля искусства, но которым искусство якобы постоянно грозит подрывом. В конечном же счете за двойственным отношением к стилю стоит традиционное для Запада неверное представление об отношениях между искусством и моралью, эстетикой и этикой.

Неверное, поскольку проблематика «искусство против нравственности» целиком надуманна. Само это противопоставление – ловушка; его несокрушимое правдоподобие основывается на том, что под вопрос ставится исключительно эстетика, а не этика. Любая основанная на этих принципах дискуссия в попытке отстоять автономию эстетики (в ней без особой убежденности участвовала и я) допускает нечто недопустимое – а именно существование двух независимых реакций, эстетической и этической, будто бы соревнующихся за нашу приверженность, когда мы воспринимаем произведение искусства. Как если бы нам при этом надо было выбирать между ответственным, человеческим поведением с одной стороны и доставляющим удовольствие раздражением сознания – с другой!

Разумеется, наша реакция на произведения искусства – не только пьесу или романс, их описаниями делающих выбор и воплощающих его в действие человеческих существ, но и (хотя это и не так очевидно) картину Джексона Поллока или греческую вазу – никогда не будет чисто эстетической. (Рёскин проникательно отмечал нравственную сторону формальных свойств живописи.) Однако одинаковая нравственная реакция на какой-то аспект произведения искусства и на событие в реальной жизни тоже была бы с нашей стороны неподобающей. Меня, разумеется, возмутило бы, если бы кто-то из моих знакомых убил жену и никак (ни психологически, ни юридически) за это не поплатился, – но я вряд ли стану, вслед за целым рядом критиков, возмущаться тем, что убил жену и избежал наказания герой «Американской мечты» Нормана Мейлера. Дивина, Любимчик Дэйнтифут и прочие персонажи «Богоматери цветов» Жана Жене – нереальные люди, нам не надо решать, пригласим ли мы их к себе в гости; они – фигуры в воображаемом пейзаже. Аргумент может показаться очевидным, но засилье благо-

воспитанно-моралистических суждений в нынешней литературной и кинокритике заставляет его повторять.

Однако для большей части людей, как отмечал в «Дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет, эстетическое наслаждение не отличается в принципе от переживаний, которые сопутствуют им в повседневном обиходе. Искусством они назовут ту совокупность средств, которыми достигается их контакт со всем, что есть интересного в человеческом существовании. Когда они печалются или радуются человеческим судьбам в пьесе, фильме или романе, это мало чем отличается для них от скорби или счастья по тем же поводам в реальной жизни – за тем лишь исключением, что эстетическое переживание не столь утилитарно, более насыщено и не влечет за собой обременительных последствий. Это переживание, на мой взгляд, еще и более интенсивно: когда страдание и наслаждение переживаются опосредованно, люди могут не экономить на эмоциях. Впрочем, как утверждает Ортега, «озабоченность собственно человеческим в произведении принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием»².

На мой взгляд, Ортега совершенно прав. Но я предпочла бы не оставлять этот вопрос там же, где и он – по умолчанию отделяя друг от друга реакцию эстетическую и нравственную. Я бы, скорее, сказала, что искусство как раз связано с нравственностью – взять хотя бы моральное *удовлетворение*, которое может нам дать искусство. Но моральное удовлетворение, специфически присущее искусству, не связано с одобрением или осуждением реальных действий. Моральное удовлетворение от искусства, как равно и моральная функция, которую искусство выполняет, состоит в воображаемом вознаграждении разума.

За термином «нравственность» стоит обычное или привычное поведение (включая чувства и поступки). Это своего рода кодекс действий, суждений и чувств, служащий укреплению нашей привычки поступать определенным образом и предписывающий нам стандарт (или идеал, к которому надо стремиться) *общего* отношения к другим людям (то есть ко всем, кого мы таковыми признаём) в духе любви. Стоит ли говорить, что неподдельную любовь мы испытываем лишь к нескольким существам из всех, что знакомы нам в реальной жизни или существуют лишь в нашем воображении... Нравственность – это *образ* действия, а не детальный перечень готовых решений.

Когда она понимается таким образом – как одно из достижений человеческой воли, предписывающей самой себе образ действия и бытия в мире, становится ясно, что нет никакого принципиального противоречия между ориентированной на действие формой сознания, какой и является нравственность, и началом, это сознание питающим, – что, в свою очередь, есть эстетический опыт. Лишь когда произведения искусства сводятся к высказываниям, несущим специфическое содержание, а нравственность отождествлена с чьей-то конкретной моралью (во всякой конкретной морали есть своя доля шлама, всего того, что служит исключительно защите ограниченных общественных интересов и классовых ценностей), произведение искусства и можно счесть подрывающим нравственность. И, конечно, только тогда можно полностью разграничить этическое и эстетическое.

Но если мы рассматриваем нравственность автономно, как принципиальное решение со стороны сознания, тогда наша реакция на искусство предстает «моральной» именно постольку,

² И продолжает: «Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально... Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо – или сквозь – не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении... На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия». (Пер. С. Воробьева.)

поскольку это переживание воодушевляет нашу восприимчивость и разум. Ведь именно восприимчивость питает нашу способность к нравственному выбору и побуждает к действию – если принять, что мы действительно делаем выбор (без чего поступок невозможно назвать нравственным), а не апатично и бездумно повинемся. Искусство выполняет эту «моральную» задачу, поскольку качества, присущие как эстетическому опыту (бескорыстие, созерцательность, собранность, пробуждение чувств), так и эстетическому объекту (изящество, продуманность, экспрессия, энергия, чувственность), выступают основными составляющими нравственной реакции на события жизни.

В искусстве «содержание» является, так сказать, поводом, целью, приманкой, втягивающей сознание в *формальный* по существу процесс преобразования.

Именно поэтому мы с чистой совестью можем ценить произведения искусства, которые с точки зрения только «содержания» выглядят морально предосудительными. (Сложность подобной ситуации схожа с проблемами восприятия произведений, предпосылки которых нам интеллектуально чужды, – например, «Божественной комедии».) Называя «Триумф воли» и «Олимпию» Лени Рифеншталь шедеврами, мы не лакируем нацистскую пропаганду эстетической снисходительностью. Нацистская пропаганда от этого никуда не исчезает. Но в этих работах есть и нечто иное – и отменяя его, мы много теряем. Два этих фильма Рифеншталь демонстрируют сложные движения сознания, изящества и чувственности (случай уникальный среди произведений художников-нацистов), а потому они выходят за рамки категорий пропаганды или даже репортажа. И мы ловим себя – признаемся, не без некоторой неловкости – на том, что видим «Гитлера», а не Гитлера, «Олимпиаду 1936 года», а не Олимпиаду 1936 года. Гений Рифеншталь как режиссера свел «содержание» – допустим даже, против ее желания – к чисто формальной роли.

Произведение искусства, пока оно остается именно произведением искусства, не может – каковы бы ни были личные намерения его автора – отстаивать чью-либо одну точку зрения. Величайшие художники достигают возвышенной нейтральности. Вспомним о Гомере и Шекспире, из которых целые поколения академиков и критиков тщились выжать конкретные «взгляды» на природу человека, нравственность и общество.

Опять-таки, обратимся к примеру Жене – хотя его случай лишь подтверждает мою гипотезу, поскольку устремления автора известны. Может показаться, будто Жене в своих вещах заставляет нас одобрять жестокость, вероломство, распущенность и убийство. Но, создавая именно произведение искусства, Жене вообще ни к чему не призывает. Он записывает, впитывает, перерабатывает свой жизненный опыт. Собственно, сам этот процесс становится совершенно очевидной темой книг Жене; его книги – не просто произведения искусства, это произведения об искусстве. Однако даже когда переработка собственного опыта и не выходит на передний план (как обычно и бывает), именно она привлекает наше внимание прежде всего. То, что герои Жене оттолкнули бы нас в реальной жизни, несущественно. Это же можно сказать и о большинстве персонажей «Короля Лира». Жене интересен тем, как его «тема» сводится на нет ясностью и продуманностью плодов его воображения.

Высказывать моральное одобрение или осуждение тому, о чем «говорится» в произведении искусства, так же странно, как испытывать от произведения искусства сексуальное возбуждение. (Конечно, и то и другое встречается довольно часто.) И доводы, выдвигаемые против пристойности и уместности одного, вполне применимы ко второму. Уничтожение субъекта – вот, вероятно, единственный серьезный критерий для разграничения тех эротических книг, фильмов или картин, что относятся к искусству, и тех, которые (за неимением лучшего) приходится называть порнографией. В порнографии есть «содержание», и ее задача – заставить нас (испытывая вожделение или же отвращение) с этим содержанием слиться. Это суррогат жизни. Искусство же не возбуждает – и даже если делает это, то утоляет возбуждение в рамках эстетического опыта. Всё великое искусство побуждает к созерцанию, динамическому созер-

чанию. Сколь бы ни был читатель или слушатель – любой активный соучастник произведения искусства – возбужден условным отождествлением того, что заключено в произведении, с реальной жизнью, его конечная реакция – при условии, что он реагирует на него именно как на произведение искусства – должна быть бесстрастной, умиротворенной, созерцательной, свободной от эмоций, по ту сторону как возмущения, так и одобрения. Примечательно недавнее признание Жене: сейчас ему кажется, что если его книги сексуально возбуждают читателей, то они «плохо написаны, поскольку поэтическое возбуждение должно быть такой силы, что для сексуального волнения места уже не остается. Да, мои книги – порнография, но я от них не отказываюсь. Просто приходится признать, что мне в свое время не хватило изящества».

В произведении искусства можно найти самую разную информацию и почерпнуть примеры новых (порой весьма похвальных) взглядов на жизнь. У Данте мы можем узнать что-то о средневековой теологии и истории Флоренции; Шопен способен подарить нам первый опыт страстной меланхолии; в варварстве войны нас могут убедить картины Гойи, а в бесчеловечности смертной казни – «Американская трагедия». Но пока мы относимся к этим вещам исключительно как к произведениям искусства, удовлетворение, которое они дают нам, носит иной характер. Это опыт переживания свойств или форм человеческого сознания.

Возражение, будто такой подход сводит искусство к чистому «формализму», следует напрочь отмести. (Оставим это слово для произведений искусства, которые машинально воспроизводят устаревшие или отработанные эстетические формулы.) Подход к произведениям искусства как к живым, автономным моделям сознания будет выглядеть предосудительным, лишь пока мы не откажемся от поверхностного отделения формы от содержания. В произведении искусства нет содержания, как нет его и в мире. Есть они сами – искусство и мир. И мне не нужно никакое обоснование, да его и не может быть.

Гипертрофия стиля, скажем, в живописи маньеристов или ар-нуво – это подчеркнутая форма переживания мира как эстетического феномена. Но особо подчеркнутая именно в ответ на подавляющий своим догматизмом стиль реализма. Любой стиль – то есть любое искусство – говорит о том же. Мир, в конечном счете, и есть эстетический феномен.

Это означает, что у мира (всего существующего) в конце концов нет обоснования. Обоснование – умственная конструкция, возможная, лишь если мы сопоставляем одну часть мира с другой, а не рассматриваем всё сущее.

Произведение искусства – при условии, что мы ему отдаемся, – подчиняет нас целиком и полностью. Предназначение искусства – не в том, чтобы быть подспорьем истины, будь она конкретной и исторической или вневременной. Как писал Роб-Грийе, «искусство есть всё – если оно вообще может быть чем-то, – а в таком случае оно должно быть самодостаточным, и ничего за его пределами не существует».

Однако такую позицию легко довести до карикатуры, поскольку мы живем в реальном мире и предметы искусства производятся и оцениваются именно в этом мире. То, что я говорила об автономии произведения – о его свободе ничего не «значить», – не мешает нам рассуждать об эффекте, влиянии или функции искусства, если только мы готовы признать, что, когда предмет искусства действует как таковой, разъединение эстетики и этики лишено всякого смысла.

Применительно к произведению я неоднократно использовала метафоры питания. Когда мы поглощены произведением искусства, это, несомненно, подразумевает опыт отрешенности от мира. Но произведение искусства и само по себе яркий, волшебный и уникальный предмет, он возвращает нас в мир более открытыми и обогащенными.

Ремон Байе писал: «Любой эстетический объект, подчиняя нас собственным ритмам, дает уникальную и неповторимую формулу пульсации нашей энергии. <...> В каждом произведении искусства заложен принцип обработки, фиксации, сканирования; образ напряжения или ослабления, отпечаток ласкающей или разрушающей руки, подвластной только [худож-

нику]». Мы можем назвать это обликом произведения, его ритмом или – как поступила бы я – его стилем. Конечно, если мы будем применять понятие стиля исторически – объединяя произведения искусства по школам и периодам, – то неизбежно смажем индивидуальный характер стилей. Но тот же опыт будет иным, если подойти к произведению искусства с эстетической точки зрения (в противоположность понятийной). Тогда – если произведение удачно и не утратило способности говорить с нами напрямую – мы испытываем только индивидуальность и непредвосхитимость стиля.

То же самое можно сказать и о наших жизнях. Если взглянуть на них со стороны – а так под влиянием получающих широкое распространение социальных наук и психиатрии поступает всё больше и больше людей, – мы покажемся себе частным случаем общих тенденций. Отсюда глубинное и болезненное отчуждение нас самих от нашего опыта и нашей человечности.

Как заметил недавно Уильям Эрл, если и можно сказать, будто «Гамлет» – «про» что-то, – то он про самого Гамлета и конкретное положение, в котором он оказался, а не про удел человеческий. Произведение искусства – своего рода демонстрация, запись, свидетельство, придающее сознанию осязаемую форму; оно призвано явить миру нечто исключительное. Если справедливо, что любое суждение (моральное, понятийное) возможно лишь при обобщении, тогда нельзя не признать: и наш опыт произведений, и то, что в них представлено, превышает суждений – хотя само произведение и можно судить по критериям искусства. И не это ли мы считаем признаком великого искусства, наподобие «Илиады», романов Толстого или пьес Шекспира, – когда такое искусство берет верх над нашими мелочными суждениями, над легкостью, с которой мы лепим на людей и искусство ярлыки хорошего и плохого? То, что это происходит, только к лучшему. (Кстати, и для нравственности тоже.)

Ведь высшим обоснованием нравственности, в отличие от искусства, служит в конечном счете ее полезность: то, что она делает – или предполагается, что делает – жизнь более гуманной и выносимой для всех нас. Однако сознание, в прошлом достаточно тенденциозно именовавшееся способностью к созерцанию, может быть – и есть – шире и разнообразнее любого действия. Его питают искусство и спекулятивная мысль – виды занятий, которые можно описать либо как обосновывающие себя сами, либо как не нуждающиеся в обосновании. Произведение искусства заставляет нас видеть или осознавать нечто исключительное, а не судить или обобщать. Вот этот акт осознания, сопровождаемый тягой к чувственному наслаждению, и есть единственная настоящая цель и единственное достаточное обоснование произведения искусства.

Пожалуй, лучше всего прояснить природу нашего восприятия произведений искусства и связь между искусством и остальными человеческими чувствами и поступками нам поможет понятие воли. Это чрезвычайно полезное понятие, поскольку оно обозначает не только особое, заряженное энергией состояние сознания, но и отношение к миру – отношение нас как субъектов.

Сложный тип волеизъявления, воплощенный и передаваемый в произведении искусства, одновременно упраздняет окружающий мир и сталкивает с ним лицом к лицу, причем с особой остротой. Этот двуликий характер воли в искусстве лаконично выразил Байе: «В каждом произведении искусства мы найдем схематизированную и свободную память об акте воли». Будучи схематизированной, свободной памятью, волеизъявление в форме искусства дистанцируется от мира.

Всё это отсылает нас к знаменитому утверждению Ницше в «Рождении трагедии»: «Искусство не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз мета-

физическое дополнение этой действительности, поставленное рядом с ней для ее преодоления»³.

В основе всех произведений искусства лежит некое отдаление от представленной в них прожитой реальности. Это «отдаление», по определению, до известной степени бесчеловечно или безлично: ведь чтобы предстать как искусство, произведение должно ограничить вмешательство чувств и участие эмоций, в которых и проявляется «близость». Степень и обработка этой удаленности, условности дистанцирования и составляют стиль произведения. В конечном счете «стиль» и *есть* искусство. Искусство – это различные способы стилизованного, дегуманизованного представления, не больше и не меньше.

Однако такая точка зрения, сформулированная среди прочих Ортегой-и-Гассетом, часто истолковывается неверно: может сложиться впечатление, будто искусство, следующее своим собственным нормам, становится подобием никчемной и безвольной игрушки. Ортега и сам во многом способствует такой неверной интерпретации, упуская из виду различные диалектические связи между личностью и миром, складывающиеся в процессе восприятия произведений искусства. Ортега чересчур сосредоточен на понятии произведения как некоего объекта со своими собственными стандартами духовного аристократизма, который надлежит смаковать. Произведение искусства и в самом деле есть прежде всего предмет, а не подражание; и всё великое искусство действительно основано на дистанцировании, на искусственности, на стиле, на том, что Ортега называет дегуманизацией. Но понятие дистанцирования (как и дегуманизации) может сбить с толку, если не оговориться, что движение идет не только от мира, но и к миру. Преодоление мира, выход за его пределы в искусстве – это также способ пойти ему навстречу, метод тренировки или обучения индивидуальной воли существованию в мире. Кажется, что Ортега и даже Роб-Грийе, последним изложивший эту позицию, не до конца освободились от чар «содержания», ведь для того, чтобы сократить в искусстве человеческое содержание и оградить его от выдохшихся идеологий вроде гуманизма или социалистического реализма, которые поставили бы искусство на службу некоей моральной или общественной идее, они чувствуют себя обязанными игнорировать или ограничивать функцию искусства. Но искусство, даже выглядящее в конечном счете лишенным содержания, не утрачивает от этого своих функций. И сколь бы убедительно ни защищали Ортега и Роб-Грийе формальную природу искусства, призрак изгнанного «содержания» по-прежнему бродит на полях их доказательств, придавая «форме» вызывающе безжизненный, спасительно выхолощенный вид.

Доказательства защиты будут выглядеть неполными, пока мы не сможем представить «форму» или «стиль» без изгнанного призрака, без чувства утраты. Дерзкая перестановка Валери – «Литература. Что для всех остальных „форма“, то для меня „содержание“» – тут не сильно помогает. Сложно выкинуть из головы столь привычное и внешне самоочевидное различие. Но сделать это можно, достаточно лишь принять иную, более органичную теоретическую перспективу – понятие воли. От такой перспективы требуется, чтобы она отдавала должное двойственной природе искусства: как предмета и как функции, как искусной выдумки и как живой формы сознания, как преодоления или дополнения реальности и как выявления форм движения к реальности, как самостоятельного индивидуального порождения и как подчиненного исторического феномена.

Искусство – это объективация воли в вещи или исполнении, провоцирование или возбуждение воли. С точки зрения художника, это объективация волеизъявления; для зрителя – это создание воображаемых декораций для актов воли.

Действительно, всю историю различных видов искусства можно переписать как историю меняющегося отношения к воле. Ницше и Шпенглер были первопроходцами в изучении этой темы. Недавно достойную попытку раскрыть ее сделал Жан Старобинский в книге «Изобрете-

³ Пер. Г. Рачинского.

ние свободы», в основном посвященной живописи и архитектуре XVIII века. Искусство того времени Старобинский рассматривает в свете новых тогда идей – умения владеть собой и владения миром, – которые воплощают новые отношения личности с миром. Искусство предстает именованьем эмоций. Давая имена эмоциям, желаниям, устремлениям, искусство как бы изобретает или, по меньшей мере, распространяет их: например, «сентиментальное одиночество», которое порождали разбивавшиеся в XVIII веке сады и вызывавшие такое восхищение развалины.

Тем самым должно быть ясно, что предложенное мной обоснование автономного характера искусства и сравнение его с воображаемой обстановкой или декорациями для актов воли не только не препятствует рассмотрению произведений искусства как исторически обусловленных феноменов, но и напрямую приглашает к нему.

Стилистические хитросплетения современного искусства, например, явно сопряжены с беспрецедентным *техническим* расширением человеческой воли различными новыми технологиями и с разрушительной приверженностью человеческой воли невиданной прежде форме социального порядка и психологического склада, основанной на непрерывных изменениях. Вместе с тем нужно добавить, что сама возможность взрывного развития технологии и нынешнего разрыва между личностью и обществом обусловлена тем отношением к воле, которое само в какой-то степени изобретается и получает распространение в произведениях искусства на данный исторический момент, представая затем неким «реалистичным» прочтением извечной человеческой натуры.

Стиль в искусстве – это принцип выбора, подпись художнического волеизъявления. И поскольку воля человека способна породить бесконечное число проявлений, бесчисленны и возможные стили произведений искусства.

Если взглянуть на стилистические решения со стороны – то есть исторически, – их всегда можно соотнести с каким-либо поворотом истории, будь то изобретение письма или ручного типографского набора, создание или эволюция музыкальных инструментов, новые материалы, к которым получает доступ скульптор или архитектор. Но этот подход – возможно, здравый и по-своему полезный – неизбежно видит всё слишком масштабно: речь тут идет о «периодах», «традициях» и «школах».

Тогда как взгляд изнутри – когда мы рассматриваем конкретное произведение искусства и пытаемся осознать его ценность и воздействие – откроет нам, что в каждом стилистическом решении есть элемент произвольности, сколь бы обоснованным оно ни казалось *propter hoc*. Если искусство – игра высшего порядка, которую воля играет сама с собой, – то «стиль» представляет собой свод правил, по которым идет игра. А правила в конечном итоге это всегда искусственное и произвольное ограничение, касаются ли они формы (терцина, додекафония, фронтальная поза), или речь идет о наличии некоего «содержания». Роль произвольного и необоснованного в искусстве редко признаётся по достоинству. С самого начала критического предприятия – «Поэтики» Аристотеля – критиков обманом заставили превозносить в искусстве необходимое. (Слова Аристотеля «поэзия философичнее и серьезнее истории»⁴ были обоснованы, поскольку он хотел тем самым воспрепятствовать осмыслению поэзии – то есть искусства – как некоего фактологического, детального, описательного высказывания. Но сказанное им в итоге только сбilo с толку, поскольку дало понять, что в искусстве мы найдем нечто, уже имеющееся в философии: аргумент. Метафора произведения искусства как «аргумента» со своими предпосылками и следствиями стала с тех пор определяющей для критики.) Обычно критики в попытке похвалить произведение искусства чувствуют себя вынужденными продемонстрировать, будто каждая его составная часть обоснована и иной быть просто не может. Но, когда речь заходит о его работе, каждый художник, помня о роли случая, о своей

⁴ Пер. В. Аппельрота под ред. Ф. Петровского.

усталости, о внешних раздражителях, знает: все эти слова критиков – сплошная ложь и всё вполне могло быть иначе. Впечатление неизбежности, которое производит великое произведение искусства, следует из неизбежности или необходимости не его частей, а всего целого.

Иными словами, по-настоящему неизбежным в произведении искусства является только стиль. Когда произведение кажется нам правильным, точным, таким, что иначе себе и не представишь (без полной его утраты или ущерба), мы реагируем именно на стиль. Самыми приятными кажутся произведения искусства, создающие иллюзию, будто у автора не было альтернатив, с такой полнотой он перевоплотился в собственный стиль. Сравним натянутые, вымученные, неестественные элементы в композиции «Мадам Бовари» или «Улисса» с легкостью и гармоничностью таких не менее амбициозных вещей, как «Опасные связи» Лакло либо «Превращение» Кафки. Разумеется, первые две упомянутые книги превосходны. Но действительно великое искусство кажется рожденным, а не сконструированным.

То, что стиль художника отличает такой уровень авторитетности, уверенности в себе, цельности, безальтернативности, само по себе не переносит его вещь на уровень высших достижений. Всё это есть и в двух романах Радиге, и у Баха.

Различие, проведенное мной между «стилем» и «стилизацией», чем-то сродни разнице между волей и своеволием.

С технической точки зрения стиль художника – не что иное, как особый диалект, в рамках которого он разворачивает *формы* своего искусства. Именно поэтому проблемы, которые затрагивает понятие «стиля», пересекаются с теми, что затрагиваются понятием «формы», и между их решениями тоже много общего.

Например, одна из функций стиля совпадает – будучи ее более личным и детализированным вариантом – с важной функцией формы, отмечавшейся Кольриджем и Валери: хранить плоды разума от забвения. Очевидным примером этой функции является ритмическая, порой рифмованная структура всех примитивных устных форм словесного творчества. Ритм и рифма, а также более сложные формальные ресурсы поэзии: размер, симметрия фигур, их противопоставление, – всё это средства, которыми слова обеспечивали память о себе до изобретения материальных знаков (письма); следовательно, всё, что подлежало запоминанию в архаической культуре, принимало поэтическую форму. По словам Валери, «форма произведения – это сумма его видимых характеристик, чье физическое действие заставляет нас их узнавать и пытается противостоять всем тем различным причинам разложения, которые угрожают выражениям мысли: невнимательность, забывчивость или даже протест, которые они вызывают в мыслях».

Таким образом, форма – в рамках своего особого диалекта, стиля – это проект будущего оттиска в чувствах воспринимающих, посредник в сделке между немедленным чувственным впечатлением и памятью (будь то индивида или культуры). Эта мнемоническая функция объясняет, почему всякий стиль зависит от – и может быть подвергнут анализу по критериям – некоего принципа повторяемости или информационной избыточности.

Этим же можно объяснить и сложности нынешнего момента в искусстве. Если раньше стили развивались медленно, поступательно сменяя друг друга в течение продолжительного периода, позволяя публике полностью усвоить принципы повторения, на которых построено произведение искусства, то сегодня они меняются со скоростью, не дающей аудитории передохнуть и подготовиться. Однако если мы не можем видеть, как произведение повторяет себя, то оно почти буквально становится незаметным, а потому, в то же самое время, непостижимым. Мы постигаем произведение, отмечая повторения. Пока мы не уловим – нет, не «содержание», но принципы разнообразия и избыточности (и баланс между ними) в «Зимней ветке» Мерса Каннингема или камерном концерте Чарльза Вуоринена, в «Голом завтраке» Берроуза или в «черных» картинах Эда Рейнхардта, эти работы неизбежно покажутся нам скучными, безобразными или запутанными – либо всем этим вместе.

У стиля есть и другие функции, помимо, в широком смысле слова, мнемонической, о которой я только что говорила.

Так, любой стиль воплощает некое эпистемологическое решение – интерпретацию того, как и что мы воспринимаем. Лучше всего это видно на примере современного, рефлексивного периода в искусстве, хотя не менее справедливо и для искусства в целом. Стиль романов Роб-Грийе, скажем, выражает вполне объективное, хотя и несколько узкое, понимание взаимоотношений между людьми и вещами, а именно: люди могут быть вещами, но не наоборот. Бихевиористская трактовка людей у Роб-Грийе и его отказ «антропоморфизировать» вещи равнозначны определенному стилистическому решению – дать объективный отчет о визуальных и топографических свойствах вещей, фактически исключив все разновидности чувств, кроме зрения, поскольку, вероятно, предназначенный для их описания язык менее точен и беспристрастен. Закольцованный репетитивный стиль «Меланкты» Гертруды Стайн выдает ее интерес к растворению непосредственного восприятия в запоминании и предвосхищении – к тому, что она называет «ассоциированием» и что затмевается в языке системой глагольных времен. Акцент, который Стайн ставит на укорененности опыта в настоящем, идентичен ее решению ограничиться настоящим временем, выбирать банальные короткие слова, бесконечно повторяя их сочетания, использовать максимально свободный синтаксис и по большей части отказаться от знаков препинания. Каждый стиль – это способ поставить на чем-то акцент.

Легко убедиться, что стилистические решения, сосредоточивая наше внимание на одних вещах, одновременно сужают его, не позволяя видеть другие. Однако большая привлекательность одного произведения по сравнению с другим основана не на том, что его стилистические решения дают нам больше разглядеть, а скорее на большей интенсивности, авторитетности и умудренности этого взгляда, сколь бы узким ни был фокус видимого.

В строгом смысле слова, непередаваемо всё содержимое сознания. Даже самое простое ощущение в его тотальности неопишимо. Любое произведение тем самым следует понимать не только как выражение чего-то, но и как определенную работу с невыразимым. В великом искусстве всегда чувствуешь недосказанность (правила «сдержанности»), противоречие между выразительностью и присутствием невыразимого. Стилистические приемы – это также и механизмы умолчания. Наиболее эффектными элементами произведения зачастую оказываются его паузы.

Сказанное мной о стиле было направлено в основном на прояснение некоторых заблуждений относительно произведений искусства и способов говорить о них. Но не забудем, что понятие стиля применимо к любому опыту, если иметь в виду его форму и качества. И если многие произведения искусства, с полным правом претендующие на наше внимание, несовершенны или не идеальны по предложенным мной меркам, то и многие элементы нашего опыта, которые никак нельзя причислить к произведениям искусства, обладают некоторыми качествами художественных объектов. Как только речь, движение, поведение, предметы демонстрируют некоторое отклонение от самого прямого, рационального и бесстрастного способа выражения или бытования, мы можем считать их наделенными «стилем» и в этом качестве независимыми и образцовыми разом.

II

Художник как пример мученика

Самый богатый стиль – это обобщенный голос главного героя.
Павезе

Чезаре Павезе начал писать в тридцатые годы, а все его переведенные и опубликованные у нас вещи – «Дом на холме», «Луна и костры», «Среди женщин», «Дьявол на холмах» – были созданы в 1947–1949 годах, поэтому читатель, ограничивающийся английскими переводами, не может составить представления о его творчестве в целом. Однако, если судить по этим четырем романам, основными достоинствами Павезе как писателя представляются утонченность, немногословие, сдержанность. Манера изложения ясная, сухая, холодная. Можно отметить бесстрастность прозы Павезе, хотя речь в ней часто идет о насилии. Это объясняется тем, что на самом деле в основе сюжета всегда лежит не насилие (например, самоубийство в «Среди женщин»; война в «Дьяволе на холмах»), а сдержанная личность самого рассказчика. Для героя Павезе характерно стремление к ясности, а его типичная проблема – невозможность общения. Все эти романы – о кризисе сознания и об отказе разрешить этот кризис. В них заранее предполагается некое притупление эмоций, ослабление чувств и телесной витальности. Страдания преждевременно растерявших иллюзии, высокообразованных людей, у которых ирония и грустный опыт собственных эмоций сменяют друг друга, вполне узнаваемы. Но в отличие от других разработок этой жилы современной чувствительности – например, большей части французской прозы и поэзии последних восьмидесяти лет, – романы Павезе лишены сенсационности и строги. Автор всегда относит главное событие либо за пределы места действия, либо в прошлое, а эротических сцен странным образом избегает.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.