

ательства Bonniers, 1960–2010

ека

имнем Саду

и Камю

чается: Джеймс Джойс

ез

и деревьев

ьшого города

мас Транстрёммер

ействии

Тиндтрена

оть

альтер Зернер

ин его детства

омас Манн (1)

омас Манн (2)

де

молете

уром

Людвик Флек

пает машину

алл Маклюэн

й магазин игрушек

йд

ейн Остин

й идеализм

нии Вулф

и: Джуна Барнс (1)

на Барнс (2)

имона де Бовуар

с снег

ные люди

ивка Уг্রেшич

Эстерхази

сель Байер

тире

ыделять курсивом

ство удивлять

дство

вгуст Зандер

вард Уэстон

н Пенн

истка

Кёстенбаум

ой дедушка-управляющий

и модернизм

да в литературе

ики

руг

Смерть домохозяйки и другие тексты

Сара
Даниус

Сара Даниус

Смерть домохозяйки и другие тексты

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67120059

Смерть домохозяйки и другие тексты: Ад Маргинем Пресс; М.; 2022

ISBN 978-5-91103-604-1

Аннотация

Сара Даниус (1962-2019)—знаковая фигура в культуре современной Швеции: профессор эстетики и литературоведения, член Шведской академии и первая женщина – постоянный секретарь Шведской академии, культурная журналистка и автор ряда крупных научных трудов. Более двадцати лет она регулярно писала эссе самого широкого тематического диапазона для газеты *Dagens Nyheter* и других изданий. Литература и философия, художественное стекло и керамика, мода и модная фотография—вот лишь некоторые из ее тем. Все тексты Сары Даниус, вне зависимости от предмета исследования, отличаются глубиной анализа, отточенностью и выверенностью формулировок, ясностью и легкостью стиля, сочетанием широты ракурса с вниманием к мельчайшим деталям и непременно юмором, а потому они будут интересны самой широкой аудитории.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	6
Смерть домохозяйки: поваренная книга издательства Bonniers, 1960–2010	9
Папина библиотека	26
Ролан Барт и девочка в Зимнем Саду	56
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Сара Даниус

Смерть домохозяйки

и другие тексты

The cost of this translation was defrayed by a subsidy from the Swedish Arts Council, gratefully acknowledged.

© Sara Danius, 2014

Published by agreement with Hedlund Agency.

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2022

Предисловие

Двадцатичетырехлетней практиканткой я пришла в отдел культуры газеты *Dagens Nyheter*. Я не умела печатать на машинке, да и вообще мало что умела, но у меня были некоторые навыки по части обращения сложностей себе на пользу, так что я написала все заявки от руки. Письма с заявками я разослала шефам отделов культуры всех известных мне газет. Откликнулся Арне Рут, шеф отдела культуры и заодно главный редактор *Dagens Nyheter*, – позвонил собственной персоной. Его, оказывается, впечатлил мой почерк. Вот так всё и началось.

И всего пару недель спустя я получила свое первое задание – написать рецензию на книгу, и не потому, что у меня в этой области были какие-то таланты или хотя бы амбиции, а потому, что у Арне Рута было такое хобби: бросать человека за борт на глубоководье, чтобы проверить, умеет ли он плавать.

На седьмом этаже высотки – штаб-квартиры *Dagens Nyheter* – состоялось собрание отдела культуры. Все знаменитые журналисты были там: Мадлен Густафссон, Бенгт Хольмквист, Торстен Экбом, Лейф Нюлен, Биргит Мункхаммар и другие. Присутствующие передавали из рук в руки одну из самых интересных новинок сезона – шведский перевод книги «Camera Lucida» Ролана Барта. Арне Рут спро-

сил, кто желает написать рецензию. Все вежливо отказались – никто не посчитал себя достаточно компетентным. Я была потрясена. Ведь все они, несомненно, были профессиональными «пловцами».

Шеф отдела культуры тоже удивился. И вдруг повернулся к практикантке и протянул книгу. Может, ты возьмешься? Я не помню, что именно я ответила, – проблеяла что-то, заикаясь и запинаясь.

Итак, днями я сражалась с редактурой, а по ночам сидела и писала. Через две недели я принесла в редакцию свою рецензию. Ее тут же «завернули». Всем и каждому было ясно, что эта практикантка не ходила в школу плавания. Рецензия больше походила на вольную интерпретацию барахтанья «по-собачьи».

Прошло еще две недели ночных бдений, и я принесла новую версию. Редактор прочитал текст, посветлел лицом и вскочил со стула – я до сих пор помню стук его башмаков, когда он неся в наборный цех.

Спустя год, проведенный в качестве практикантки в *Dagens Nyheter*, я решила продолжить свое образование. Причина была проста. Я хотела стать хорошим критиком. Вместо этого я стала литературоведом. Много лет я занималась междисциплинарными исследованиями в университетах Англии и США, и в итоге сконцентрировалась на модернизме начала XX века – в особенности на творчестве «мертвых белых мужчин» и связи эстетики и машинной культуры.

Но одновременно я продолжала работать в качестве критика, писала рецензии и эссе. Это была неплохая школа.

В сборник «Смерть домохозяйки» я включила тексты, которые сочла наиболее удачными. Выбор определяется сферой моих интересов: связь высокого и низкого в культуре (Пруста и майонеза, например); взаимоотношения между эстетикой и техникой, модернизмом и индустриализмом; женская литература и гендерная проблематика, а также «менее значимые» виды искусства – мода, фотография, художественные ремесла. Возможно, непросто сразу понять, что связывает все эти разные темы, но связующее звено есть – это исторические изменения. Я также припрятала здесь несколько мелких «безделиц» – устроила нечто вроде потайного ящичка в секретере. Не скажу, какие именно это тексты, намекну только, что это вовсе не обязательно самые короткие эссе в сборнике.

Все тексты, вошедшие в сборник, были тщательно перечитаны, отредактированы, а порой и переписаны заново. В основном, правки были небольшие, но случались и серьезные изменения. Большая часть текстов публиковалась в *Dagens Nyheter*, остальные печатались в различных журналах, антологиях и сборниках разной степени доступности.

22 августа 2014 года, Стокгольм

Смерть домохозяйки: поваренная книга издательства Bonniers, 1960–2010

Впервые опубликовано в газете Dagens Nyheter 30 января 2011 года под названием «Время наносит удар старой доброй домохозяйке».

Кто угодно может стать цивилизационным критиком.
Для этого не обязательно родиться Гегелем. Или Адорно.
Или Ханной Хеллквист.

И вовсе не обязательно быть мрачным типом.
Достаточно взять в руки поваренную книгу издательства
Bonniers.

Тем более что для этого имеется отличный повод – другой
такой представится еще очень нескоро. Так что сейчас – или
никогда. Поваренная книга Bonniers празднует пятидесяти-
летний юбилей. По каковому случаю издательство выпусти-
ло новую, модернизированную версию. Четвертую с 1960 го-
да.

Метод, лежащий в основе цивилизационной критики,
прост и хорошо известен. Он называется «сравнение». И вы-
глядит всё так: берете поваренную книгу 1960 года, кладете
рядом с изданием 2010 года и сравниваете.

Если ваши научные амбиции по-настоящему высоки, вы также изучите издания 1983 и 2002 годов, но мы настроены взять вершину с наскока. Потому что, скрупулезно штудировав все четыре тома, рискуешь превратиться в историка. А мы с вами стремимся не к этому. Мы хотим быть цивилизационными критиками. Нам не интересно пересчитывать рисовые зернышки. Мы хотим узреть звездное небо. Большую Медведицу. Андромеду. Кассиопею.

Вдумчивый читатель достаточно быстро заметит, что материал для исследования просто выдающийся. Вся шведская история за пять десятилетий отражена в изменениях, внесенных в издания поваренной книги.

Всё предельно ясно: если потребность в пище – от Природы, а способ ее приготовления и потребления – от Культуры, то кулинарная книга многое может поведать о современной шведской цивилизации. И даже не нужно читать между строк. Достаточно просто просмотреть определенные разделы. Например, можно начать с приготовления угля.

Есть еще один момент – важный, если вы склонны расценивать прогресс как феномен удручающий или, наоборот, воодушевляющий. Возможно, всё зависит от личных пристрастий и сиюминутного настроения, но лично я считаю, что шведская цивилизация между 1960 и 2010 годами претерпела изменения, которые иначе как трагическими не назовешь. Однако вовсе не по тем причинам, о которых многие, наверное, подумали.

Именно это и отличает рядового историка от цивилизационного критика. Историк считает рисовые зернышки и раскладывает их аккуратными кучками. И он изо всех сил старается удержаться от субъективных суждений.

Цивилизационный критик, заметим, не имеет ничего против рисовых зернышек, разложенных аккуратными кучками. Однако его (или, в данном случае, ее) задача – выносить суждения. Цивилизационный критик играет в отношении поваренной книги ту же роль, что Кант – в отношении философии. Он обязан развить в себе способность выносить суждение, никто другой не сделает это за него.

1

Какого пола кухня?

Ясное дело, слышим мы в ответ, кухня – это женская епархия. Так было во все времена, хотя некоторые из нас и слышали о мужчинах, с виду вменяемых и гетеросексуальных, которые способны часами возиться с готовкой на кухне и которые знают, как обращаться с посудомоечной машиной и прочими хозяйственными приспособлениями. Иногда эти же мужчины в рабочее время прогуливаются с детскими колясками или катаются с горки на детской площадке, невзирая на риск быть принятыми за нянек-геев проходящими мимо иностранными туристами.

Когда мы сравниваем поваренные книги 1960 и 2010 го-

дов, то приходим к тому, о чем и так знали всё это время: эпоха домохозяек прошла. Ну, или, если выразиться деликатнее: эпоха домохозяек подходит к концу.

Во времена Туре Вретмана¹ ни у кого не вызывал сомнений тот факт, что у поваренной книги есть конкретный адресат. Автор поваренной книги обращался к домохозяйке. И она это знала. Этот союз был нерушим. И если поваренная книга принимала порой менторский тон, домохозяйка снисходительно прощала. Она же понимала – цель у них общая: сделать женщину госпожой в ее собственном мире:

Плита надлежащим образом моется теплой водой с добавлением мыла или синтетического моющего средства. Въевшиеся пятна убираются с помощью мочалки из стальной ваты. Чистящий порошок старого типа, эффективность которого зависит от большой силы трения, нельзя использовать при мытье эмалированных плит; такой порошок может поцарапать эмаль. Однако новое моющее средство – мягкое и пенистое – отлично подойдет.

Кто же был домохозяйкой? Женщина, конечно, – не мужчина. Мать – не отец. Иногда женщина еще и работала, но

¹ Туре Вретман (Tore Wretman, 1916–2003) – известный шведский шеф-повар и ресторатор, автор ряда кулинарных книг. Среди прочего, приложил много усилий для того, чтобы привлечь интерес мужской аудитории к искусству кулинарии. Многие рестораны в Швеции и сегодня подают блюда по рецептам Вретмана. Он также разработал рецепт знаменитого тоста с креветками «Скаген», который многие (ошибочно) считают традиционным народным блюдом. – *Здесь и далее – примечания переводчика.*

чаще – нет. В любом случае, кухня была ее континентом, и там она правила безраздельно.

На плите стояла кастрюля с замоченной на ночь красной фасолью. В буфете располагались банки с солеными огурцами, бутылки с соком черной смородины, брусничный джем и сливовый компот. В холодильнике помещались масло, сыр, яйца и прочие продукты, например рыба или мясо, всегда в плотно закрытых контейнерах или пластиковых пакетах. В миске, накрытой кухонным полотенцем, убранное подальше от сквозняков, «подходило» тесто для хлеба. В кухонных шкафчиках были припасены свечи – на случай, если домохозяйка пожелает устроить торжественное застолье.

Дети могли время от времени забегать на кухню, и даже настоящим мужчинам случалось туда заглядывать, но они были всего лишь мимолетными гостями в чужой стране. Единственным полноправным гражданином кухонного королевства могла считаться только другая домохозяйка. Но у такого союза были свои условия – как и у любого союза в принципе. Об этом знала всякая невестка, считавшая себя прежде всего хорошей женой, и только потом – хорошей матерью.

2

Эпоха домохозяек действительно канула в небытие. Это установленный факт.

Но осознали ли мы последствия?

И что еще важнее: оценили ли мы их?

Кто-то может подумать, что исчезновение домохозяйки означает, что шведский дом убирается значительно реже, а это влечет за собой аллергию и распространение паразитов. Разве не так? Дети возвращаются теперь преимущественно вне дома – в яслях и детских садах, а мама и папа тем временем вкалывают на работе. И никто уже не варит варенье, за исключением разве что Моники Альберг².

Бывает, навалится ностальгия, и вспомнится то волшебное создание, которого больше не существует: та, что мариновала селедку, нежно поглаживала детские щеки, запекала ветчину в панировке, отбрасывала со лба непослушную прядь, вынимала из духовки противень с ароматными булочками, выбивала мужнину трубку, разливала по кружкам малиновый сок, посыпала торт тертым миндалем, расправляла скатерть на обеденном столе, утешала и малых, и больших, когда в мир прокрадывалось зло.

И захочется закричать, словно Орфей, потерявший Эвридику в царстве мертвых: «Мама! Мама!»

Как сказал один мудрец, единственный подлинный рай – это тот, что мы потеряли.

Но нет, это всё – заблуждение, результат какого-то гран-

² Моника Альберг (Monica Ahlberg, род. 1961) – одна из самых популярных в Швеции создательниц кулинарных книг, в которых делается упор на использование экологически чистых продуктов и уделяется большое внимание эстетике питания.

диозного недоразумения. Домохозяйка правит вовсе не в раю. Она правит в Аиде. Исчезло вовсе не то волшебное создание, которое утешало, пекло булочки и варило компот. Исчезла домохозяйка, которая была мясником-забойщиком. Ангелом смерти. Виртуозом пыток. Та, что довела до совершенства искусство отчленения жизни от смерти. Исчезла та, что сжимала в руке кухонный нож.

Говоря короче, современная шведская кухня вовсе не страдает от недостатка женских добродетелей. Напротив. Современной шведской кухне недостает мужественности.

И это еще не всё. Со временем мы превратились в нацию смиренных лицемеров.

3

Вам потребуются: перчатки резиновые рифленные (одна пара), молоток обычный, один-два гвоздя, молоток деревянный, плоскогубцы, остро наточенный нож.

Что это затевается? Предумышленное убийство? Или кого-то собираются распять? Нет, всё это нужно, чтобы приготовить вареного угря с рисом и соусом карри.

Это очень вкусное блюдо. Домохозяйка знает. Поваренная книга издательства Bonniers за 1960 год сообщает:

Угорь чрезвычайно живучий. Прежде чем снять с угря кожу, его нужно оглушить или перерезать хребет. Возьмите деревянный молоток (например, для

отбивания мяса) и сильно ударьте по голове угря, предварительно поместив ее на прочную и подходящую по величине доску.

Это, повторим, 1960 год, и все солидарны в том, что природе нужно укрощать во имя цивилизации. Так что угрю суждено умереть. От чьих рук? Ответ очевиден. Тон поваренной книги объективен и деловит, домохозяйка тоже деловита. Все нужные инструменты у нее под рукой, как у хирурга: «Острым ножом сделайте прокол на голове угря между глаз, но будьте осторожны – кровь угря содержит вещество, которое в определенных условиях может вызывать воспаление».

Равнодушная к судьбе угря, поваренная книга дает дальнейшие указания:

Прибейте угря гвоздем или держите его крепко, используя бумажное полотенце, тряпку или рифленые резиновые перчатки – чтобы не выскользнула голова. Подцепите надрезанную кожу и потяните – предпочтительнее всего плоскогубцами. Сначала тяните осторожно, а затем всё сильнее, чтобы полностью удалить кожу.

Всё это слишком сложно, да? Для того и существует поваренная книга – она поможет! Не только расскажет, но и покажет – весь процесс продублирован в серии черно-белых фотографий. Вот женские руки в запачканных кровью резиновых перчатках решительно стягивают кожу с угря, приби-

того гвоздем к стенке. Если до этого момента вы не знали, что такое *dirty realism*, – теперь знаете.

Издание 1983 года тоже дает рецепт вареного угря с рисом и соусом карри. Кроме того, предлагается угорь заливной. А еще угорь копченый. Плюс жарено-копченый. А также угорь с яблоками. И угорь с тимьяном.

Но цивилизация уже сделала шаг вперед. В шестидесятые разделка угря была делом грязным, а с точки зрения угря – и вовсе аморальным. Но вот уже общества по защите животных поднимают голос.

На цветном фото – очищенный от кожи угорь, и никаких упоминаний о деревянных молотках для отбивки мяса, проколах между глаз или прибивании гвоздями к стенке. Угорь представлен на фото не целиком. Белого больше, чем черного. Он скорее похож на обычную рыбу, которая лежит себе спокойно на чистых, не запятнанных кровью руках повара. И никаких резиновых перчаток. Смерть чиста и эффективна. Она, если можно так сказать, всегда случается «за кадром». А в поваренной книге 2002 года рецептов с угрем нет вовсе. Никто уже не ходит в рыбный магазин за свежим угрем; вместо этого в супермаркете покупают кусок копченого угря, дома нарезают его тонкими ломтиками и укладывают на бутерброд. Вот и славно, говорит поваренная книга.

А в поваренной книге 2010 года не упоминаются даже бутерброды с копченым угрем. Угорь кончился, ловля угря запрещена, домохозяйка умерла. Цивилизация сделала еще

один шаг вперед.

4

Домохозяйка готовится к небольшому званому ужину. Она листает поваренную книгу, и ее внимание привлекает омар в белом вине. Домохозяйка приобретает живого, шевелящего конечностями омара.

Для данного блюда омара нужно расчленять живьем. Домохозяйке это хорошо известно. Она берет остро наточенный нож и вставляет острие в середину поперечной канавки на голове омара. «Воткните нож на несколько секунд и крепко держите омара», – поучает поваренная книга. И добавляет деловито: «Омар может бить хвостом и извиваться».

Когда омар больше не извивается, домохозяйка отсекает ему хвост. После чего разбивает клешни, вынимает желудок и кишки.

Затем домохозяйка выступает в новом обличье. Вместо мясника-забойщика на сцену выходит Сирена. Достает сотейник. И вот уже готовое блюдо подано на стол во всем своем великолепии: мясо омара в густом соусе из лука-шалота, томатов, рыбного бульона, оливкового масла, чеснока, коньяка, белого вина, лимона и кайенского перца, и всё это сдобрено сливочным маслом.

В издании 1983 года также есть рецепт омара в белом вине. Но не бойтесь – никто теперь не предстанет в облике му-

чителя животных. Сражение домохозяйки с живым сыром теперь превращено в обработку. Живой омар представлен в тексте как неодушевленный предмет, не способный двигаться и испытывать страх смерти.

Хотя в другом рецепте всё же содержится намек на то, что сырой продукт может быть до некоторой степени живым – тогда дается совет умертвить омара, положив его в кастрюлю с холодной водой, и медленно довести воду до кипения. Писать о дальнейшем трудно. Разве не является нашему внутреннему взору образ омара, который пытается вскарабкаться на край кастрюли и молит о пощаде и милосердии? Не стоит беспокоиться, уверяет поваренная книга 1983 года: «Омар впадает в анабиоз при температуре от 26 до 35 градусов, и потому ничего не чувствует».

В поваренной книге 2002 года нет ни одного блюда, для которого омар нужно было бы разделявать живьем. Захотелось омара в белом вине? Нам ужасно жаль, но такого рецепта больше нет. Приносим свои извинения.

Тем не менее, в книге всё же объясняется, как готовить омара. Его нужно погрузить «головой вперед» в кастрюлю с кипящей водой. Вот и всё. И ни слова о том, что кто-то может бить хвостом, извиваться или впасть в анабиоз. Закройте глаза и забудьте об этом, говорит поваренная книга.

Также и в поваренной книге 2010 года не стоит искать указаний насчет того, как разделать омара живьем. Такого рода рецепты навсегда отправились на свалку истории. Никто уже

и не вспомнит то шикарное блюдо с мудреным названием. Никто не вспомнит и о домохозяйке. А что же мы, сегодняшние? Мы сохраняем душевное равновесие. И варим омара, прежде чем его разделывать.

5

Террин из кролика – отличная закуска. Домохозяйке это известно. И вот она читает рецепт. Один кролик, 250 г вареной ветчины, 125 г сала, 200 г постной свинины, 200 г телятины, 2–3 столовые ложки коньяка, 1 зубчик чеснока, 4 яйца, тонкие ломтики бекона, лавровый лист, тимьян, соль, специи.

Но прежде чем домохозяйка сможет приступить к приготовлению блюда, кролик должен быть освежеван и выпотрошен. Домохозяйка надевает передник. Поваренная книга 1960 года дает следующие указания:

Прежде чем свежевать кролика, его нужно подвесить на крепкой веревке. Острым ножом надрежьте кожу на задних лапах вокруг коленных суставов и осторожно потяните вниз – так, чтобы можно было крепко ухватиться за края руками. В районе брюшной полости разорвите кожу от внутренней поверхности бедра до головы. Стяните шкурку.

Засим поваренная книга самым обыденным тоном подводит итог: «Когда кролик освежеван, отрубите голову и ла-

пы».

Инструкция сопровождается тремя черно-белыми фотографиями кролика, подвешенного вниз головой. На первом фото виден только кролик, но уже на втором появляется и домохозяйка. Она голыми руками решительно тянет кожу кролика вниз, обнажая мышцы и сухожилия. На третьем фото кролик уже освежеван.

Поваренная книга 1983 года предлагает такие блюда, как кролик, тушеный в красном вине, кролик, запеченный в духовке, и даже (почему бы нет?) кролик с перцем по-немецки. Возможно, домохозяйка купит уже освежеванного кролика, а возможно, и нет. Поваренная книга по этому поводу соблюдает полный нейтралитет. Если домохозяйка предпочитает неосвежеванного кролика – что ж, поваренная книга готова предоставить пошаговую инструкцию с фотографиями. Кролик предстает перед нами в цвете, однако план слишком крупный, так что мы видим не всего кролика, а лишь его части. Он уже как бы и не животное вовсе. Всё самое страшное случилось до того, как кролик попал домохозяйке в руки.

Текст, однако, брутален:

Сделайте надрез в районе паха и аккуратно потяните кожу вниз, следя за тем, чтобы она отслаивалась равномерно вокруг всей тушки. Затем стяните кожу, словно чулок. Дойдя до передних лап, нужно сломать их в суставах, снять шкурку целиком и обрубить задние лапы в районе коленного сустава. Теперь кролика

можно выпотрошить, нарезать на куски и готовить.

В поваренной книге 2002 года нет вообще никаких инструкций по свежеванию кролика. Ни текстовых, ни визуальных. Лишь убогий рецепт блюда с прозаическим названием «Жаркое из кролика».

Домохозяйка давно сменила охотничьи угодья. В поваренной книге 2010 года эта тенденция закрепляется окончательно. Никому и в голову не приходит свежевать кролика. Вообще никого свежевать не нужно.

И как же быть нам, сегодняшним пользователям поваренных книг? Можно приготовить что-нибудь вроде «Филе кролика в медовой глазури с кориандром». И когда мы отправимся в магазин за мясом кролика, нам даже и спрашивать не придется, освежеван ли он. Вам выпотрошить кролика? Да, пожалуйста. Может быть, нарезать? Было бы здорово, спасибо.

6

Угорь. Омар. Кролик. Вместе со шведской домохозяйкой исчезла и мужественность, которая когда-то так оживляла домашнюю атмосферу. Сегодняшняя шведская кухня напрочь лишена мужественности.

Кто-то подумает, что оно и к лучшему – развитие идет в верном направлении, а это – явный признак цивилизации. Но на деле всё не так просто.

В поваренной книге 1960 года представлена детальная цветная схема разделки коровы. Все части туши тщательно прорисованы; отлично видны мышцы, сухожилия, жировые прослойки, кости. А в издании 2010 года корова уже не похожа на корову. Это больше не плоть и кровь, это трехмерная компьютерная модель, абстракция.

Колбаса чоризо, поджаренная на гриле, с хлебом? Почему бы и нет. Спагетти с мясным соусом? Тоже неплохо. Сочный антрекот с соусом из трав и чеснока? Подойдет. Только избавьте нас, бога ради, от этих жутких кровавых схем разделки, и ни слова о животных – до того, как они не будут умерщвлены и не превратятся в продукт.

Всего за пятьдесят лет поваренная книга от издательства Bonniers превратилась в термометр, показывающий состояние здоровья цивилизации. Сегодня поваренная книга – это постоянное напоминание о человеческом тщеславии.

Поваренные книги прошлого имели конкретного адресата – домохозяйку, и никого более. Образ же сегодняшнего читателя поваренной книги не так ясен. Этот читатель – культурный и образованный – барахтается на гребне истории, спасаясь бегством от природы и смерти, и стыдливо краснеет при виде варварского молотка для отбивания мяса, который для него, читателя, является условием выживания.

Нередко можно услышать, что в прежние времена гендерные роли основывались на строгом разделении труда между мужчиной и женщиной, особенно в рамках среднего класса. Может, это так, а может, и нет. Героиня кулинарной книги издательства Bonniers – существо реальное, историческое, разрушающее миф. Домохозяйка из среднего класса была женщиной и мужчиной, Сиреной и мясником-забойщиком, Эросом и Танатосом. Она была грандиозна.

Только представьте, какой невероятный вакуум возникает сегодня, в условиях демаскулинизации. И поскольку современная шведская кухня лишена мужских ценностей, домохозяйка отправляется на охоту – за утраченной мужественностью.

Совпадение ли, что Пер Морберг³ издал недавно поваренную книгу под названием «Морберг охотится и готовит», где на обложке – он собственной персоной: ружье на плече, пристальный взгляд, а в руке – только что подстреленная дичь?

Совпадение ли, что Пер Плюра Юнссон⁴ в кулинарной телепередаче демонстрирует свой обнаженный торс, словно

³ Пер Морберг (Per Morberg, род. 1960) – шведский актер, телеведущий и шеф-повар.

⁴ Пер Плюра Юнссон (Per Plura Jonsson, род. 1951) – шведский певец, музыкант, писатель и телеведущий.

в пику «женственным» булочкам с корицей от Лейлы Линдхольм⁵?

Совпадение ли, что Йенс Линдер⁶ издал недавно поваренную книгу под названием «Забытая кухня», в которой красочно описаны такие давно позабытые домашние умения, как засушивание, маринование, соление, копчение, изготовление колбас и тому подобное? Есть даже изображение мертвого поросенка – правда, фото 1946 года, но тем не менее. Хотя кое-что Йенс Линдер упустил. А как же убиение, свежевание и потрошение? Кое-какие воспоминания всё-таки остались подавленными в «Забытой кухне».

Домохозяйка мертва, да здравствуют Пер, Плюра, Йенс и все остальные. Мы получили таких домохозяек, каких заслужили. Без сомнения, это характеризует нашу цивилизацию.

Хорошая ли это характеристика?

Судите сами.

⁵ Лейла Линдхольм (Leila Lindholm, род. 1975) – шведская телеведущая, шеф-повар и автор ряда популярных кулинарных книг.

⁶ Йенс Линдер (Jens Linder, род. 1964) – шведский журналист и шеф-повар.

Папина библиотека

Впервые опубликовано в сборнике «Försök om litteratur» (Стокгольм, 1998) под названием «Смерть литературы».

На лице у людей, бродящих по художественным галереям, написано плохо скрытое разочарование от того, что там висят всего лишь картины⁷.

Вальтер Беньямин

Прощай! Я завершаю путь свой там, где начал.
Прощай, мой стих – ты был мне смыслом бытия
и вечности мерилом⁸.

Эсайас Тегнер

Стокгольм, обычный августовский день в Хаммарбюхамнен. Скупщик из респектабельного антикварного магазина подъезжает к складу на такси. На нем шорты и кроссовки, в сумке на плече – бумажник с наличкой. Мужчина светится веселой, почти сердечной улыбкой, которая быстро затухает, когда ее обладатель вспоминает о характере сделки. Речь ведь идет об имуществе умершего человека.

Два дня у нас ушло на то, чтобы разобрать и упаковать

⁷ Из эссе «Улица с односторонним движением». Пер. И. Болдырева.

⁸ Из стихотворения «Прощание с моей лирой». – *Здесь и далее – перевод мой, если не указано иное.* – Н. П.

папину библиотеку. Сначала мы отобрали те книги, которые могли бы приютить у себя, а это примерно восьмая часть от общего немалого количества. А затем расставили оставшиеся книги корешками вверх на серых подстилках, чтобы не повредить переплеты о грубые доски грузовых поддонов. Оставшиеся тома, которые не поместились на этих импровизированных столах, мы сложили в коробки.

Папина библиотека. Заброшенный памятник долгой жизни, которая складывалась из чтения, размышлений и преподавания; жизни, которая охватила почти весь XX век. Отец высоко ценил Гейера, Тегнера и Чельгрена. Он восхищался Стагнелиусом, был очарован Фрёдингом, восторгался Фредрикой Бремер. Он вновь и вновь перечитывал их произведения, даже когда ему было уже за восемьдесят. Большую часть своей жизни отец провел в постоянно обновляемых отношениях с литературой – с искусством переносить слова на бумагу, как он сам любил говорить.

Папа преподавал в гимназии историю и шведский язык. Он всегда следил за исследованиями в области истории и литературоведения; раздобыл, например, «Лингвистику и поэтику» Романа Якобсона. Кроме того, он научился переплетному делу.

В 1986 году папа подарил мне на Рождество книгу Хораса Энгдаля «Романтический текст», поскольку несколькими месяцами ранее в газете *Svenska Dagbladet* прочел восторженный отзыв Туре Стенстрёма об этой книге. Я как раз го-

товилась к кандидатскому экзамену по литературоведению – моей тогдашней специальности. Я изучала модернистскую поэзию и делала первые шаги в качестве критика в отделе культуры *Dagens Nyheter*.

Папин рождественский подарок был во многих отношениях символичным. Не то чтобы наши взгляды на литературу и искусство в целом так уж сильно разнились, но всё же пятьдесят пять лет разницы в возрасте и целый модернистский период в искусстве разделяли нас. Папа был уже глубоко пожилым человеком, учителем на пенсии, а я – всё ещё ученицей, которая только начинала искать свой путь. Но вот вышла книга Энгдаля – исследование художественного языка шведских романтиков, и она стала своего рода мостом между идеалами классического образования и современными критическими подходами. Прочитал ли сам папа эту книгу? Не думаю.

Папа родился в 1907 году. В начале 1930-х он изучал историю литературы и поэтику. Он также прошел обучение в Военной академии. В первой части своей профессиональной жизни он был военным, а во второй – учителем. Однажды по дороге в Королевскую библиотеку в парке Хумлегорден папа встретил старого знакомого – они вместе учились когда-то в легендарной семинарии Мартина Ламма. С тех пор папин одноклассник преуспел – стал редактором и критиком в самой крупной газете страны. Мужчины поприветствовали друг друга, приподняв шляпы; поговорили о том, о сем

и как-то вышли на тему музыки. Папа упомянул композиторов, которых ценил превыше всего: Баха, Бетховена, Гайдна и Генделя, но также и Моцарта, Шопена, Шумана и Листа. Сам папа был неплохим пианистом, и каждый день упражнялся на своем рояле.

Старому школьному товарищу было очень трудно скрыть выражение превосходства на своем лице. Папе, по его мнению, доставало вкуса, чтобы в полной мере оценить эстетику диссонанса. Вот если бы он был поклонником Вагнера! Ну, или хотя бы тепло отозвался о Стравинском. Но папа не был поклонником ни вышеупомянутых композиторов, ни Альбана Берга, ни Шёнберга, и это вовсе не беспокоило его.

Точно так же папа никогда всерьез не воспринимал литературный модернизм. Свое сердце он отдавал романтикам и писателям эпохи Просвещения. Из XX века он с удовольствием читал Андерса Эстерлинга, Эдит Сёдергран и Харри Мартинсона. Поэты вроде Гуннара Экелёфа или Эрика Линдегрена вызывали у папы безмерное уважение, однако я не думаю, что их стихи глубоко затрагивали его чувства. Конечно, призыв Экелёфа «литера-дуру грызть»⁹ поражал папино воображение, но он всегда считал, что искусство должно прежде всего нести свет и гармонию, а также просвещать.

Папа придерживался идеалистических взглядов на литературу; в литературно-критической среде подобные концеп-

⁹ Отсылка к началу стихотворения Гуннара Экелёфа «Сонатная форма. Денатурированная проза» из сборника «Поздно на земле» (1932). Пер. С. Воиновой.

ции искусства вышли из моды еще в середине XIX века. Когда на смену идеализму пришел реализм, исчезло и представление о том, что литература должна описывать «правильную» с этической точки зрения жизнь. Папа с упоением читал роман «Жители острова Хемсё», но сама персона Стриндберга – провокатора, холерика и женоненавистника – была ему чужда. Ибо литература должна излучать правду, добро и красоту.

1

Человек из антикварного магазина управляется за пять минут. Он выбирает две небольшие стопки книг и предлагает за них сущие гроши, причем делает это так, словно подает милостыню. Просто удивительно, что он не пожелал взять настоящие сокровища: первое издание дебютного романа Биргитты Тротциг «Из жизни влюбленных»; несколько сборников – тоже первых изданий – поэзии Харри Мартинсона; сборник эссе Эрика Линдегрена «Клавиши»; пьесы Шекспира в классическом переводе Карла Августа Хагберга; письма Фредрики Бремер в четырех томах; поэзию Карла Сноильского в роскошном переплете, не говоря уже о Рунеберге, Топелиусе, Гейере, Тегнере, Левертине... Скупщик качает головой. К сожалению, это не продается – нет спроса; такие книги годами простаивают на полках. Ему не нужна папина библиотека. Даже если бы мы отдали ее даром.

Итак, разговоры о маргинализации литературы не лишены оснований. Культурное наследие позабыто. Я возвращалась домой с тяжелым сердцем. На улице Хурнсгатан я прошла мимо витрины магазина недорогой оптики. Оправы – новинки сезона – покоились на томах шведской классики в роскошных кожаных переплетах, словно пыльное напоминание о связи между очками и культурным капиталом. Точно как в мебельных шоу-румах Икеа, где книжные муляжи 1970-х годов заменяют никому не нужными фолиантами в кожаных переплетах.

Дома я пробежала взглядом по собственным книжным полкам, прикидывая, найдется ли еще место для книг, унаследованных от папы. А какую библиотеку собрала я? Специалистка в области культурсоциологии, изучающая трансформации шведской образовательной культуры, удовлетворенно качает головой. Там, где раньше красовался Гейер, теперь стоит увесистый Адорно. Там, где покоился Тегнер, утверждавший, что всякое образование основывается на принуждении, теперь расположился Бенъямин. Там, где обитала Анна-Мария Леннгрен, напоминавшая о силе слабого пола, теперь обнаружилась Элен Сиксу. Там, где стоял Чельгрэн, выступавший в защиту гениальной простоты, теперь стоит Барт.

Всё это напомнило мне, как однажды я купила себе первую (и пока единственную) шляпу. Я купила ее в шляпном магазине, мимо которого проходила ежедневно на про-

тяжении как минимум десяти лет. Когда мода на шляпы прошла, владельцам магазина пришлось спешно распродавать всю коллекцию. Тогда-то я и зашла в этот магазин и решила примерить черную широкополую шляпу с лентой. Как жаль, сказала я, как жаль, что вам приходится закрываться. Вовсе нет, ответила продавщица. Совсем не плохо, знаете ли, уйти на пенсию. Я заплатила за шляпу, выбралась из магазина в современность и подумала: негоже мне предаваться ностальгии – ведь это частично и мое бесшляпное поколение виновато в том, что век модисток прошел. Сегодня в этом магазине продаются компьютерные принадлежности.

2

Если папа никогда не жаловал литературный модернизм, то сама я вскочила в последний вагон. Всё самое интересное уже случилось – это я поняла почти сразу же, как только в восьмидесятых занялась литературоведением. Нас хорошо натащали по части классических подходов и «новой критики», в свете которых модернизм представлялся как естественный конец литературной истории. Мы штудировали ключевые тексты высокого модернизма – «Дуинские элегии» Рильке, «Бесплодную землю» Элиота, «Улисса» Джойса, «На маяк» Вулф. И делали мы это, используя категориальный аппарат, представлявший собой часть модернистской эстетики: автономия, миф, орфизм, форма, структура,

письмо, избыточность, трансценденция, чистота, объективный коррелят, тематическая структура и так далее.

И только много лет спустя я поняла: несмотря ни на что, осталось еще много интересного. Просто модернистская понятийная «оптика» существенно ограничивала перспективу. Можно ли вообразить кошунство страшнее, чем писсуар Марсея Дюшана? Возможно ли найти что-то более brutальное, чем поклонение машине у Маринетти? Существуют ли более эффективные способы выхолащивания смысла, чем языковые эксперименты Гуннара Экелёфа? Эту проблему затронул Т. С. Элиот в рецензии на роман «Улисс» (1922). Трудно представить себе, утверждал поэт, что после «Улисса» Джойс сможет написать новый роман. Разве возможно превзойти этот гезамткунстверк, универсальный роман, неисчерпаемую и самогенерирующуюся систему аллегорий? И Элиот был прав – «Поминки по Финнегану» едва ли можно назвать романом.

Модернистское стремление к обновлению, разрушению канонов и эксперименту должно было в конце концов утратить свою интенсивность, разрядиться, словно аккумулятор. И когда это произошло, релятивизировалась и модернистская концепция искусства как светского ритуала, как чистой альтернативы коммерциализации языка, как поправки к утилитаристским категориям мышления, как свободной зоны подлинности в отчужденном и материалистичном мире.

Я никогда не мечтала стать литературным критиком. Од-

нако так сложилось, что я стала писать рецензии для газеты *Dagens Nyheter*. Мне было двадцать четыре, я печатала на машинке двумя пальцами, и мне не хватало журналистского опыта. Первое же задание было в духе «плыви-или-тони»: рецензия на шведский перевод книги Ролана Барта о фотографии «Camera Lucida». Мне потребовался месяц, чтобы сделать статью, отвечающую заданным требованиям.

Вскоре после этого мне позвонил редактор литературного журнала *Bonniers*, и я получила новое задание – написать рецензию на сборник стихов известного шведского поэта. Это была типичная «проходная» книжка, но создание текста, который я сама сочла приемлемым, стоило мне шести месяцев работы и как минимум одного просроченного дедлайна. Фундаментальные вопросы критики будоражили мой ум. Каждая книга, каждый текст, каждое стихотворение представлялось загадочным сфинксом. Каждая попытка анализа, словно песчинка, подхватывалась штормовым ветром и уносилась в океан. Что такое художественный текст? Что такое перевод? Каковы критерии сравнения и оценки? Какие неписанные правила и нормы действуют в мире литературной критики? Каково это – быть женщиной-интеллектуалкой? Для кого пишет критик? И чего ради?

В коридорах *Dagens Nyheter* я нередко останавливала своих опытных коллег-журналистов и приставала к ним с вопросами с той серьезностью, которая встречается только у новичков. Один коллега (заметим, мужчина) лишь отмахнулся

и сказал: да не загоняйся ты, просто пиши – и всё! Другая же (заметим, женщина) – одна из самых выдающихся критиков Швеции, старше меня на тридцать лет – призналась, что ей отлично знакома моя тревога, и подтвердила, что все мои вопросы имеют смысл. Моя личная бездна разверзлась еще шире.

Тогда я поняла, что у меня есть две альтернативы. Либо сменить сферу деятельности, либо изучить азы литературной критики от и до. Я выбрала второе. Анализ художественного произведения, история жанров, повествовательные техники, критическая теория общества, законы дискурса, эпистемология, феминистская теория: ничто не было оставлено на волю случая. Адорно с товарищами оккупировали мои книжные полки. Спустя десять лет я получила степень доктора философии.

Задним числом эта въедливость – явное проявление чрезмерной амбициозности – кажется мне до смешного пафосной. Но в то же время уже тогда, в самом начале пути, мне было очевидно, что институт литературной критики потрясен до самых своих основ. Что контракт между искусством и публикой, культурой и обществом, автором и читателем пребывает в процессе переоформления.

Как пишет Ролан Барт в книге «Критика и истина» (1966), мы вошли в фазу глобального кризиса. Сегодня всё чаще говорится о «коммерциализации культуры», «маргинализации литературы» и «таблоидизации критики». Однако эти выра-

жения неудачны сами по себе, потому что они нормативны – не в том смысле, что они вынуждают нас думать, будто коммерциализация культуры – это хорошо, или что таблоидизация критики желательна, и так далее. В конечном счете, эти выражения намекают на некие сейсмографические сдвиги, которые являются следствием постепенного разрушения модернистской концепции искусства.

3

Париж, 24 апреля 1917 года. Гийом Аполлинер сидит за столиком в кафе Ф.¹⁰, а Гастон Пикар берет у него интервью для журнала *sic*. Они курят, выпивают и беседуют в окружении преданных учеников Аполлинера. Что думает знаменитый автор «Алкоголей» о современной литературе? Что, по мнению этого влиятельного критика, является задачей современного искусства? Слова «орфизм», «натурализм», «пессимизм» струятся к потолку, словно сигаретный дым. Аполлинер полагает, что наследие Бодлера уже сыграло свою роль. Пришло время игривой, даже экстатической литературы, которая не принижает и не деморализует читателя, не погружает его во мрак! Все стихотворные формы приветствуются, не важно – свободные или твердые. Сам Аполлинер отказался от пунктуации. Знаки препинания, объясняет

¹⁰ Имеется в виду Кафе де Флор (Café de Flore) в квартале Сен-Жермен-де-Пре в Париже.

он – это уловка посредственных авторов, желающих оправдать свой стиль. Стоит лишь забыть о пунктуации, как поэтический язык становится более пластичным, гибким. Но эта проблема исчезнет сама по себе, когда исчезнут книги, добавляет Аполлинер.

– А что, книги исчезнут? – спрашивает Пикар.

– Они на пути к этому. Еще каких-то два столетия – и книги умрут. Но у книг есть преемники – единственно возможные – это грампластинки и киноленты. В будущем человеку не нужно будет учиться читать и писать.

– Это будет настоящая революция для библиотек! – восклицает Пикар. Затем, поразмыслив немного, добавляет: может, Аполлинеру всё же не стоит пока отказываться от книжных публикаций своих стихов – в ожидании появления этих новых библиотек. Всё же одно-два столетия не пройдут так уж быстро.

– Ну, может еще несколько, – признаётся Аполлинер и упоминает готовящийся к публикации сборник стихов «Каллиграммы» и драму «Грудь Тиресия». Кафе затихает. Пикару кажется, что он слышит голос пророка, который вещает о тайнах новой поэзии.

Аполлинер проповедовал поэзию для глаз, но также и лирику для ушей. Кинематограф и звукозапись открыли новые зоны чувственного восприятия, и экспериментальная литература немедленно включилась в исследование этих новых возможностей.

С одной стороны, Аполлинер работал над визуально ориентированной, «вещественной» поэзией, создавал каллиграммы, в которых слова образовывали визуальные фигуры, в результате чего стихотворение о машине также и выглядело, как машина.

С другой стороны, Аполлинер предчувствовал появление акустических стихов, предназначенных исключительно для слуха; стихов, в которых чувственный, звуковой рисунок станет важнее смыслообразующей роли знаков. «On veut de nouveaux sons, – пишет Аполлинер в одном из своих стихотворений, – de nouveaux sons / de nouveaux sons...»¹¹

4

Венеция накануне Первой мировой войны. Известный немецкоязычный писатель, только что отмеченный дворянским титулом, решает уехать – покинуть Мюнхен, Германию и всю эту рационалистическую культуру; возможно, даже вообще покинуть Европу. Дело происходит в начале мая; когда – точно мы не знаем; известно лишь, что это год, «который на протяжении многих месяцев устрасал наш континент воинственной гримасой»¹², – такое мрачное вступление делает

¹¹ «Новые звуки новые звуки новые звуки нужны». Из стихотворения «Победа». Пер. Н. Стрижевской.

¹² «Смерть в Венеции» Т. Манна здесь и далее цитируется в пер. М. Рудницкого.

Томас Манн в своей повести «Смерть в Венеции» (1912). Европейский континент пал жертвой внешних сил – читателю это ясно. Но вовсе не это беспокоит Густава фон Ашенбаха – его творческий кризис описывается в конкретных этических и психологических терминах, а геополитический фон просвечивает между строк, создавая параллельный сценарий, как если бы повествование было аллегорией меняющихся условий в западноевропейской культуре в целом.

Городские парки в цвету, день выдался жаркий, и Ашенбах отправляется на освежающую прогулку. Спустя пару часов, утомившись от хождения по улицам, он направляется к остановке у Северного кладбища, чтобы сесть на трамвай, который доставит его обратно в город. Некоторое время герой бродит среди надгробий, и внезапно на него накатывает охота к перемене места.

Всю свою жизнь Ашенбах стремился к славе. И вот, спустя десятилетия кропотливых трудов, Ашенбах наслаждается признанием. Фрагменты из его грандиозной героической эпопеи, назидательных рассказов для юношества и мощного трактата об искусстве и духе включены в школьные хрестоматии, что, несомненно, свидетельствует об общественном признании Ашенбаха, отмечает повествователь. Ашенбах становится национальным писателем, своего рода поздним наследником Гёте; ему пишут из всех уголков мира. Однако такая жизнь достойного служителя культуры имеет свою цену. И вот героя одолевает вялость, тревога, напря-

женность: впервые в жизни писатель мечтает о других местах, хотя раньше рассматривал путешествия как необходимое зло.

Слишком он был поглощен миссией, возложенной на него собственным «Я» и тем, что можно назвать душой европейца, слишком обременен обязательствами творчества, слишком оберегал себя от малейших отвлечений, чтобы оценить и полюбить радости пестрой и шумной мирской суеты, а посему вполне довольствовался достигаемостью земных пространств в пределах привычного для современников кругозора, даже в помыслах ни разу не испытыв искушения покинуть пределы Европы.

Ашенбах бродит среди надгробий и мечтает о состоянии дионисийского неистовства, о страсти, самозабвении, бегстве, экстазе. Все эти долго подавляемые желания вызывают в сознании фантазии об обновлении, молодости, исконности, которые проецируются на неевропейские, экзотические пейзажи:

Перед ним будто наяву, видением всех чудес и ужасов необъятной нашей планеты, какие жадно спешила вообразить его фантазия, предстала завораживающая картина бескрайних тропических болот под набухшим от испарений небом, нескончаемый ковер влажной, болезненно пышной растительности, непроходимые трясины пугливо избегаемых человеком, затянутых ряской гибельных

топей, прорезанных пузырящимися протоками черной жижи и пены. Меж ними кустисто бугрились островки, заполоненные гигантскими, в руку толщиной, сплетениями стеблей и листьев, заросшие пухлой, пышущей немислимыми цветами и соцветиями зеленью, из которой вздымались исполинские папоротники, выстреливали ввысь волосатые пальмы, корячились, образуя непролазные дебри, хватая ветвями воздух, раскидывая уродливые корни по воде и суше, причудливые, страшные деревья... В зеленоватотинистых хлябях лоханями плавали молочно-белые лилии; диковинные птицы с невиданными клювами, нахохлившись, каменели в жиже, хищно уставившись куда-то вбок и не обращая внимания на беспрестанный шорох, шелест и перестук камыша, встающего стеной, словно бряцающее доспехами войско – в звуках этих, казалось, слышится сиплое, смрадное дыхание всего этого дикого, первобытно-утробного мира, пребывающего в беспрестанной круговерти зачатий и умираний, рождений и кончин, а в чащобе узловатых стволов бамбука взгляду на миг двумя фосфоресцирующими огоньками померещилась пара неподвижно-свирепых тигриных глаз, – и сердце обмерло и бешено заколотилось от ужаса, но и от смутной истомы.

Ашенбаховское видение «иноного» опосредовано открыточной эстетикой и колониальными клише, но это не помешает его стремлению к бегству за пределы европейской

цивилизации повлечь необратимые последствия. Если культура – это судьба, как мимоходом отмечает Манн, то судьба Ашенбаха – отныне быть бездомным. Он – современный Одиссей, но только без возвращения домой. Писатель подхватывает азиатскую заразу и символически умирает на пляже в Лидо, брошенный на произвол судьбы в этом смертоносном городе, последнем форпосте Европы на пути на Восток, в Азию и европейские колонии.

В романе «Волшебная гора» (1924), более поздней работе Манна, герой уже не имеет отношения к миру искусства. Молодой человек по имени Ганс Касторп представляет одну из самых распространенных в XIX веке профессий: он инженер. Но в швейцарском санатории, куда герой приезжает, чтобы остаться там на семь лет, он превращается в гуманиста и интеллектуала.

Манну потребовалось двенадцать лет, чтобы написать роман об этом околдованном горами инженере. Во время работы над произведением разразилась Первая мировая война, Освальд Шпенглер опубликовал «Закат Европы», а Поль Вальери констатировал, что западноевропейская цивилизация впервые осознала свою смертность как непреложный факт.

Но культурный процесс испытывал и иные формы внешнего воздействия. Такие технические новинки, как фотография, граммофон, кинематограф, становятся конкурентами привилегированной формы культуры – книги. Новые технологии – это своего рода улучшенные протезы памяти; они

заклучают в себе такой синестетический потенциал, перед которым книжная культура блекнет. К тому же эти новые технологии привлекают к себе массовую публику. Самоочевидность книги, поддерживаемая долгой традицией, теперь разрушается, и статус литературы подвергается сомнению. «Кино произведет настоящую революцию в писательстве», утверждал восьмидесятилетний Лев Толстой в 1908 году:

Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана и холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Я уже думал об этом и предчувствую надвигающееся¹³.

В начале XX века писатели принимают этот вызов истории. Творчество Пруста, Музиля, Джойса, Манна, Броха, Дос Пассоса показывает, как модернистский роман превращается в утопический гезамткунстверк – форму, которая возникла из мечты об универсальном восприятии, способном преодолеть растущую в сфере современных медиа специализацию и восстановить в своих правах романную форму. Модернистский роман становится энциклопедией современной культуры, комментируя тем самым собственные возможности. Герой романа «Волшебная гора» рассматривает рентгеновские снимки, ходит в кинематограф, слушает

¹³ Цит. по: Кино: Двухнедельник О-ва кинодеятелей. 1922. № 2. С. 3–4. Расшифровка: С. Усувалиев. Источник: [https:// godliteratury.ru/ projects/tolstoy-o-kinematografe](https://godliteratury.ru/projects/tolstoy-o-kinematografe).

грампластинки – эти занятия приводят к внедрению в текст романа своего рода иронических мини-эссе, и предполагается, что эти занятия должны релятивизироваться самой гигантской конструкцией романа. Модернистский роман взрывает собственные рамки в попытке создать художественную целостность.

5

Бейрут, лето 1989 года. Знаменитый американский писатель решил удалиться от мира. Его интеллектуальные произведения приобретают всё большую популярность, но творческий процесс застопорился, и теперь герой пребывает в поиске чистой, беспримесной реальности. Он решает оставить свой дом, который делит с двумя помощниками. Ему хочется убраться подальше от Нью-Йорка и издательского мира, да и вообще – подальше от США. Писателя зовут Билл Грей, и он – Ашенбах конца XX века.

Билл Грей живет отшельником. Точно как Томас Пинчон, он избегает публичности. Вот уже на протяжении тридцати лет он не позволяет фотографировать себя, и живет там, где его никто не найдет. Но внезапно Билл Грей решает вновь стать публичной персоной и ввязывается в грандиозную медийную драму. Он не публиковал ничего нового уже очень давно, и не ясно, стоит ли ждать чего-то в будущем. Известно, что у Билла есть готовая рукопись большого романа, над

которой он работал на протяжении двадцати трех лет, но герой то и дело переписывает предложения, абзацы и целые фрагменты с одержимостью писателя, который чувствует, что рукопись «не дотягивает». Билл Грей кончился, и сам он это отлично понимает, но тем не менее каждое утро садится к столу и стучит на старомодной печатной машинке.

Билл Грей – сильно пьющий и сидящий на таблетках трагический и одновременно жалкий герой романа Дона Делилло «Мао П» (1991), который в шведском переводе вышел под названием «Одиночество толпы». Если культура – это судьба, то судьба Билла – попытка вписаться в медийный ландшафт, который разворачивается перед нами в книгах Делилло. Билл пытается что-то изменить в мире, где массмедийный образ реальности всегда предшествует опыту – по крайней мере, пока еще есть реальность, которую можно постигать опытным путем.

В таком обществе человек проделывает долгий путь, чтобы посмотреть на самый фотографируемый амбар Америки, как это происходит в романе Делилло «Белый шум» (1985). Джек и Марри проезжают двадцать две мили вдоль холмистых полей, чтобы взглянуть на этот амбар. Но поскольку они – университетские преподаватели, специалисты-культурологи, они едут не затем, чтобы посмотреть собственно на амбар. Они едут, чтобы посмотреть, как люди смотрят на амбар. Этот объект созерцания, путь к которому тщательно обозначен указателями, располагается среди лугов и яблоне-

вых садов. На стоянке под надписью «наиболее часто фотографируемый амбар в америке»¹⁴ стоят сорок машин и туристический автобус. Посетители толпятся вокруг амбара, все они вооружены фотокамерами, некоторые – даже телеобъективами.

– Амбара никто не видит, – сказал он [Марри] наконец.

Последовало продолжительное молчание.

– Стоит увидеть указатели, как сам амбар становится невидимым.

Он снова умолк. Люди с фотоаппаратами покинули пригород, и на их месте тут же появились другие.

– Мы здесь не для того, чтобы запечатлеть некий образ, а для того, чтобы его сохранить. Каждая фотография усиливает ауру. Вы чувствуете ее, Джек? Чувствуете, как аккумулируется неведомая энергия?

Наступило длительное молчание. Человек в киоске продавал открытки и слайды.

– Приезд сюда – своего рода духовная капитуляция. Мы видим лишь то, что видят все остальные. Тысячи людей, которые были здесь в прошлом, те, что приедут в будущем. Мы согласились принять участие в коллективном восприятии. Это буквально окрашивает наше зрение. В известном смысле – религиозный обряд, как, впрочем, и вообще весь туризм.

Вновь воцарилось молчание.

– Они фотографируют фотографирование, – сказал

¹⁴ Роман «Белый шум» Д. Делилло здесь и далее цитируется в пер. В. Когана.

он.

Некоторое время он не произносил ни слова. Мы слушали, как непрестанно щелкают затворы, как шуршат рычажки, перемещающие пленку.

— Каким был амбар до того, как его сфотографировали? — сказал Марри. — Что он собой представлял, чем отличался от других амбаров, чем на них походил? Мы не можем ответить на эти вопросы, потому что прочли указатели, видели, как эти люди делают снимки. Нам не удастся выбраться за пределы ауры. Мы стали частью этой ауры. Мы здесь, мы сейчас.

Казалось, это приводит его в безмерный восторг.

Копия амбара затмевает оригинал — вот что хочет сказать Марри. Но при этом ничто не было уничтожено. Эстетика амбара — не эстетика исчезновения. Реальность не стирается, когда ее изображают, копируют и воспроизводят; напротив, она делается чудеснее и ошутимее, чем когда-либо ранее, потому что массмедиа и индустрия сознания специализируются на создании реального.

Это довольно очевидное наблюдение. Но суть в том, что ирония, сопровождающая описание этих двух университетских преподавателей и их экскурсии к амбару, имеет двунаправленный характер. Прежде всего, конечно, Делилло представляет в ироническом ключе логику массмедийной иконографии, но он также иронизирует и над самим анализом этой ситуации, который производят два героя-интеллектуала. Наблюдения Марри заключены в кавычки, как при-

мер типичного для интеллектуалов квазиантропологического подхода к реальности, опосредованной массовым восприятием. Мы все вовлечены в производство этой ауры, даже когда анализируем ее. Ценность критической дистанции нивелируется. Мы здесь, мы сейчас: так в постмодернистском ключе интерпретирует Делилло эссе Вальтера Беньямина о том, как произведение искусства неизбежно утрачивает свою ауру в эпоху его технической воспроизводимости¹⁵. Аура сохраняется в уникальном характере произведения искусства только в тот исторический период, который предшествует эпохе технической воспроизводимости искусства.

В современности, которую рисует Делилло, аура воскрешается, но в иной форме. Аура больше не является характеристикой объекта и форм его существования, потому что мы находимся за пределами и оригинала, и его массовой копии. Аура теперь – характеристика опыта, опосредованного массовым восприятием переживания «здесь и сейчас», которое непрерывно воспроизводится.

С другой стороны, в наблюдениях Марри, заключенных в кавычки, есть не только смешное, но и нечто серьезное. Или правильнее будет сказать так: в обществе, которое описывает Делилло, серьезность не может быть выражена иначе, как в кавычках. Это ведь правда, что на самом деле амбара не существует. Что идея о его изначальном существовании – всего

¹⁵ Имеется в виду эссе В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936).

лишь концептуальный побочный продукт, который возникает только тогда, когда начинают распространяться фотографии амбара. Что у Джека с Марри, по большому счету, есть только две альтернативы: молчать или погрязнуть в клише. В любом случае, реальность превратилась в фикцию, которая отменяет возможность критической дистанции. Реальность – это фетиш в бесконечной игре с копиями копий, изображениями изображений.

В такой исторической ситуации литература – всего лишь одна из многих символизирующих практик; она не правдивее и не честнее, не благороднее и не значительнее, чем прочие знаковые системы. Это непрерывный поток, говорится в «Белом шуме»:

Слова, образы, числа, факты, графики, статистические данные, частицы, волны, пятнышки, пылинки. Наше внимание привлекают лишь катастрофы. Они нужны нам, мы без них не можем, мы на них рассчитываем. Пока они происходят где-нибудь в другом месте.

Настоящее искусство всегда грандиозно. В художественном пространстве Делилло монополию на грандиозность захватило телевидение. Главные темы массмедиа, которые действуют безотказно, но плохо поддаются планированию, – это катастрофы, землетрясения, наводнения и массовые убийства. Только катастрофа способна создать водовороты в спокойном потоке. И, как всем эстетикам – от Канта до Бёрка –

всегда было известно, катастрофы грандиозны по самой своей природе. Мы трепещем перед лицом катастрофы – реальной или ожидаемой. Катастрофа – безжалостная мерка человеческой природы; в страхе перед катастрофой мы сжимаемся до размера ничтожных букашек на поверхности планеты.

И если теперь катастрофа считается проявлением чистой беспримесной реальности, и мы можем пригубить ее, сидя на диване в гостиной, зачем тогда нужна литература? Этот вопрос преследует Билла Грея. Этот вопрос заставляет его принять предложение издателя отправиться в Лондон, чтобы поучаствовать в разрешении драмы с захватом заложника, разыгравшейся по вине ливанских коммунистов. Идея такова, что Билл, будучи публичной личностью, должен выступить своего рода гарантом во время пресс-конференции в прямом эфире, чтобы вызволить из плена швейцарского сотрудника оон, по совместительству – поэта.

Пресс-конференция сходит на нет, когда на улице неподалеку от здания, где она проходит, взрывается бомба. Но Билл всё равно не отказывается от возложенной на него миссии. Он отправляется в Афины, чтобы оттуда продолжить свой путь в Ливан. Больной и ослабевший, садится он на паром, идущий в Бейрут, и где-то в Средиземном море Билл засыпает вечным сном. Утром по прибытии в порт его карманы будут обысканы уборщиком, но не ради денег, а ради более твердой валюты: паспорта и прочих документов. Над Бейрутом встает солнце, бранные останки Билла Грея стынут, а за-

падноевропейская культура в очередной раз осознала свою смертность. Или, как сам Билл сформулировал это несколькими днями ранее во время чаепития с руководителем операции, ливанцем Джорджем Хаддадом, тем самым превратив роман «Мао II» в образец металитературы:

Меня уже долгое время преследует ощущение, что писатели и террористы состязаются в перетягивании каната. То, что террористы завоевывают, писатели теряют. Прирост влияния террористов на массовое сознание равен уменьшению нашей власти над думами и чувствами читателей. Опасность террористов в точности эквивалентна безобидности нас, писателей¹⁶.

Если Ашенбах встретил свою смерть в Венеции накануне Первой мировой войны, то Билл встречает свою смерть в Бейруте 1989 года. Это не случайность. Американский писатель уходит в небытие на границе между Западом и Востоком, между западной цивилизацией и арабским миром. Холодная война закончилась, векторы конфликта изменились, и американская индустрия сознания обнаруживает свою абсурдность в тот самый момент, когда она отражается в других, еще не секуляризированных индустриях сознания: коммунизме, исламизме, терроризме.

¹⁶ Пер. С. Силаковой.

Однажды много лет назад – дело было летом 1993 года – в газете *New York Times* была опубликована примечательная статья, автор которой рассуждал о роли библиотек в век цифровой информации. Чем будут заниматься литературоведы будущего, когда уже сейчас рукописи, написанные от руки или напечатанные на машинке, уходят в прошлое? Когда уже практически невозможно проследить историю создания произведения по правкам, удалениям и добавлениям в рукописи?

В статье содержится намек на то, что литературоведение обречено на медленную смерть вместе с первичным объектом исследования; объектом, который изначально зафиксирован во времени и пространстве и потому включает в себе то, что Бенъямин называл аурой, – то есть вместе с писательской оригинальной рукописью.

Автор статьи прав, но исходная точка его рассуждений неверна. Мы пребываем, скорее, в конце длинного исторического высказывания, заключенного в скобки, когда представления об авторе и писательстве как смыслопорождающих полюсах отмирают вместе с незыблемостью таких понятий, как произведение, замысел и новаторство. Крайнее проявление подобных представлений – это характерное для романтизма и модернизма восприятие автора как гения. Наличие тако-

го типа автора сегодня практически немыслимо – можно ли представить себе нового Пруста, Вулф или Джойса? Или кого-то, равного таким интеллектуалам и общественно-политическим деятелям, как Томас Манн и Жан-Поль Сартр.

Знаменитое рассуждение Бонавентуры о том, как создаются книги, дает возможность принять эту мысль с легким сердцем. Итальянский теолог и монах-францисканец, живший в XIII веке, отмечал, что есть четыре способа написания книг. Книга может создаваться *скриптором*, который просто списывает с чужих трудов. Или же она может создаваться *компилятором*, человеком, который переписывает одну работу, но также включает выписки и из других трудов. Книга также может создаваться *комментатором*, который списывает с чужого труда, но добавляет свои комментарии, призванные прояснить основной текст. Наконец, книга может создаваться *автором*, который пишет свой собственный текст, но включает в него фрагменты из чужих текстов – главным образом, чтобы подтвердить собственные мысли.

Примечательно, что в приведенной здесь классификации Бонавентуры отсутствует понятие оригинальности – это подчеркивает Элизабет Эйзенштейн в своей книге «Печатная революция в Европе Нового времени». Для Бонавентуры любое письмо – это форма диалога, гигантский коллаж, который всегда уже начат кем-то другим. Создатель книги – скорее медиум, нежели творец. Между нашим временем и эпохой Бонавентуры произошел ряд исторических изменений,

таких как прорыв в области книгопечатания, секуляризация культуры, появление отдельных жанров, развитие буржуазного романа, рост среднего класса и так далее.

Возможно, мы наблюдаем, как закрываются очередные исторические скобки, как модернистская модель автономной литературы и соответствующего ей идеала аутентичности постепенно отправляется в анналы – туда, куда ранее отправились реалистическое отображение реальности и присущее идеализму требование правды, добра и красоты.

Больше уже не воспринимается как данность, что литература – это пространство, где общество и личность сталкиваются в контексте экзистенциальных, политических и философских проблем. Также не воспринимается как данность и то, что современная литература должна описываться с помощью таких категорий, как автономия, субверсия и новаторство. Это не значит, что литература сдала свои позиции; просто на наши представления о ее сущности легла тень произвольности. Или, как говорил Франсуа Гайяр: было бы неправильно и даже несправедливо думать, что разочарование, которое многие чувствуют в отношении современного искусства, является доказательством того, что искусство умерло. Это разочарование, скорее, связано с тем, что критерии, по которым мы судим искусство, мертвы.

Так что мы, представители современной западной цивилизации, состоим в близком родстве с теми самыми посетителями художественных галерей, которых упоминает Валь-

тер Бенъямин, – особенно когда мы рассуждаем о маргинализации литературы. На наших лицах, когда мы открываем книгу, написано плохо скрытое разочарование от того, что в ней содержится всего лишь текст.

Ролан Барт и девочка в Зимнем Саду

Впервые опубликовано в газете Dagens Nyheter 16 июня 1986 года под названием «Каждая фотография – свидетельство смерти».

В 1898 году, где-то на юге Франции, пятилетняя девочка стоит в оранжерее. Она застенчиво глядит на фотографа.

Восемьдесят лет спустя Ролан Барт держит в руках эту фотографию. Он узнаёт любимое лицо. Он узнаёт ту, что была самым важным человеком в его жизни. Недавно она умерла. Его мать.

Фотография навела на мысли об автобиографии, но Барт отложил этот проект и взялся за книгу, которой суждено было стать его последней: «Camera lucida» (1980; оригинальное название – «La chambre claire»). По-шведски книга вышла под названием «Светлая камера. Размышления о фотографии». Старый снимок матери пробудил интерес Барта к фотографии в целом – не столько как к искусству, сколько как к феномену, вещи в себе. В чем заключается сущность фотографии, ее *эйдос*, как это называет Барт?

«Camera Lucida» состоит из пятидесяти мини-эссе. Это своего рода книга-медитация; ассоциации свободно роятся вокруг основного предмета изучения. Книга представляет

собой феноменологическое исследование, но также включает автобиографические заметки; помимо прочего это еще и диалог с Марселем Прустом, и рассуждение о фотографии как химическом процессе.

Книгу иллюстрируют работы известных и неизвестных фотографов, и принцип отбора этих снимков – исключительно субъективный. Таким образом Барт пытается найти универсальные характеристики фотографии.

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.