

РЕЦЕНЗИИ

ИСКУССТВО ИСТОЛКОВАНИЯ И ЕГО КРИТИКА: НОВОЕ ЗВУЧАНИЕ ИДЕЙ ПОЛУВЕКОВОЙ ДАВНОСТИ

**Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. —
М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 352 с.**

К сожалению, а, возможно, и к счастью, сборник эссе Сьюзен Сонтаг оказался в распоряжении российского читателя существенно позже, чем переведенные ранее, но написанные автором позднее книги — «О фотографии» (М., 2013), «Смотрим на чужие страдания» (М., 2014) и др. К сожалению — потому что своевременность прочтения позволяет отслеживать референциальность упоминаемых событий и текстов, помогая читателю оценивать совпадение или рассогласование своей и авторской «оптик» восприятия реалий и вариантов их лингвистической фиксации. К счастью — потому что обратная хронология, как правило, лучше фиксирует особенности становления автора: в более поздних работах Сонтаг ощутимо снизила эмоциональный и личностный накал высказываний (оставшись верна жесткому стилю прямолинейных оценок), что свойственно зрелому возрасту, независимо от профессиональных пристрастий и социальных достижений человека, при условии что он интеллектуально развит и не следует слепо неким идеологическим клише.

Отмеченная двойственность — не единственная характеристика книги, обеспечивающая ее содержательную и оценочную насыщенность. Но именно она сразу ориентирует читателя на то, что в работе будет слишком, поразительно и неожиданно много всего и притом незнакомого — имен, идей, проблем, цитат, отсылок, сожалений, критики, похвалы и т.д.: почти полувековой временной лаг по определению снижает информированность о знаковых персонажах и событиях иной исторической эпохи. Поэтому пытаться написать на книгу Сонтаг «классическую» рецензию по стандартному плану — краткое изложение содержательных акцентов, пара-тройка хвалебных вознесений, столько же критических замечаний и подытоживающая рекомендация, кому и зачем сборник эссе следует читать — бессмысленно. Подобного типа рецензия неизбежно превратится либо в бесконечное заумно-детальное перечисление подробностей работы с пространными цитатами из наиболее шокировавших читателя пассажей, либо в краткую и поверхностную суммировку текста с вкраплениями безжалостно выданных из него кусочных ци-

тат, на которые рецензент будет советовать обратить внимание читателям, если они окажутся недостаточно внимательны или заинтересуются не тем, что он считает принципиально важным.

Оба варианта применительно к бурлящей жизнью книге Сонтаг грустны и бесперспективны, поэтому текст ниже написан в формате скорее кино-, чем литературной рецензии: кинокритики, как правило, стремятся ответить на вопрос, что зритель в принципе может найти в фильме (или что он может дать зрителю), а замысел и интенции авторов фильма играют в поисках ответа на данный вопрос далеко не главную роль (если вообще принимаются во внимание). Итак, что же читатель может обнаружить в книге Сонтаг (порядок перечисления «находок» не ранжирован по степени значимости и носит случайный характер, отчасти соответствуя появлению отмеченных особенностей в тексте)?

Во-первых, прекрасный перевод не самого легко поддающегося материала, причем перевод исключительно внимательный к стилистическим оттенкам и в то же время «умный» с точки зрения дополнения текста необходимыми нынешнему его российскому читателю сведениями о персоналиях, книгах, кинофильмах и пр., чем сборник эссе Сонтаг, сделавший ее знаменитой, обязан Борису Дубину, ушедшему от нас в 2014 г., когда книга увидела в свет. Его предисловие, скромно озаглавленное «Несколько слов об этой книге», предваряет эссе Сонтаг, ставя читателя в известность о том, что ему следует знать до того, как он начнет чтение. Что эта дебютная книга вышла в свет в 1966 г. и мгновенно сделала автора знаменитым в Америке, но благодаря переводам книга быстро начала свое победоносное шествие по континентам, вызывая в каждой стране, где появлялась, шквал откликов. Что восприятие первой книги Сонтаг через более поздние ее работы «неотвратимо смещает восприятие... но еще и относительно обогащает его взглядом через анфиладу пространств и времен» (С. 8). Что не стоит приписывать сборнику избыточные смыслы — следует ограничить читательское воображение теми рамками, которые задала сама Сонтаг, дополнив книгу в 1996 г. «послесловием, где с достаточной жесткостью подвела итоги сказанном три десятилетия назад». Что «нелишне иметь в виду сегодняшнему читателю русского издания»: Сонтаг твердо и безапелляционно ставит на место восприятия как понимания восприятие как воздействие, на место автора с его замыслом — читателя/слушателя/зрителя с его опытом, на место некоей «глубины» — «поверхностность», на место пассивности — волю к деятельному выбору, объясняя при этом собственный труд и работы наиболее интересовавших ее авторов потребностью писать (творить) о том, что тебя восхищает, причем необязательно в позитивном ключе — восхищение может быть сопряжено с почти физическим шоком от неприятия.

Во-вторых, и этот момент также обозначен в предисловии, книга носит очень личный характер в плане прямолинейного высказывания автором своих оценок и как энциклопедически оснащенным интеллектуалом, и как эмоционально задействованным «потребителем» искусства. Речь не идет только о «сокрушительно-критическом тоне», который Сонтаг не свойственен, и потому язвительная критика преобладает только в двух включенных в книгу заказных театральные обзор-

рах: Дубин подчеркивает как особенность авторского стиля и мировоззрения Сон-таг «резкое, без околичностей и не взирая на личности, отторжение от большинства того, что принято и пользуется успехом в ее “среде” — от “больших” тем и стилей, от социально озабоченных и потому несамостоятельных эпигонских драм, на шумевших постановок, не сходящих с первых газетных страниц, актерского исполнения бродвейских “звезд” и фигур “светской” хроники — гораздо больше внимания и понимания у Сонтаг вызывает и всегда вызывала художественная неудача, крах, — и в каждом отдельном случае, и как принципиальная черта новейшего искусства, творческого поведения художника эпохи модерна» (с. 10). Так, для нее кинематографические «провалы» Робера Брессона «стоят дороже, чем удачи большинства режиссеров», потому что «его пуризм и требовательная утонченность существуют не для демонстрации возможностей кино как такового, что свойственно многим современным художникам, которые пишут не картины, а комментарии к живописи. Его фильмы — это размышления о жизни, о том, что Жан Кокто назвал “внутренним стилем”, о самом серьезном в человеческом бытии» (с. 208).

Личностный характер эссе прослеживается в трех моментах. Имплицитно — в наборе персоналий, к которым Сонтаг испытывает яркие позитивные или негативные эмоции. Например, для нее Альбер Камю — «идеальный муж современности», хотя это не мешает Сонтаг критически оценивать его творчество, утверждая, что «у Камю мы не найдем художественного мастерства или размышлений высшей пробы, и чрезвычайная привлекательность его произведений объясняется совершенством иного порядка — нравственной красотой» (с. 65); Клод Леви-Строс «изобрел профессию антрополога как некое всепоглощающее занятие, связанное с духовным обязательством наподобие обязательств художника, искателя приключений или психоаналитика» (с. 81), «Вальтер Беньямин — единственный крупный немецкий литературный критик нашего времени» (с. 101); «Жан-Люк Годар, пожалуй, единственный из нынешних режиссеров, кто стремится делать “философское кино” и обладает необходимыми для этого умом и тактом» (с. 221). Впрочем, у Сонтаг нет однозначных любимцев или нелюбимцев: творчество каждого она препарирует предельно бесстрастно: так, по ее мнению, Эжен Ионеско написал одну действительно замечательную и прекрасную пьесу и создал книгу о театре, изобилующую банальностями; «по сравнению с Бертольдом Брехтом, Жаном Жене и Сэмюэлом Беккетом, Ионеско — писатель меньшего масштаба даже в лучших своих вещах, его работы не обладают их весом, полнокровностью, их великолепием и насущностью, хотя пьесы Ионеско, в особенности короткие, обладают несомненными достоинствами: очарование, остроумие, превосходное ощущение макабра и, помимо всего прочего, театральность» (с. 132).

Личностные пристрастия Сонтаг представлены в эссе и эксплицитно — в оценочных суждениях, которые предваряются соответствующими «маркерами»: «вынуждена с сожалением заявить», «книга снабжена назойливым критическим аппаратом, который, может быть, и не помешает кому-то из читателей, меня же он откровенно раздражал», «восторг и наслаждение, которое доставляет мне пьеса, по-настоящему беграничны» и т.д. Однако наиболее интересны своеобразные оце-

ночные типологии автора, скажем, классификация всех великих писателей на «мужей» и «любовников» — первые надежны, вразумительны, великодушны и порядочны, т.е. высоко моральны (в своих текстах), а вторые капризны, эгоистичны, непостоянны, жестоки, экзальтированы, но гарантируют «инъекцию сильных чувств, редких эмоций и щекочущих нервы переживаний» (с. 63); выделение типов дневников писателей — предельно анти- и автобиографичные, самовосхваления и самоизобличения (каталоги несовершенств, учебники по самоуничижению); обозначение «эволюционных типов» полевых работников этнологии — от миссионеров в виде «армии старых дев с безжалостными глазами и тощих фермерских сыновей» и гуманистов-мирян (обе группы «боролись с глубоким отвращением по отношению к своему предмету») к антропологу как очевидцу, у которого «нет топора, чтобы его точить — ни христианского, ни рационалистского, ни фрейдистского, ни какого-либо другого, в сущности он занимается спасением собственной души путем пытливого и энергичного акта интеллектуального катарсиса» (с. 87); или же выделение двух стандартных жанров нарративного фильма — «в одних повествование ведет некий обезличенный голос, который можно счесть авторским, в других мы слышим внутренний монолог героя, в котором он излагает происходящие с ним на экране события» (с. 214).

В-третьих, Сонтаг интересуется искусством не столько говорящее, сколько действующее, поэтому она отдает предпочтение «искусствам недискурсивным» (прежде всего, кино, хепенингу и кэмп) «перед слишком многословной литературой и особенно ключевым для Нового времени, наиболее велеречивым жанром — романом (многоотным романом-поток, романом-эпопеей и т.п.)» (с. 10), хотя «отторжение словесного у такой запойной книгоглотательницы, составительницы бесконечных планов чтения и неистой покупательницы бесчисленных книг» сочетается с «практически полным отсутствием поэзии на горизонте как у аналитика и рецензента» (с. 11). Хепенингу и кэмп в сборнике посвящено по отдельному эссе (свои «Заметки о кэмпе» по прошествии трех десятилетий Сонтаг называет одной из наиболее симпатичных ей статей), но они упоминаются и в других текстах, вошедших в книгу. Хепенинг — особый тип действия: не на обычной сцене, а в загроможденном предметами помещении, где некоторое количество неактеров производят некие телодвижения, с вещами, сопровождая их звуками или словами — зрители наблюдают набор действий и событий, поражающий своей безрезультатностью, отсутствием отношений между участниками, странным «обращением» с аудиторией (над ней потешаются, грубят и пр.), со временем (непредсказуема длительность хепенинга, неочевиден факт его окончания) и «содержанием» происходящего (нет интриги, кульминации и развязки). Кэмп — вид эстетизма, связанный с искусственностью или стилизацией, преувеличениями до степени «слишком» (таков стиль ар-нуво и андрогинные образы), извращениями в целях порождения экстравагантности, двойственного и шутовского восприятия вещи, а потому каноны кэмп могут меняться со временем, но сохраняется его стремление развенчать серьезность, а также его наивность, великодушие и неумная страсть к наслаждению.

В-четвертых, как это ни удивительно, в книге американского автора почти нет американского искусства и литературы: «взгляд Сонтаг обращен на Европу и редкие, если не единичные, отражения европейского “духа” в Америке» (с. 11). В предисловии Дубин категорически отказывает читателю в праве навешивать на Сонтаг банальный и расхожий ярлык «антиамериканского левого», поскольку для нее «идея Европы» имеет интернациональное значение — это «республика словесности», многоликая, серьезная, разборчивая и насыщенная, на чьем фоне читатель может увидеть «другую Америку» глазами человека, который смотрел на свою страну, идентифицируя себя с европейской культурой и понимая свое одиночество на этой стезе. «Антиамериканизм» Сонтаг проявляется по-разному, но всегда предельно конкретно: так, «рудиментарность, бескрылость и застойность» американской прозы и драмы она связывает с тем, что ее авторы в большинстве своем «либо репортеры, либо господа социологи и психологи» (с. 21); упрекает американцев за то, что они уделили недостаточно внимания прозе Чезаре Павезе, поскольку она слишком сдержана, нейтральна, прозаична и нериторична, а «американские писатели предпочитают публиковать либо факты, либо интерпретировать самих себя, и потому их проза в большинстве своем в высшей степени риторична» (с. 51); считает «попросту позором», что в Америке Леви-Строс едва известен, хотя «наряду с неутомимым Сартром и молчаливым Мальро он наиболее интересная интеллектуальная “фигура” Франции» (с. 82); осуждает американцев за отсутствие смелости, свойственной европейским спорам о фундаментальных проблемах эротики и свободы, и делает вывод, что в этом отношении Америка «просто-напросто стоит на низкой ступени сексуальной зрелости» (с. 270), а если американские интеллектуалы и критикуют какие-то доктрины (марксизм и психоанализ), то лишь по причине разочарования как продукта лени — «мы недостаточно крепки в своих идеях, также как не были серьезны или честны в проблемах сексуальности» (с. 272).

В-пятых, сборник Сонтаг — прекрасный образчик глубокого философского анализа современного искусства энциклопедически образованным человеком с широчайшим кругозором, который буквально жонглирует сотней имен и названий стилей, жанров и трудов, нередко предлагая читателю шокирующе неожиданные сопоставления и параллели. Так, в первом, программном эссе «Против интерпретации» Сонтаг обозначает в истории искусства несколько ключевых этапов: первый отражал колдовской, магический опыт — первоначально «теория искусства, созданная греческими философами, утверждала, что искусство — мимесис, подражание действительности, поэтому здесь и возник специфический вопрос о ценности искусства» как «изоощренного обмана чувств» (с. 13). Переход от понимания искусства как отображения внешней действительности к его трактовке как субъективного выражения не отменил миметическую теорию: все мы продолжаем верить, будто «произведение искусства есть его содержание..., произведение искусства по определению что-то говорит» (с. 14). Для Сонтаг идея содержания, «как бы она ни служила в прошлом, сегодня помеха, узда, скрытое или плохо скрытое обывательство... Акцент на содержании порождает постоянный, никогда не завершающийся труд интерпретации. И наоборот — привычка подходить к про-

изведению с целью его интерпретации поддерживает иллюзию, будто и в самом деле существует такая вещь, как содержание произведения искусства... Интерпретация же — направленный акт сознания, иллюстрирующий определенный кодекс, определенные “правила”, ...по сути, перевод» (с. 15), «радикальная стратегия сохранения старого текста — слишком ценного, чтобы его выбросить, — путем перекройки..., хотя как бы сильно интерпретаторы ни меняли текст, они должны утверждать, что вычитывают смысл — его содержание» (с. 16). Сегодня интерпретация стала «агрессивной, беспардонной», потому что «явное содержание надо прозондировать и отодвинуть — и найти под ним истинный смысл, скрытое содержание»: примеры чему — марксистская и фрейдистская системы герменевтики (с. 17).

«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, средство пересмотра, переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других это деятельность реакционная, наглая, трусливая, удушающая. Ныне как раз такое время... Подобно смрадной пелене автомобильного и заводского дыма над городами, интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие. В культуре, подорванной классическим уже разладом — гипертрофией интеллекта за счет энергии и чувственной полноты, — интерпретация — это месть интеллекта искусству... месть интеллекта миру. Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир “смыслов”... Мир, наш мир, и без того достаточно обеднен, обескровлен. Долой всяческие его дубликаты, покуда не научимся непосредственнее воспринимать то, что нам дано» (с. 17).

Сонтаг критикует манию все интерпретировать (с 1960-х годов мы не избавились от этого морока, яркое свидетельство чему — шквал разноречивых интерпретаций еще даже не вышедшего на широкий экран фильма Андрея Звягинцева «Левиафан») за то, что люди посредством интерпретации укрощают искусство, делают его ручным и уютным, блокируют его способность нас беспокоить. Так, творчество Франца Кафки «стало трофеем по меньшей мере трех армий интерпретаторов», читающих его как социальную, психоаналитическую или религиозную аллегория, и «несть числа писателям, облепленным интерпретаторами, как пиявками, покрытым толстой штукатуркой интерпретаций» (с.19). Проблему Сонтаг видит не в интерпретации как таковой — как средстве критиков и общества подавлять слишком непокладистых и непонятных авторов, как «реверансе посредственности перед гением» или как методе «насилия над искусством», а в том, что интерпретация стала «современным способом понимания и применяется к вещам любого достоинства». Она призывает бороться с искушением интерпретировать те произведения, в которых «важны чистая, непереводаемая чувственная непосредственность образов, строгие, пускай и узкие, решения отдельных проблем... формы» (с. 19).

Искусство в состоянии само бороться с интерпретацией, порождая крайне абстрактные (в абстрактной живописи в силу отсутствия содержания просто не-

чего истолковывать) или пародийно-декоративные свои формы (пользуясь слишком очевидным содержанием, они тоже неинтерпретируемы). Идеальные способы избежать интерпретации Сонтаг обнаруживает в кинематографе: он способен «создавать вещи, лицо которых настолько чисто и цельно, которые настолько захватывают своим напором и прямотой обращения, что могут быть... только тем, что есть... в некоторых фильмах красота и визуальная изощренность образов аннулируют буквально у нас на глазах наивную псевдоинтеллектуальность сюжета... в хорошем фильме всегда есть прямота, которая полностью избавляет нас от интерпретаторского зуда» (с. 21). Сонтаг не отказывает искусствоведческому комментарию и критике в праве на существование, но считает, что они должны заменить высокомерную интерпретацию содержания вниманием к форме, чтобы породить сплав мыслей о содержании и форме, «открыть чувственную поверхность произведений», «испытать свет самой вещи, какова она есть» (с. 23). Задача критики — «не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет, а поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь..., показать, что делает ее такой, какова она есть, а не объяснить, что она значит» (с. 24).

В итоге Сонтаг возвращается к аллюзии насилия, но субъектом здесь выступает уже не критика, а само искусство: оно «не насилует, а соблазняет. Да, переживание, предлагаемое произведением искусства, отличает повелительность. Но искусство бессильно соблазнить без соучастия воспринимающего» (с. 32). Вот почему моральные требования к произведениям искусства Сонтаг принимает лишь отчасти: они имеют смысл лишь в том случае, если мы ожидаем от искусства моральной функции воображаемого вознаграждения разума, поэтому можно и нужно восхищаться сложными движениями сознания, изяществом и чувственностью фильмов Лени Рифеншталь, благодаря которым они выходят за рамки категорий пропаганды и репортажа, а величайшие художники — те, что «достигают возвышенной нейтральности» (Гомер и Шекспир). «Высказывать моральное одобрение или осуждение тому, о чем “говорится” в произведении искусства, так же странно, как испытывать от произведения искусства сексуальное возбуждение... Искусство не возбуждает — и даже если делает это, то утоляет возбуждение в рамках эстетического опыта. Все великое искусство побуждает к динамическому созерцанию... Произведение искусства само по себе яркий, волшебный и уникальный предмет, он возвращает нас в мир более открытыми и обогащенными» (с. 37—39). Критерий великого искусства для Сонтаг — дистанцирование: «преодоление мира, выход за его пределы в искусстве — это также способ пойти ему навстречу, метод тренировки или обучения индивидуальной воли существования в мире» (с. 42).

Следует отметить и ряд других особенностей философских рассуждений Сонтаг. В частности, рассмотрение любой темы в предельно широком диапазоне: рассуждая о понятиях стиля и стилизации в искусстве, она, с одной стороны, говорит о стиле художника как особом «диалекте, в рамках которого он разворачивает формы своего искусства», и разных стилях как принципах, объединяющих про-

изведения по повторяющимся в них мотивам, невзирая на их кажущееся разнообразие и избыточность; с другой стороны, упоминает широкую мнемоническую трактовку стиля как воплощения некоего эпистемологического решения, т.е. «понятие стиля применимо к любому опыту, если иметь в виду его форму и качества» (с. 47—48). Другая характерная черта сборника — точные и лаконичные определения сложных «вещей»: так, суть структурализма — «происходит большая “уборка”, и метла, которая убирает все лишнее, — это понятие структуры» (с. 89); суть сюрреализма — «подрыв любых условностей и создание новых смыслов или бессмыслиц путем безоглядного сопоставления (по принципу коллажа)..., одержимость агрессией — против предрассудков публики, но в еще большей степени — против самого искусства» (с. 283); суть религии — нельзя быть «религиозным вообще», как и нельзя говорить на «языке вообще», человек не может быть «последователем религии» — только «верующим католиком, иудеем, пресвитерианином, синтоистом или талленси» (с. 266). Не менее точны и лаконичны «суммировки» наследия не самых простых авторов, например: «творчество Ионеско прошло два знакомых и достойных сожаления этапа — сначала антитеатр, пародия, затем социально сконструированные пьесы; последние слабоваты» (с. 132) (к их числу, кстати, Сонтаг относит и «Носорогов», которые лично мне всегда импонировали, в том числе и в постановке московского театра «Мастерская П. Фоменко»).

В-шестых, в сборник эссе вшито немало социологических сюжетов, если, конечно, читатель в настроении и в состоянии таковые обнаружить. Речь идет не только о том, что в книге зафиксировано множество деталей социального устройства и нравов европейского и американского обществ 1960-х годов, хотя эти сюжетные линии интересны и тяготеют к типологическим характеристикам, и не фактологическим констатациям. Последние также встречаются в эссе, когда Сонтаг упоминает поразительные по своей неартикулированности в российской традиции сюжеты, скажем о политической нейтральности германской католической церкви и Ватикана по отношению к гитлеровскому режиму — «есть все основания думать, что протесты церкви могли бы спасти немало жизней» (с. 142). Социологические мотивы встроены в книгу либо очевидным образом (утверждения, что наша культура зиждется на перепроизводстве и избытке всего, что притупляет наше восприятие вещей; что «аппарат человеческих чувств — это не только биология, но и особая история — каждая культура подчеркивает одни чувства и приглушает другие» — с. 317), либо, наоборот, могут быть считаны только крайне заинтересованным читателем (скажем, чем критика насилия интерпретации над искусством посредством помещения его в схему категорий не аналог критики в адрес контент-анализа, который фактически совершает тот же акт насилия над многообразием текстовых данных).

Промежуточное положение между этими условными полюсами занимают пассажи Сонтаг, как бы предполагающие социологические эквиваленты: так, рассуждения автора о сути стиля как некоей выбранной внешней манеры, которая не противоречит нашему «истинному» я, поскольку «практически всегда то, как мы выглядим, совпадает с тем, кто мы есть; маска и есть лицо» (с. 27), не могут

не вызвать у читателя-социолога ассоциаций с гофмановской концепцией исполнения людьми ролей в театре повседневной жизни. Проводя аналогии между негативными последствиями интерпретации в искусстве и в биографических траекториях, Сонтаг фактически постулирует проблему биографической иллюзии, начало дискуссиям о которой в социологии положил Пьер Бурдьё: если взглянуть со стороны, «мы покажемся себе частным случаем общих тенденций — отсюда глубинное и болезненное отчуждение нас самих от нашего опыта и нашей человечности» (с. 40).

В-седьмых, полувековой возраст книги заставляет удивляться двум вещам. С одной стороны, прозорливости автора, уже тогда отметившего появление феноменов, которые только сегодня обрели размах и масштабы, не позволяющие их не заметить даже самому обывательски затуманенному взгляду: это разрушительная приверженность человека невиданным прежде формам социального устройства и психологического склада, основанным на непрестанных взрывных изменениях в технологиях и порождаемом ими разрыве между личностью и обществом; феноменальная популярность дневниково-мемуарной литературы — «современному читателю требуется обнаженный автор, как во времена воинствующей веры требовались человеческие жертвы... из-за характерной для теперешнего времени поглощенности психологией» (с. 53). С другой стороны, читая книгу, поражаешься живучести неоднозначных проявлений современного искусства, которым до сих пор удается выдавать себя за нечто совершенно новаторское: это излюбленный режиссерами прием перепоручения нескольких ролей одному актеру в одном и том же спектакле (часто встречается в театральных постановках Константина Богомолова), который Сонтаг называет «легковесным и модным воззрением на взаимозаменяемость людей и ролей» (с. 141); прием визуального осовременивания классических пьес, когда большинство актеров в «Гамлете» «ходят в поношенных широких брюках, свитерах и ветровках», кажется Сонтаг «нелепым приемом “играть «Гамлета» в репетиционной одежде”» (с. 174); намеренная техническая необработанность, примитивность фильмов (произвольное кадрирование сцен, ручной режим съемки, поэтому изображение часто дрожит и т.д.) — особенность американского стиля 1960-х годов (с. 244), а не новаторский ход Валерии Гай Германики в российском кинематографе 2000-х. Поразительно точен и совершенно не устарел «образцовый сценарий типового научно-фантастического фильма, включающий пять этапов», а также его более простая версия, предназначенная для низкобюджетных фильмов (с. 223—225). Однако, в отличие от научно-фантастических фильмов 1960-х годов, которые Сонтаг упрекает в полном отсутствии социальной критики даже в скрытой форме, сегодня таковая часто лежит в основе фантастической кинопродукции — достаточно назвать такие фильмы, как «Эквилибриум», «Ультрафиолет», «Земля мертвых», «Обитель зла» и др.

И, наконец, сборник эссе Сонтаг может оказаться неожиданной психотерапевтической отдушиной для читателя, испытывающего ряд сомнений (комплексов) по поводу своей некоторой «ненормальности». Скажем, в российском обществе существует культ поэзии, поэтому признаваться в нелюбви к ней социально не-

приемлемо и неприлично — Сонтаг открыто игнорирует поэзию как жанр, и, например, Бродский ее больше интересует как эссеист. Нередко люди категорически не понимают и не принимают многие произведения современного искусства — Сонтаг утверждает, что это нормально: они доставляют мало удовольствия при первом прослушивании или первом взгляде любой аудитории, кроме узких специалистов. Нередко люди стесняются своих пристрастий и увлечений в сфере масс-культы, потому что они осуждаются их «высокоинтеллектуальными коллегами» — Сонтаг выступает за многообразную и разнородную культуру: она обязательно бы выбрала между Достоевским и группой «Дорз» Достоевского, если бы должна была выбирать, но не понимает необходимости самого подобного выбора (с. 323).

Впрочем, книга и вполне безжалостно может заставить читателя ощутить свою интеллектуальную неполноценность, и полувековой лаг это чувство только усиливает: все же масса имен утратила свою актуальность за прошедшие годы, и знакомым персоналиям и работам в тексте радуешься, как ребенку. Речь, конечно, не идет об «Анне Карениной», Дидро, Платоне, Аристотеле, Ницше или Шопенгауэре — скорее о Лукаче и Беньямине, Годаре и Кокто, пьесе «Убю-король» или Гауди как родоначальнике сюрреалистической традиции в архитектуре, а также о целой плеяде киногероев и вновь переснятых кинофильмов (Кинг-Конг, Супермен, Франкенштейн, «Муха», «Вторжение похитителей тел», «Война миров», «День вторжения с Марса» и др.). Ощущение некомпетентности у читателя отчасти компенсируется тем, что разбросанная по книге моментами неожиданно поверхностная, а в целом бессистемная россыпь имен, цитат, примеров из литературы и философий стран и столетий зачастую сопровождается нежеланием автора пояснять собственные бескомпромиссные утверждения и резкие оценки, а иногда до крайности наивными признаниями в собственной детской очарованности, например, кинематографом как «пан-искусством». Но главное, что может утешить читателя, — это общий посыл книги, сформулированный Сонтаг в 1996 году: «прочтение или перечитывание “Против интерпретации” как влиятельного и новаторского свидетельства об ушедшей эпохе не будет ошибкой... надеюсь, что привлечение к ней новых читателей внесет свой вклад в донкихотское предприятие по поддержке тех ценностей, исходя из которых писались эти эссе и рецензии. Выраженные в них вкусовые оценки можно опровергнуть. Обосновывающие их ценности — нет» (с. 325).

И.В. Троцук