ИСТОРИЯ УРОДСТВА

под редакцией УМБЕРТО ЭКО

ИСТОРИЯ УРОДСТВА

под редакцией

УМБЕРТО ЭКО

Эта книга — продолжение *Истории Красоты*.
Обычно уродство воспринимается как противоположность красоты, но на самом деле красивое и безобразное — понятия взаимодополняющие. Кажется, можно дать определение одному, чтобы узнать, что представляет собой другое. Однако именно уродство веками проявляло себя в формах куда более разнообразных и непредсказуемых, чем принято думать.
Читая и рассматривая эту книгу, мы совершаем удивительное путешествие через кошмары, ужасы и патологические увлечения человека за последние три тысячи лет его существования. Резкое отторжение соседствует здесь с щемящими порывами сострадания, отвращение к уродливым формам перемежается декадентским восторгом перед соблазнительными нарушениями всех канонов. За бесами, шутами, страшными нелюдями, за ужасающими безднами и потрясающими воображение аномалиями возникает огромный и во многом неожиданный иконографический пласт. Не случайно, встретив на страницах книги безобразие природное и безобразие духовное, полную дисгармонию и извращение, столкнувшись с ничтожным, непристойным, пошлым и грубым, омерзительным, зловещим и страшным, мы восклицаем: «Как прекрасно уродство!»

Автор идеи книги — Умберто Эко, знаменитый ученый и писатель, профессор семиотики и президент Высшей школы гуманитарных исследований при Болонском университете. В 1980 году опубликовал свой первый роман *Имя розы* (премия Стрега, 1981), затем последовали *Маятник Фуко* (1988), *Остров накануне* (1994), *Баудолино* (2000) и *Волшебное пламя царицы Лоаны* (2004). Его книги переведены на многие языки. В 2004 году под его редакцией вышла *История Красоты*.

На суперобложке:

Квентин Массейс
Неравная пара
Фрагмент

ISBN 978-5-85050-913-2

ИСТОРИЯ УРОДСТВА

под редакцией УМБЕРТО ЭКО

ИСТОРИЯ УРОДСТВА

под редакцией

УМБЕРТО ЭКО

СЛОВО/SLOVO

УДК 008
ББК 71
И 89

Общая координация проекта: Элизабетта Згарби
Редактор-координатор Анна Мария Лоруссо
Редакторы: Фабио Клето, Федерика Маттеоли
Подбор иллюстраций: Сильвия Боргези
Технический редактор Серджо Даньотти

Перевод: А. А. Сабашникова (авторский текст)
И. В. Макаров (фрагменты антологии*)
Е. Л. Кассирова (стихи антологии**)
М. М. Сокольская (стихи антологии***)
Научный редактор авторского текста Е. А. Костюкович
Подбор материала: Ю. В. Шорина
Редактор Е. С. Сабашникова
Корректор О. Г. Иванова
Внешнее оформление: К. Е. Журавлев
Компьютерная верстка: Л. А. Комарова

Все права на русское издание принадлежат издательству СЛОВО/SLOVO.
Книга или любая ее часть не может быть переведена
или издана в электронной или механической форме,
в виде фотокопии, записи или каким-либо иным способом,
а также использована в любой информационной системе
без получения письменного разрешения издателя.

ISBN 978-5-85050-913-2

© RCS Libri S.p.A., Bompiani. 2007
© А. А. Сабашникова, И. В. Макаров,
Е. Л. Кассирова, М. М. Сокольская,
перевод. 2007
© СЛОВО/SLOVO, издание на русском языке.
2007

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 8

Глава I
Безобразное в классическом мире
1. Мир, где правит красота? 23
2. Греческая культура и ужас 34

Глава II
Страсти, смерть, мученичество
1. Панкалистическое восприятие мира 43
2. Страдание Христа 49
3. Мученики, отшельники, кающиеся 56
4. Триумф смерти 62

Глава III
Апокалипсис, ад и дьявол
1. Мир ужасов 73
2. Ад 82
3. Метаморфозы дьявола 90

Глава IV
Чудовища и чудеса
1. Диковины и чудовища 107
2. Эстетика несоразмерного 111
3. Морализация чудовищ 113
4. *Mirabilia* — книга чудес 116
5. Судьба чудовищ 125

Глава V
Безобразное, комичное, непристойное
1. Приап 131
2. Сатиры на виллана; карнавал 135
3. Освобождение в эпоху возрождения 142
4. Карикатура 152

Глава VI
Тема женского уродства от античности до барокко
1. Традиция поругания женщины 159
2. Маньеризм и барокко 169

Глава VII
Дьявол в современном мире
1. От мятежного Сатаны к бедному Мефистофелю
2. Демонизация врага 179

Глава VIII
Колдовство, сатанизм, садизм
1. Ведьма 185
2. Сатанизм, садизм и тяга к жестокости 203

Глава IX
Занимательнная физика
1. Лунные уродцы и потрошеные трупы **216**
2. Физиогномика **241**

Глава X
Романтическое переосмысление безобразного
1. Философские учения о безобразном **257**
271
2. Уродливые и проклятые **282**
3. Уродливые и несчастные **293**
4. Несчастные и больные **302**

Глава XI
Жуткое **311**

Глава XII
Башни железные и башни из слоновой кости
1. Индустриальное уродство **333**
2. Декаданс и упоение безобразным **350**

Глава XIII
Авангард и триумф безобразного **365**

Глава XIV
Чужое безобразное, китч и кэмп
1. Чужое безобразное **391**
2. Китч **394**
3. Кэмп **408**

Глава XV
Безобразное сегодня **421**

Библиография использованных переводов и русских изданий **441**
Указатель авторов **447**
Указатель художников и произведений **449**
Кадры из фильмов **453**
Иллюстрации без указания автора **454**

ИСТОРИЯ УРОДСТВА

Введение

Из века в век философы и художники давали определения прекрасного, и благодаря их свидетельствам мы можем выстроить историю эстетической мысли разных времен. С безобразным дело обстоит иначе. Чаще всего безобразное определяли в противопоставлении прекрасному, но о нем практически никогда не рассуждали подробно, о нем упоминали вскользь, в скобках. Следовательно, если истории красоты посвящено много теоретических сочинений (из которых можно составить представление о вкусе той или иной эпохи), то истории уродства придется искать документальную основу в основном в визуальных или вербальных изображениях вещей или людей, так или иначе считавшихся «безобразными».

Тем не менее у истории уродства есть кое-что общее с историей красоты. Прежде всего, мы не знаем, а только *предполагаем*, что вкусы простых людей в какой-то степени соответствовали вкусам их современников-художников. Если бы пришелец из космоса зашел в музей современного искусства, увидел женские лица на портретах Пикассо и услышал, как посетители называют их «красивыми», у него могло бы сложиться превратное представление, будто в повседневной жизни люди нашего времени считают красивыми и желанными женщин с такими лицами, как изобразил художник. Правда, наш пришелец мог бы откорректировать свое мнение о нашей красоте, посетив показ мод или конкурс Мисс Вселенная, где предпочитают совершенно иные эталоны красоты. К сожалению, именно такой коррекции мы и не можем сделать применительно к далеким эпохам ни по части красоты, ни по части безобразия, ибо от тех времен до нас дошли только свидетельства, запечатленные в художественных произведениях.

Еще одно сходство между нашей историей красоты и нашей же историей уродства состоит в том, что мы не вышли за пределы западной цивилизации. Говоря об архаичных культурах и так называемых примитивных народах, мы можем сослаться на произведения искусства,

Пабло Пикассо
Плачущая женщина,
1937
Лондон,
Галерея Тейт

но не располагаем теоретическими текстами, которые могли бы разъяснить, призваны ли были эти произведения вызывать эстетическое наслаждение, сакральный ужас или веселый смех.
Европейцу ритуальная африканская маска может показаться ужасающей, а для туземца она, возможно, олицетворяет добрую сущность. И наоборот, человеку, исповедующему какую-нибудь неевропейскую религию, может быть неприятен образ истязаемого, окровавленного, униженного Христа, в то время как у христианина его телесная неприглядность вызывает сочувствие и умиление.
В случае иных культур, богатых поэтическими и философскими текстами (например, индийской, японской или китайской культуры), мы видим образы и формы, но при переводе как литературных, так и философских трудов почти всегда бывает трудно определить, до какой степени те или иные понятия отождествимы с нашими, даже если традиционно они переводятся такими западными терминами, как «прекрасное» или «безобразное». Но даже если можно было бы положиться на переводы, все же недостаточно знать, что в некой культуре прекрасной считается вещь, наделенная, например, соразмерностью и гармоничностью. В самом деле, что подразумевается под этими двумя терминами? Даже в ходе европейской истории их смысл изменялся. И только сопоставляя теоретические утверждения с картиной или архитектурным сооружением соответствующей эпохи, мы замечаем, что то, что считалось пропорциональным в одном веке, в другом таковым уже не признавалось. Например, говоря о пропорции, средневековый философ думал о размерах и форме готического собора, а теоретик эпохи Возрождения имел в виду храм XVI века, части которого соотносились по правилу золотого сечения — причем пропорции соборов ренессансным умам представлялись «готическими», то есть варварскими и дикими.

Маска для танца, Экои (Восточная Гвинея) Нью-Йорк, собрание Тишман

Понятия прекрасного и безобразного определяются относительно того или иного исторического периода или той или иной культуры. Как писал Ксенофан Колофонский (по свидетельству Климента Александрийского, *Строматы*, V, 110),

> Если бы руки имели быки и львы или <кони>,
> Чтоб рисовать руками, творить изваянья, как люди,
> Кони б тогда на коней, а быки на быков бы похожих
> Образы рисовали богов и тела их ваяли,
> Точно такими, каков у каждого собственный облик.

В Средние века Жак де Витри (в *Восточной, или Иерусалимской истории*), превознося Красоту божественного творения, признавал, что, «вероятно, циклопы, имеющие лишь один глаз, придут в изумление, что у кого-то их два, равно как и мы дивимся и циклопам, и трехглазым созданиям... Мы находим безобразными черных эфиопов, а между тем среди них самый черный и есть наибольший красавец». Несколько веков спустя ему вторил Вольтер (в *Философском словаре*): «Спросите у самца жабы, что такое красота, прекрасное, «to kalon»? Он ответит, что это — жаба-самка с ее огромными, круглыми, выпученными глазами на маленькой головке, с плоским ртом до ушей, желтым брюшком, коричневой спинкой. Спросите гвинейского негра:

для него прекрасное — черная лоснящаяся кожа, глубоко посаженные глаза, приплюснутый нос. Спросите черта, он ответит вам, что прекрасное — это пара рогов, четыре когтя и хвост».
Гегель в своей *Эстетике* отмечает, что «если не каждый супруг находит красивой свою жену, то по крайней мере каждый жених считает таковой свою невесту и находит ее, может быть, даже исключительно красивой. То обстоятельство, что субъективный вкус лишен твердых правил в отношении этой красоты, можно считать счастьем для обоих партнеров. […] Как часто нам приходится слышать, что европейская красавица не понравилась бы китайцу, а тем более готтентоту, так как у китайцев совершенно другое представление о красоте, чем у негров. […] И если мы будем рассматривать произведения искусства этих неевропейских народов, например образы богов, которые возникли в их фантазии как возвышенные и достойные поклонения, то они могут представиться нам отвратительнейшими идолами, а их музыка будет звучать для наших ушей ужаснейшей какофонией. Они же, со своей стороны, будут считать наши изваяния, картины, музыкальные произведения чем-то неосмысленным или даже безобразным».
Часто определения «прекрасное» и «безобразное» давались в соответствии не с эстетическими, но с социально-политическими критериями. Маркс в *Экономическо-философских рукописях 1844 года* говорит о том, как обладание деньгами может восполнить внешнюю непривлекательность: «Деньги, обладающие свойством все покупать, свойством все предметы себе присваивать, представляют собой, следовательно, предмет в наивысшем смысле. […] Что я есть и что я в состоянии сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью. Я уродлив, но я могу купить себе красивейшую женщину. Значит, я не уродлив, ибо действие уродства, его отпугивающая сила, сводится на нет деньгами. Пусть я — по своей индивидуальности — хромой, но деньги добывают мне 24 ноги; значит я не хромой. […] Итак, разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?» А теперь стоит распространить это рассуждение о деньгах на власть вообще, и станут понятны некоторые портреты властителей прошлых веков, чьи черты с благоговением увековечили придворные живописцы, которые явно не стремились подчеркнуть их недостатки, а возможно, и постарались всеми силами облагородить венценосный лик. Нам эти люди, вне всякого сомнения, представляются весьма некрасивыми (и вероятно, таковыми они в свое время и были), но их отличали особая харизма, особое обаяние, связанные с всемогуществом и заставлявшие подданных взирать на них с обожанием.
И наконец, стоит привести отрывок из одного из лучших современных научно-фантастических рассказов, *Дозорный* Фредерика Брауна, чтобы увидеть, как соотношение между нормальным и чудовищным, приемлемым и ужасающим может инвертироваться в зависимости от того, смотрим ли мы на чудище-пришельца или чудище-пришелец — на нас: «Он насквозь промок, извозился в грязи, проголодался и чувствовал себя заброшенным. Оно и понятно — родина была в пятидесяти световых годах. Местное светило было непривычным, мертвенно-голубым, а из-за двойного тяготения каждое движение отдавалось по всему телу мучительной болью. […] Несмотря на

Слева направо и сверху вниз:

Иоанн Бесстрашный, герцог Бургундский, первая четверть XV в.
Париж, Лувр

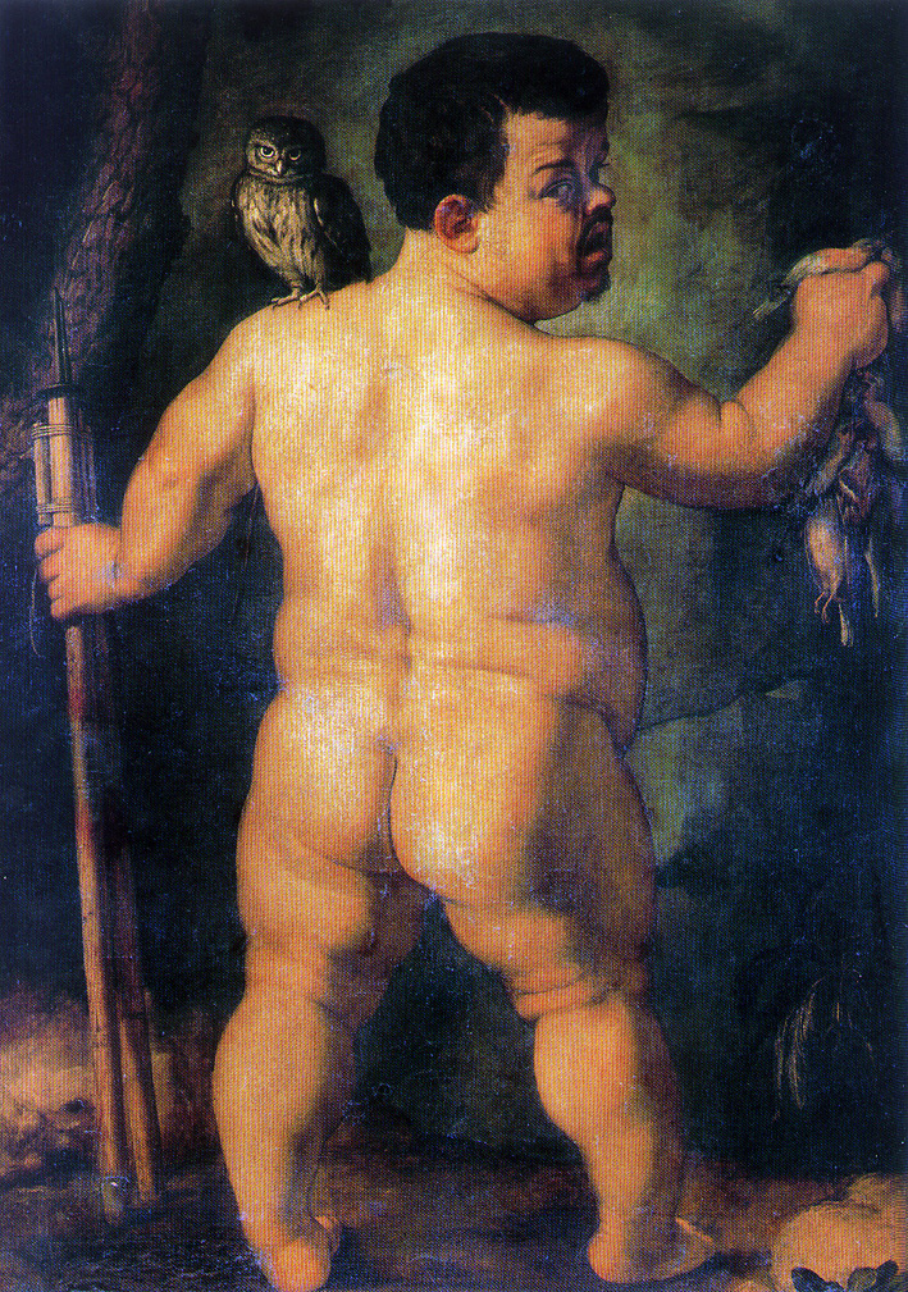
Диего Веласкес
Портрет Филиппа II Испанского,
1655
Мадрид, Прадо

Французская школа
Портрет Людовика XI,
XVII в.
Государственное собрание

Лука Джордано (приписывается)
Портрет Карла II Испанского,
1692
Мадрид, Прадо

Портрет Генриха IV, короля Франции и Наварры,
XVII в.
Национальный музей замка По

Анри Леман
Портрет Карла VII Победоносного, короля Франции,
XIX в.
Версаль, Музей дворца



новейшие звездолеты и современное оружие, он по существу так и оставался стрелковой ячейкой, в которой засел одинокий солдат, готовый удерживать ее до последнего дыхания. Впервые с чужаками встретились близ центра Галактики, когда долгая и трудная колонизация миллионов планет была уже завершена. Война началась сразу же. Договориться с чужаками не удалось — они начисто отвергали дипломатию. Враг наседал, приходилось цепляться за каждую паршивую планету, вроде вот этой. Он промок, перепачкался, проголодался и замерз, из-за бешеного ветра приходилось все время щуриться. Ничего не поделаешь — на то и аванпост, чтобы сдерживать врага и самому держаться. […] Он заметил чужака, тот пытался подобраться незаметно. Хватило одного выстрела — чужак повалился с каким-то странным звуком и застыл. От омерзительного звука и вида мертвого чужака его передернуло. Другие со временем привыкали к их гнусному виду, но он никак не мог. Такое и в кошмаре не увидишь: всего две руки, гладкая белая кожа и — вот мерзость-то! — никакой чешуи…»

Аньоло Бронзино
Карлик Морганте со спины с филином на плече, XVI в.
Флоренция, Галерея Палатина

Однако, как бы ни варьировались понятия прекрасного и безобразного в зависимости от времени и культуры (а то и от планеты), люди всегда старались определить их относительно неизменного образца. Можно даже высказать предположение, как это сделал Ницше в *Сумерках идолов*, что «в прекрасном человек делает себя мерилом совершенства […] он поклоняется в этом себе. […] В сущности, человек смотрится в вещи, он считает прекрасным все, что отражает ему его образ. […] Безобразное понимается как знак и симптом вырождения. […] Каждый признак истощения, тяжести, старости, усталости, всякого вида несвобода, как судорога, паралич, прежде всего запах, цвет, форма разложения, тления […] — все это вызывает одинаковую реакцию, оценку «безобразно». […] кого ненавидит тут человек? Но в этом нет сомнения: *упадок своего типа*».
Рассуждение Ницше нарциссически антропоморфно, но из него следует, что красота и уродство определяются относительно «специфической» модели, а специфику ее можно распространить не только на людей, но и на все сущее, как это сделал Платон в *Государстве*, признав прекрасным горшок, созданный по всем правилам гончарного ремесла, или Фома Аквинский (*Сумма теологии*, I, 39, 8), для которого составляющей прекрасного помимо должной пропорции и ясности, или сияния, была *целостность* — ибо через нее вещь (будь то человеческое тело, дерево или сосуд) должна явить все свойства, сообщенные материи ее *формой*. В этом смысле под определение безобразного попадает не только нечто непропорциональное, вроде человека с огромной головой и короткими ножками, но и существа, которых Фома называл «мерзостными» в силу их «ущербности», или же — как скажет Гильом Овернский (*Трактат о добре и зле*) — те, у кого недостает одного члена или кто имеет только один глаз (или же три, поскольку излишество также нарушает целостность). Соответственно безобразными немилосердно считаются шутки природы, те существа, которых часто безжалостно изображали художники, а в животном мире — гибриды, неуклюже сочетающие в себе внешние признаки двух разных видов.

Значит, безобразное можно просто определить как противоположность прекрасному, причем противоположность, варьирующуюся в зависимости от изменения смысла исходного понятия? И тогда история уродства окажется построением, симметричным истории красоты?
В первой и наиболее полной *Эстетике безобразного*, написанной в 1853 году Карлом Розенкранцем, проводится аналогия между безобразным и плохим. Подобно тому как зло и грех противопоставляются добру, будучи его теневой стороной, его адом, так и безобразное является «адом прекрасного». Розенкранц следует традиционной идее, по которой безобразное — противоположность прекрасному, нечто вроде возможной ошибки, заключенной в самом прекрасном, а следовательно, всякая эстетика как наука о красоте неизбежно сталкивается и с понятием уродства. Однако перейдя от абстрактных определений к феноменологии разнообразных воплощений безобразного, он обнаружил своего рода «автономию безобразного», благодаря которой оно превращается в нечто куда более богатое и сложное, чем ряд простых отрицаний различных форм красоты.

Маттиас Грюневальд
Искушения Святого Антония, 1515, фрагмент Изенхеймского алтаря
Кольмар, Музей Унтерлинден

Розенкранц подробно анализирует безобразное в природе, в духовной сфере и в искусстве (а также различные формы неправильности в художественном творчестве), бесформенность, асимметрию, дисгармонию, уродство и увечье (убожество, слабость, подлость, банальность, случайность и произвол, грубость), различные формы отталкивающего (неуклюжесть, смерть и пустота, ужасающее, тривиальное, тошнотворное, преступное, призрачное, дьявольское, колдовское и сатанинское). Многовато, если придерживаться мнения, что безобразное есть простая противоположность прекрасного, понимаемого как гармония, пропорциональность и целостность.
Если мы рассмотрим синонимы *прекрасного и безобразного*, то увидим, что *прекрасным* считается все миловидное, красивое, приятное, благообразное, привлекательное, очаровательное, пленительное, блистательное, удивительное, гармоничное, восхитительное, изящное, изумительное, чарующее, великолепное, поразительное, утонченное, исключительное, превосходное, сказочное, волшебное, обворожительное, фантастическое, феерическое, живописное, роскошное, возвышенное, ослепительное; а *безобразным* — отвратительное, ужасное, омерзительное, неприятное, неприглядное, нелепое, ужасающее, мерзкое, непристойное, непотребное, похабное, неприличное, отталкивающее, жуткое, мерзопакостное, мерзостное, чудовищное, страховидное, страхолюдное, страшное, кошмарное, противное, невзрачное, неказистое, тошнотворное, некрасивое, тяжелое, неуклюжее, гнусное, гадкое, гадостное, негожее, одиозное, паскудное, поганое, паршивое, уродливое, уродское (не говоря уж о том, что ужас может возникнуть и в сферах, традиционно относимых к прекрасному, то есть в сфере сказочного, фантастического, волшебного, возвышенного).
Ощущения рядового носителя языка показывают, что если все синонимы *прекрасного* отражают реакцию беспристрастной, незаинтересованной оценки, почти все слова со значением *безобразный* подразумевают реакцию неприязни, а то и сильного отвращения, ужаса, испуга.

В своей работе *Выражение эмоций у человека и животных* Дарвин подчеркивал, что то, что вызывает отвращение в рамках одной культуры, может не вызывать его в другой, и наоборот, но делал, однако, вывод, что «такие экспрессивные реакции, как брезгливость и отвращение, по-видимому, одинаковы для большей части земного шара».

Конечно, нам всем знакомы беззастенчивые проявления одобрения при виде того, что кажется нам прекрасным потому, что вызывает физическое желание, — кому не случалось слышать непристойную шутку, пущенную вслед красивой женщине, или наблюдать непотребные проявления радости обжоры при виде любимого кушанья. Но в этих случаях речь идет не о выражении эстетического наслаждения, а скорее о чем-то, напоминающем удовлетворенное хрюканье или довольную отрыжку, которыми в некоторых цивилизациях принято выражать одобрение по отношению к пище (хотя надо сказать, что эти звуки входят в обязательный этикет). В любом случае опыт прекрасного вызывает, по-видимому, то, что Кант (*Критика способности суждения*) называл *незаинтересованным удовольствием*: если нам непременно хочется *иметь* все, что представляется нам приятным, или *участвовать* во всем, что кажется хорошим, добрым, то суждение вкуса при виде цветка порождает удовольствие, совершенно не предполагающее никакого стремления к обладанию или потреблению.

Доменико Гирландайо *Портрет старика с внуком*, ок. 1490 Париж, Лувр

В связи с этим многие философы задавались вопросом, можно ли судить об уродстве эстетически, учитывая, что безобразное вызывает реакции эмоционального плана сродни описанному Дарвином отвращению.

На самом деле по ходу нашей истории нам придется различать проявления *безобразного в себе* (экскременты, разлагающаяся падаль, тошнотворно пахнущее тело, покрытое язвами) и *формального безобразного* — в котором наблюдаются нарушения органического равновесия между частями целого.

Представим себе, что по улице идет человек с беззубым ртом; нам не по себе не столько от формы его губ или немногих уцелевших зубов, сколько оттого, что рядом с сохранившимися зубами нет тех, *которым следовало бы там быть*. Мы не знаем этого человека, его уродство никак не затрагивает нас лично, и однако при виде ненормальности или нецелостности картины мы чувствуем себя вправе вчуже назвать это лицо безобразным.

Поэтому одно дело — эмоционально отреагировать на отвращение, вызываемое скользким насекомым или гнилым плодом, другое — сказать о человеке, что он сложен непропорционально, третье — сказать о портрете, что он безобразен, в смысле дурно написан (художественно безобразное — это подвид формального безобразного).

Кстати, говоря о безобразном в искусстве, напомним, что почти во всех эстетических теориях, по крайней мере со времен Древней Греции до наших дней, признавалось, что любая форма уродства может быть облагорожена ее верным и выразительным художественным изображением. Аристотель (*Поэтика*, 1448 b) писал о возможности создавать прекрасное, мастерски подражая отталкивающему, а у Плутарха (*De audiendis poetis — Как слушать поэтические произведения*) сказано, что безобразное, изображенное в произведении искусства,

остается таковым, но при этом как будто озаряется отблеском красоты от мастерства художника.
Итак, мы выделили три различных явления: *безобразное в себе, формальное безобразное и художественное изображение обоих.* Листая страницы этой книги, нельзя забывать, что почти всегда судить, в чем состояли первые два типа уродства в конкретных культурах, можно лишь на основе свидетельств третьего типа.

При этом мы зачастую рискуем попасть впросак. В Средние века Бонавентура да Баньореджо говорил, что изображение дьявола становится прекрасным, если хорошо передает его уродство — но так ли действительно думали верующие, глядя на сцены неслыханных адских мук на церковных порталах или фресках? Разве не испытывали они ужаса и тревоги, словно при виде уродства первого типа, леденящего душу и отвратительного, как для нас вид пресмыкающегося? Теоретики часто упускают из виду бесчисленное разнообразие индивидуальных черт, всевозможные идиосинкразии и отклонения от нормы. Пусть опыт красоты предполагает бескорыстное созерцание, однако подросток в момент бурного гормонального роста может чувственно реагировать даже на Венеру Милосскую. То же и с безобразным: ребенку могут сниться по ночам кошмары про колдунью, которую он видел в книге сказок, тогда как для его сверстников это будет просто забавная картинка. Вероятно, многие современники Рембрандта, по достоинству оценивая, сколь мастерски изображает художник расчлененный труп на анатомическом столе, могли и ужасаться, словно труп — настоящий. Точно так же человек, переживший бомбардировку, допускаю, не может смотреть на *Гернику* Пикассо эстетически безучастно и вновь ощущает некогда испытанный страх. Поэтому следует чрезвычайно аккуратно приступать к этой истории уродства, учитывая изобилие всевозможных вариаций, многочисленных отклонений, реакций, вызываемых различными формами безобразного, всех нюансов поведения человека при столкновении с ним. И каждый раз следует задаваться вопросом, правы ли и насколько правы ведьмы, кричащие в первом акте *Макбета*: «Зло есть добро, добро есть зло…»

Генрих Фюссли
Видение Макбету головы в шлеме,
1783
Вашингтон, Шекспировская библиотека Фольгера

В тексте глав имена и слова, выделенные жирным шрифтом, отсылают к соответствующим фрагментам антологии.

Фрагменты антологии в основном печатаются по изданным переводам. Тексты, специально переведенные для этой книги, отмечены звездочками. Авторы всех переводов указаны в Библиографии на с. 441–446.

Глава I

Безобразное в классическом мире

1. Мир, где правит красота?

Бронзовая статуя сатира, вторая пол. IV в. до н. э. Мюнхен, Государственные собрания античного искусства

О древнегреческом мире у нас сложился стереотип, порожденный идеализированными представлениями времен неоклассицизма об античной греческой культуре. В музеях мы видим статуи Афродит и Аполлонов, запечатлевшие в белоснежном мраморе идеализированную красоту. В IV веке до н. э. Поликлет создал статую, позже названную *Канон*, воплотившую все правила идеальной пропорции, а позже, как считается со слов Витрувия, были записаны верные отношения отдельных частей тела ко всей фигуре человека: лицо должно составлять $^1/_{10}$ всей длины тела, голова — $^1/_8$, торс — $^1/_4$ и т. д. Вполне естественно, что в свете этой идеи красоты все существа, не соответствовавшие данным пропорциям, должны были восприниматься как уродливые. Но если древние идеализировали красоту, то неоклассицизм идеализировал древних, забывая, что именно от древних (и — косвенно — от предшествовавших традиций Востока) достались западной культуре многочисленные существа, которые — истинное воплощение непропорциональности, отрицание всяческих канонов.

Греческий идеал совершенства выразился в идее *kalokagathia* — этот термин образован путем соединения *kalos* (традиционно переводится как «прекрасное») и *agathos* (обычно переводится как «благой», «добрый», но передает целый ряд позитивных значений). Было замечено, что определить человека как *kalos и agathos* значило примерно то же самое, что позже в англосаксонском мире вошло в аристократическое понятие *gentleman* — то есть человек, отличающийся благородной внешностью, мужеством, спортивными достижениями, воинскими доблестями и моральными добродетелями. В свете этого идеала в Древней Греции была создана обширная литература об отношении уродства внешнего и уродства морального.

Петер Пауль Рубенс
Голова Медузы,
ок. 1618
Вена, Музей истории искусства

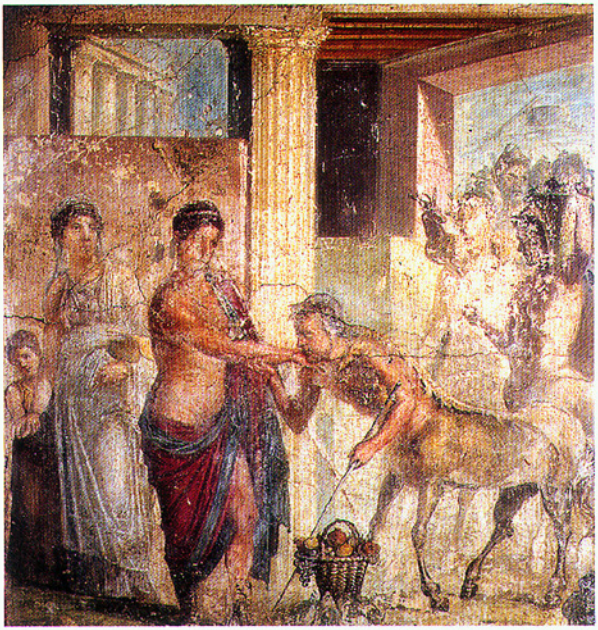
Однако мы так до конца и не знаем, подразумевали ли древние под прекрасным все, что нравится, вызывает восхищение, притягивает взгляд, все, что формой своей услаждает чувства, или же имелась в виду духовная красота, свойство души, необязательно совпадавшее с внешней привлекательностью. В сущности, причиной похода на Трою была необыкновенная красота Елены, и Горгий, как это ни парадоксально, пишет *Похвалу Елене*. А между тем Елена, неверная жена Менелая, никак не могла считаться образцом добродетели.
Конечно, если для **Платона** единственной реальностью был мир Идей, а наш материальный мир — лишь его тенью и имитацией, то безобразное должно было отождествляться с небытием: поскольку в диалоге *Парменид* отрицается сама возможность существования идей вещей низких и презренных, вроде пятен, грязи или волосатости. Существование безобразного, таким образом, признается только в чувственной сфере, в качестве одного из признаков несовершенства

физического мира по отношению к миру идеальному. Позже **Плотин**, еще более радикально определивший материю как зло и ошибку, окончательно отождествит безобразное с материальным миром. Достаточно, однако, перечитать *Пир*, диалог Платона, посвященный Эроту (любви) и красоте, чтобы обнаружить множество нюансов. В этом диалоге, как, собственно, и в других, и вообще почти во всех философских изысканиях о прекрасном и безобразном, эти ценности названы, но никак не проиллюстрированы примерами (откуда необходимость, как было сказано во Введении, сравнивать философские рассуждения с конкретными творениями художников). Трудно сказать, каковы те прекрасные вещи, что возбуждают наше желание. Что же касается хорошего, доброго, то диалог во многих аспектах представляет собой прославление *педерастии* в этимологическом значении слова, то есть как любви мудрого, зрелого мужчины к красоте юношей. Подобное поведение в целом допускалось в греческом

Идеи некрасивых вещей
Платон (V–IV вв. до н. э.)
Парменид, 130
— И таких идей [...] как, например, идеи справедливого самого по себе, прекрасного, доброго и всего подобного?
— Да [...]
— Что же, идея человека тоже существует отдельно от нас и всех нам подобных — идея человека сама по себе, а также идея огня, воды?
— Относительно таких вещей, Парменид, я часто бываю в недоумении, следует ли о них высказаться так же, как о перечисленных выше, или иначе.
— А относительно таких вещей, Сократ, которые могли бы показаться даже смешными, как, например, волос, грязь, сор и всякая другая не заслуживающая внимания дрянь, ты тоже недоумеваешь, следует или нет для каждого из них признать отдельно существующую идею, отличную от того, к чему прикасаются наши руки?
— Вовсе нет [...] такие вещи только таковы, какими мы их видим. Предположить для них существование какой-то идеи было бы слишком странно.

Моральное безобразное
Плотин (III в.)
Эннеады, II, 6
Пусть будет душа безобразна, своевольна и несправедлива, наполнена множеством желаний, возмущаема многими страхами благодаря своей трусости, завистлива, благодаря мелочности [...] живущая жизнью страстей, обретаемых через тело, как получающая удовольствие от этого безобразия. [Представив это,] не скажем ли мы, что это безобразие возникает в душе, как некая чуждая красота, обесчестив ее и сделав душу нечистой, соединив со множеством зол [...] из-за смешения со злом жизнь души стала смутной и совокупилась со многими видами смерти; [Представив это, не скажем ли мы,] что такая душа уже не видит то, что она должна видеть, что не остается в себе, влекомая к внешнему, низшему, темному? Нечистая, влекомая во всем к чувственному, смешавшаяся во многом с телесным и соединившая свое бытие с материей, она, я полагаю, приняв в себя иной эйдос, изменилась благодаря смешению с тем, что делает ее худшей.

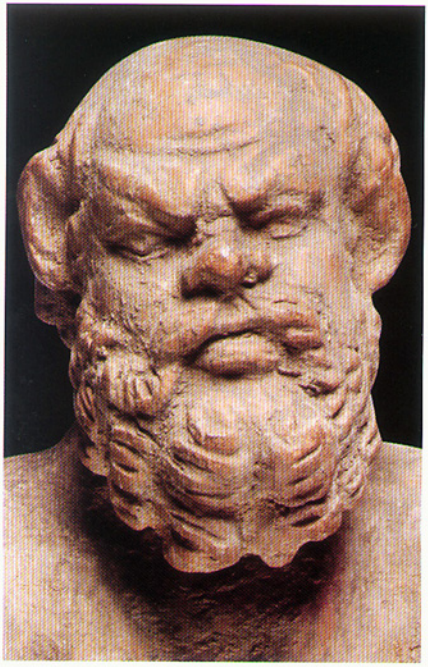
обществе, однако в ходе диалога педерастия, превозносимая Павсанием (непосредственно плотское вожделение к красоте юноши), и сублимированная (ныне мы бы сказали «платоническая») педерастия, о которой говорит Сократ, сильно различаются между собой. Павсаний проводит различие между Эротом, сопутствующим Афродите Пандемос, который вдохновляет людей примитивных, любящих без разбору женщин и юношей, причем любящих их тела больше, чем души, и Эротом, сопутствующим Афродите Урании, который олицетворяет любовь исключительно к юношам, то есть не к малолетним мальчикам, но к возмужавшим подросткам, у кого уже «обнаружился первый пушок». Причем тот же Павсаний признает, что среди юношей любить следует наиболее благородных и добродетельных, «хотя бы они были и не так хороши собой», и называет низким и пошлым того поклонника, который любит тело больше, чем душу. В этом смысле педерастия, не исключая физических отношений, является своеобразной формой эротико-философского союза, связующего любимого (юношу, принимающего общество более зрелого мужчины, который приобщает его и к мудрости, и к взрослой жизни и которому он в ответ оказывает определенные милости) и любящего — мудреца, влюбленного в красоту и добродетель молодого человека.
После Павсания в диалог вступает Аристофан, рассказывающий, что вначале существовало три пола: мужчины, женщины и андрогины, и только после того как Зевс разделил каждого надвое, появились мужчины, которым «нравится лежать и обниматься с мужчинами», женщины, которых «больше привлекают женщины» (и у обеих этих категорий «нет природной склонности к деторождению и браку;

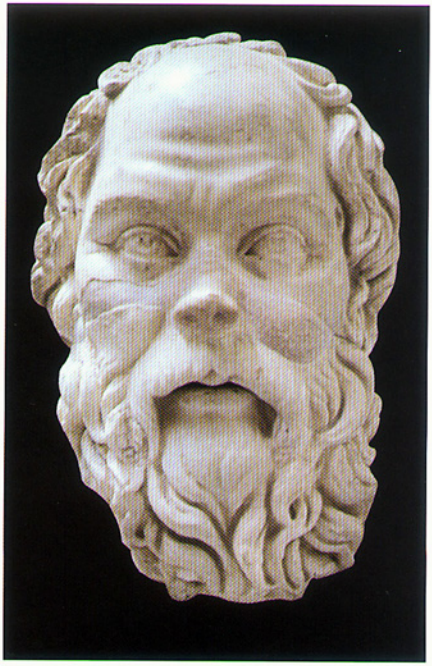


Кентавры у царя Пирифоя, настенная живопись из Помпей, I в. Неаполь, Национальный Археологический музей

к тому и другому их принуждает обычай»), и те, кого сегодня мы бы назвали гетеросексуалами. На это откликается Агафон, представляющий Эрота вечно прекрасным и молодым — перепевая мотив, звучащий в греческой культуре начиная с Пиндара (что красота признак молодости, а уродство признак старости). На что Сократ (устами воображаемой жрицы Диотимы) доказывает, что, если каждый вожделеет к тому, чего у него нет, значит, Эрот не красив и не благ, что это своего рода «демон», обладающий двойственной природой, чистое стремление к идеальным ценностям, которые он постоянно ищет, но которых никак не может достичь; Эрот — это сын Пении (обездоленность, бедность) и Пороса (предприимчивость), а соответственно от матери он унаследовал неказистую внешность («груб, неопрятен, необут и бездомен»), а от отца — способность «строить козни» и «быть искусным ловцом» всего доброго и благородного. В связи с этим Эроту свойственно стремление производить потомство, дабы удовлетворить свойственную человеку тягу к бессмертию. Однако помимо физического деторождения существует порождение духовных ценностей, поэтических и философских творений, через которые достигается вечная слава. Можно сказать, что простые люди рожают детей; те же, кто взращивает аристократизм духа, порождают красоту и мудрость.

В этом своем стремлении человек поистине *прекрасный (kalos) и благородный (agathos)* не только «ценит красоту души выше, чем красоту





Терракота, изображающая силена, III–I вв. до н. э. Мюнхен, Государственные собрания античного искусства

Портрет Сократа, VI в. до н. э. Сельчук (Турция), Эфесский музей

Справа: Антонис ван Дейк *Захмелевший силен*, ок. 1620 Дрезден, Галерея старых мастеров

тела» и может опекать юношу, исполненного добродетелей, даже если вид у него «не такой уж цветущий», но и не останавливается на красоте одного тела, а, приобретая опыт разных воплощений красоты, пытается прийти к постижению Прекрасного как такового, сверхнебесной Красоты, Красоты как Идеи.

Речь идет о любви к юношам, которой посвящает себя Сократ, и это становится ясно, когда на пир является захмелевший прекрасный Алкивиад и рассказывает, как, желая приобщиться к мудрости Сократа, он неоднократно предлагал ему свое тело, но тот ни разу не захотел поддаться плотскому желанию и сумел целомудренно возлежать рядом с ним.

Именно в этом контексте Алкивиад произносит знаменитую хвалу безобразной внешности Сократа, который, видом своим походя на силена, скрывает под уродливыми чертами глубокую внутреннюю красоту.

И вот, таким образом, в одном диалоге противопоставляются различные идеи красоты и уродства, и упрощенная схема восприятия уродства как противоположности *калокагатии* оказывается намного сложнее. Сложность эту греческая цивилизация осознавала всегда, о чем свидетельствует более позднее восхваление другого человека, безобразного внешне, но благородного душой и исполненного мудрости — **Эзопа**.

Портрет Эзопа, гравюра, 1490
Базель, Музей искусств

Терсит
Гомер (IX в. до н. э.)
Илиада, II, 212–221
Муж безобразнейший, он меж данаев
пришел к Илиону; / Был косоглаз, хромоног;
совершенно горбатые сзади / Плечи на персях сходились; глава у него поднималась /
Вверх острием и была лишь редким усеяна
пухом. / Враг Одиссея и злейший еще ненавистник Пеллида, / Их он всегда порицал.

Эзоп — урод
Эзоп (I–II вв.)
Жизнеописание Эзопа, I
Эзоп — баснописец, величайший благодетель человечества, по доле своей был раб, а по роду своему — фригиец из самой Фригии. С виду он был урод уродом: для работы не гож, брюхо вспученное, голова что котел, курносый, грязный, кожа темная, увечный, косноязычный, руки короткие, на спине горб, губы толстые — такое чудовище, что и встретиться страшно. А еще и того хуже: был он немой и совсем не мог разговаривать.

Сократ как силен
Платон (V–IV вв. до н. э.)
Пир, 215 a–b
Более всего, по-моему, он похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей и которых художники изображают с какой-нибудь дудкой или флейтой в руках. Если раскрыть такого силена, то внутри у него оказываются изваяния богов.

Но были в греческом мире и иные противоречия. В *Государстве* **Платон**, утверждая, что безобразное как отсутствие гармонии представляет собой противоположность благородства души, советовал оберегать молодых людей от изображений некрасивых вещей, но при этом признавал, что каждой вещи присуща определенная степень красоты в той мере, в какой она отвечает соответствующей идее; поэтому прекрасными можно назвать девушку, кобылу, горшок, хотя каждая вещь по сравнению с предыдущей представляется безобразной.
Аристотель в *Поэтике* выдвинул принцип, заслуживший всеобщее признание на многие века, а именно, что можно прекрасно подражать безобразным вещам — с незапамятных времен восхищение вызывало то, как **Гомер** изобразил физическую и моральную непривлекательность Терсита.
И наконец, мы видим, как позже в среде стоиков **Марк Аврелий** признает, что даже безобразное, даже несовершенства, вроде трещин на хлебной корке, способствуют гармоничному восприятию целого. Этот принцип, который доминировал в патристическом и схоластическом мировоззрении, предполагает, что безобразное может быть оправдано контекстом и вносит свой вклад в гармонию вселенной.

Диего Веласкес
Эзоп,
1639–1642
Мадрид, Прадо

Персей, отрубающий голову Медузе в присутствии Афины,
фрагмент рельефа храма, 540 г. до н. э., Селинунте
Палермо, Национальный музей

О том, как трудно определить прекрасное и безобразное
Платон (V–IV вв. до н. э.)
Гиппий Большой, 286 c – 289 b
Сократ. […] Некий человек поставил меня в трудное положение тем, что задал мне, и весьма дерзко, примерно такой вопрос: «Откуда тебе знать, Сократ, — сказал он, — что именно прекрасно и что безобразно? Давайка посмотрим, можешь ли ты сказать, что такое прекрасное?» […]
Гиппий. […] Знай твердо, Сократ, если уж надо говорить правду: прекрасное — это прекрасная девушка. […]
Сократ. […] «Хорош же ты, Сократ, — скажет он. — Ну а разве прекрасная кобылица, которую сам бог похвалил в своем изречении, не есть прекрасное?» Что мы на это скажем, Гиппий?
Гиппий. […] Не то ли, что и кобылица есть прекрасное, — я разумею прекрасную кобылицу? Ты верно говоришь, Сократ, ибо правильно сказал об этом бог; ведь кобылицы у нас бывают прекраснейшие.
Сократ. […] «Пусть так, — скажет он, — ну а что такое прекрасная лира? Разве не прекрасное?» […] а прекрасный горшок?» […] Если горшок вылеплен хорошим гончаром, если он гладок, как некоторые горшки с двумя ручками из тех прекрасных во всех отношениях горшков, что обычно вмещают в себе шесть кружек, — если спрашивают о таком горшке, надо признать, что он прекрасен. […]
Гиппий. Так оно, я думаю, и есть, Сократ. Прекрасен и этот сосуд, если он хорошо сработан, но в целом все это недостойно считаться прекрасным по сравнению с кобылицей, с девушкой и со всем остальным прекрасным.
Сократ. Пусть будет так. Я понимаю, Гиппий, что возражать тому, кто задает подобные вопросы, следует так: «Друг, разве тебе неизвестно хорошее изречение Гераклита: "Из обезьян прекраснейшая безобразна, если сравнить ее с человеческим родом"?» И прекраснейший горшок безобразен, если сравнить его с девичьим родом. […] Если станут сравнивать девичий род с родом богов, не случится ли с первым того же, что случилось с горшками, когда их начали сравнивать с девушками? Не покажется ли прекраснейшая девушка безобразной?

Избегать изображения зла
Платон (V–IV вв. до н. э.)
Государство, III, 401
Уродство, неритмичность, дисгармония — близкие родственники злоречия и злонравия, а их противоположности, наоборот, — близкое подражание рассудительности и нравственности. […] Так вот, неужели только за поэтами надо смотреть и обязывать их либо воплощать в своих творениях нравственные образы, либо уж совсем отказаться у нас от творчества? Разве не надо смотреть и за остальными мастерами и препятствовать им воплощать в образах живых существ, в постройках или в любой своей работе что-то безнравственное, разнузданное, низкое и безобразное? Кто не в состоянии выполнить это требование, того нам и нельзя допускать к мастерству, иначе наши стражи, воспитываясь на изображениях порока, словно на дурном пастбище, много такого соберут и поглотят — день за днем, по мелочам, но в многочисленных образцах, и из этого незаметно для них самих составится в их душе некое единое великое зло.

Красиво подражать
Аристотель (IV в. до н. э.)
Поэтика, 1448 b
Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этого служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.
Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому, что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок…

Уродства нет в природе
Марк Аврелий (II в.)
К себе самому, III, 2
Так, при выпечке хлеба трескается некоторая его часть, и поэтому эти трещинки, хотя и противоречат в известной мере целям хлебопечения, все же как-то уместны и особенно возбуждают аппетит. Опять же и смоквы лопаются в самый последний момент созревания. И в перезрелых оливках самая близость их к гниению придает плоду своеобразную прелесть. И хлебные колосья, склоняющиеся к земле, и нахмуренный лоб льва, и пена, текущая из пасти кабана, и многое другое, если рассматривать их сами по себе, далеки от благообразия, однако из-за того, что они сопряжены с явлениями, совершающимися в согласии с природой, они приобретают их красоту и захватывают душу, так что, если кто восприимчив и отличается более глубоким пониманием происходящего в [мировом] целом, тому даже из второстепенных явлений почти ничто не покажется не связанным с некоторой приятностью. Он будет смотреть на настоящую звериную пасть с не меньшим наслаждением, чем на ту, которую в подражание [природе] изображают живописцы и ваятели. Своим разумным взглядом он сможет обнаружить и известную законченность и красоту облика старухи и старика, и очарование в детях; и множество вещей подобного рода откроется ему, очевидных на для всякого, но лишь для того, кто тесно сроднился с природой и ее произведениями.

2. Греческая культура и ужас

Улисс и сирены, фрагмент вазовой росписи, III в. до н. э. Берлин, Государственные музеи

Греческий мир был одержим самыми разнообразными типами уродства и злодейства. Здесь нет необходимости вновь обращаться к оппозиции *аполлонического и дионисийского*: хотя в свиту Вакха входят до смешного безобразные захмелевшие силены, все в том же *Пире* как доблесть превозносится устойчивость Сократа даже при соблазне обильных возлияний. Не вполне однозначной представляется роль музыки, стимулирующей страсти; но вся пифагорейская эстетика рассматривает музыку как воплощение идеальных законов, математических правил пропорции и гармонии.

Однако в греческой культуре остаются подземные сферы, где разыгрываются Мистерии, и герои (как Улисс и Эней) отваживаются спускаться в мрачное царство Аида, об ужасах которого рассказывается со времен **Гесиода**. Классическая мифология изобилует немыслимыми жестокостями: Сатурн пожирает собственных детей; Медея убивает своих, мстя неверному мужу; Тантал варит тело своего сына Пелопа и потчует им богов, дабы испытать их прозорливость; Агамемнон не колеблясь приносит в жертву дочь Ифигению, чтобы умилостивить богов; Атрей угощает брата Фиеста мясом его детей; Эгисф убивает Агамемнона, чтобы заполучить его супругу Клитемнестру, которая, в свою очередь, погибает от руки своего сына Ореста; Эдип, правда сам того не зная, совершает отцеубийство и инцест… Это мир, где царит зло, где даже самые прекрасные люди совершают «безобразно» жестокие поступки.

В мире этом бродят ужасающие существа, гибриды, вызывающие омерзение тем, что нарушают законы естественных форм: вспомним у **Гомера** Сирен — совсем не тех обольстительных женщин с рыбьими хвостами, как представлялись они в более поздних традициях, но мерзких хищных птиц, — Сциллу и Харибду, Полифема, Химеру; у **Вергилия** — Цербера и Гарпий; а еще — Горгон (со змеями на голове и кабаньими клыками), Сфинкса с человеческим лицом и телом льва, Эринний, Кентавров, злобных в силу своей двойственной природы, Минотавра с бычьей головой и телом человека, Медуз… И как бы ни восхищались потомки эрой *калокагатии*, все они, от **Данте** до наших дней, испытали влияние этих проявлений ужасного. Не случайно позже христианский мир (который, как мы увидим в следующей главе, выработал собственную жуткую идею безобразного) устами таких авторов, как **Климент Александрийский** или **Исидор Севильский**, ссылается на описанные древними чудовищные мерзости как на подтверждение ложности языческой мифологии.

Сирены
Гомер (IX в. до н. э.)
Одиссея, XII, 39–61
Прежде всего ты увидишь сирен; неизбежною чарой
Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных.
Кто, по незнанью, к тем двум чародейкам приближась, их сладкий
Голос услышит, тому ни жены, ни детей малолетних
В доме своем никогда не утешить желанным возвратом:
Пением сладким сирены его очаруют, на светлом
Сидя лугу; а на этом лугу человечьих белеет
Много костей, и разбросаны тлеющих кож там лохмотья.
Ты ж, заклеивши товарищам уши смягченным медвяным
Воском, чтоб слышать они не могли, проплыви без оглядки
Мимо; но ежели сам роковой пожелаешь услышать
Голос, вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали
К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой; тогда ты
Можешь свой слух без труда удовольствовать гибельным пеньем.
Если ж просить ты начнешь иль приказывать станешь, чтоб сняли
Узы твои, то двойными тебя пусть немедленно свяжут.
После, когда вы минуете остров сирен смертоносный,
Две вам дороги представятся; дать же совет здесь, какую
Выбрать из двух безопаснее, мне невозможно; своим ты
Должен рассудком решить. Опишу я и ту и другую.
Прежде увидишь стоящие в море утесы; кругом их
Шумно волнуется зыбь Амфитриты лазоревоокой;
Имя бродящих дано им богами.

Гарпии
Вергилий (I в. до н. э.)
Энеида, III, 210–213, 214–218
Страшные те острова, что зовут Строфадами греки,
В море великом лежат Ионийском. С ужасной Келено
Прочие гарпии обитают там с тех пор […]
Нет чудовищ гнусней, чем они, и более страшной
Язвы, проклятья богов, из вод не рождалось Стигийских.
Птицы с девичьим лицом, крючковатые пальцы на лапах;
Все оскверняют они изверженьями мерзкими чрева,
Щеки их бледны всегда от голода.

Сцилла и Харибда
Гомер (IX в. до н. э.)
Одиссея, XII, 112–141
Страшная Скилла живет искони там. Без умолку лая
Визгом пронзительным, визгу щенка молодого подобным,
Всю оглашает окрестность чудовище. К ней приближаться
Страшно не людям одним, но и самым бессмертным. Двенадцать
Движется спереди лап у нее; на плечах же косматых
Шесть подымается длинных, изгибистых шей; и на каждой
Шее торчит голова, а на челюстях в три ряда зубы,
Частые, острые, полные черною смерть, сверкают.

Полифем
Гомер (IX в. до н. э.)
Одиссея, IX, 214–217, 288–298, 371–374, 378–384, 388–390
Страшного мужа чудовищной силы, свирепого нравом,
Чуждого добрым обычаям, чуждого вере и правде.
Шагом поспешным к пещере приблизились мы, но его в ней
Не было; коз и баранов он пас на лугу недалеком […]
Прянул, как бешеный зверь, и, огромные вытянув руки,
Разом меж нами двоих, как щенят, подхватил и ударил
Оземь; их череп разбился; обрызгало мозгом пещеру.
Он же, обоих рассекши на части, из них свой ужасный
Ужин состряпал и жадно, как лев, разъяряемый гладом,
Съел их, ни кости, ни мяса куска, ни утроб не оставив.
Мы, святотатного дела свидетели, руки со стоном
К Дию отцу подымали; наш ум помутился от скорби.
Чрево наполнив свое человеческим мясом и свежим
Страшную пищу запив молоком, людоед беззаботно
Между козлов и баранов на голой земле растянулся.
[…]
Тут повалился он навзничь, совсем опьянелый; и набок
Свисла могучая шея, и всепобеждающей силой
Сон овладел им; вино и куски человечьего мяса
Выбросил он из разинутой пасти, не в меру напившись
[…]
Уже начинал положенный на уголья кол наш
Пламя давать, разгоревшись, хотя и сырой был; поспешно
Вынул его из огня я; товарищи смело с обоих
Стали боков — божество в них, конечно, вложило отважность;
Кол обхватили они и его острием раскаленным
Втиснули спящему в глаз; и, с конца приподнявши, его я
Начал вертеть […]
Кол свой вертели в пронзенном глазу; облился он горячей
Кровью; истлели ресницы, шершавые вспыхнули брови;
Яблоко лопнуло; выбрызгнул глаз, на огне зашипевши.

Цербер
Вергилий (III в. до н. э.)
Энеида, VI, 417–423
Лежа в пещере своей, в три глотки лаял огромный
Цербер, и лай громовой оглашал молчаливое царство,
Видя, как шеи у пса ощетинились грозно,
Сладкую тотчас лепешку с травою снотворной
Бросила жрица, и он, разинув голодные пасти,
Дар поймал на лету. На загривках тотчас змеи поникли,
Всю пещеру заняв, Цербер разлегся огромный.

Гюстав Моро
Химера,
1867
Кембридж,
Массачусетс,
Музей искусств Фогг

Преисподняя
Гесиод (VII в. до н. э.)
О происхождении богов (Теогония)

Все залегают один за другим и концы и начала,
Страшные, мрачные. Даже и боги пред ними трепещут.
Бездна великая. Тот, кто вошел бы туда чрез ворота,
Дна не достиг бы той бездны в течение целого года:
Ярые вихри своим дуновеньем его подхватили б,
Стали б швырять и туда и сюда. Даже боги боятся
Этого дива. Жилища ужасные сумрачной Ночи
Там расположены, густо одетые черным туманом.
Сын Иапета пред ними бескрайне широкое небо
На голове и на дланях, не зная усталости, держит
В месте, где с Ночью встречается День: чрез высокий ступая
Медный порог, меж собою они переброситься словом —
И разойдутся; один поспешает наружу, другой же
Внутрь в это время нисходит: совместно обоих не видит
Дом никогда их под кровлей своею, но вечно вне дома
Землю обходит один, а другой остается в жилище
И ожидает прихода его, чтоб в дорогу пуститься.
К людям на землю приходит один с многовидящим светом»
С братом Смерти, со Сном на руках, приходит другая, —
Гибель несущая Ночь, туманом одетая мрачным.
Там же имеют дома сыновья многосумрачной Ночи,
Сон со Смертью — ужасные боги. Лучами своими
Ярко сияющий Гелий на них никогда не взирает,
Всходит ли на небо он иль обратно спускается с неба.
Первый из них по земле и широкой поверхности моря
Ходит спокойно и тихо и к людям весьма благосклонен —
Но у другой из железа душа и в груди беспощадной —
Истинно медное сердце. Кого из людей она схватит,
Тех не отпустит назад. И богам она всем ненавистна.
Там же стоят невдали многозвонкие гулкие домы
Мощного бога Аида и Персефоны ужасной.

Джон Уильям
Ватерхаус
Улисс и сирены,
1891
Мельбурн,
Национальная
галерея Виктории

Химера из Ареццо, этрусская бронза, V в. до н. э. Флоренция, Археологический музей

Химера
Гомер (IX в. до н. э.)
Илиада, VI, 180–183
Лютую, коей порода была от богов,
не от смертных:
Лев головою, задом дракон и коза
серединой,
Страшно дышала она пожирающим
пламенем бурным.
Грозную он поразил, чудесами богов
ободренный.

Уродливость языческих божеств
Климент Александрийский (150–215)
Протрептик (Увещание к эллинам), 61
Так вот каковы наставления ваших богов, столь же бесстыдных, что и вы! […] Что, в сущности, являют собой прочие ваши изображения?! Какие-то статуэтки Пана, какие-то обнаженные женские фигурки, пьяные сатиры с ничем не прикрытыми набухшими фаллосами — они омерзительны в своем распутстве!
Вы же и не думаете смущаться при виде всякого рода непристойных форм, беззастенчиво выставленных напоказ; напротив, вы храните их и размещаете на видных местах, точно изображения своих богов, и в своих домах воздаете им почтение, словно святыням, хотя иначе как бесстыдными их не назовешь. Непристойности Фетиды изображаются у вас в том же самом образе, что и подвиги Геракла! *

Языческие чудовища, развенчанные христианами
Исидор Севильский (570–636)
Этимологии, XI, 3

Рассказывают еще о других диковинных существах в человеческом обличии, которые, однако, не реальны, а суть создания вымысла: они служат символами некоей реальности. Это относится к Гериону, королю Испании, о котором говорят, будто он был рожден с тремя туловищами: на самом же деле речь шла о трех братьях, взаимное согласие которых было столь велико, что три их тела как бы сливались в одну душу. То же самое можно сказать о горгонах, блудницах со змеевидными волосами, которые одним своим взглядом обращали людей в камень, будучи при этом наделены всего лишь одним глазом, служившим им по очереди: в действительности же это были три сестры равной красы, точно один глаз; они вводили в оцепенение всякого смотревшего на них, так что, казалось, такой человек превращался ими в камень. Полагают, что сирен, представляемых отчасти девами, отчасти птицами с крыльями и когтями, было трое: одна из них пела, две же другие играли — на лире и свирели. Своим пением они завлекали мореплавателей и затем их топили. На самом же деле сирены были блудницами, обиравшими проезжих до нитки, почему и стали думать, что они повинны в гибели кораблей. Далее говорят, будто Гидра была змеей о девяти головах, на латыни называемой excetra, ибо когда ей срубали (caedere) одну из голов, взамен отрастали три. В действительности же Гидрой называлось место, извергавшее воды, которые затопляли расположенный вблизи город: едва затягивалось одно отверстие, как отворялось множество других протоков. Увидев это, Геракл осушил названные места, благодаря чему закрылись протоки, откуда изливалась вода […]. Гидра и впрямь получила свое имя от воды […] Химера представляется зверем в трояком обличии — с головой льва, хвостом дракона и туловищем козы. Некоторые исследователи естественных явлений полагают, что речь тут идет не о звере, а о некоей горе в Киликии, которая в одних своих местах дает пищу львам и козам, в других же неприступна, а в третьих кишит змеями: Беллерофонт сделал ее пригодной для жизни людей, вот почему и говорится, что он убил Химеру. Кентавры, полулюди-полукони, были названы так по своей наружности: как утверждают некоторые, в данном случае речь шла о фессалийских всадниках, носившихся взад и вперед по полю боя, так что, казалось, кони и люди сливались в единое тело*.

Мастер Пигмея
Вольтеррский кратер с трубачом,
конец IV — начало III в. до н. э.
Колле Валь д'Эльса, Археологический музей

Петер Пауль Рубенс
Сатурн, пожирающий своих детей,
1636–1637
Мадрид, Прадо

Страсти, смерть, мученичество

1. Панкалистическое восприятие мира

Маттиас Грюневальд *Распятие*, фрагмент, 1515, центральная часть Изенхеймского алтаря Кольмар, Музей Унтерлинден

Греческая культура не предполагала, что мир в целом непременно прекрасен. Ее мифология рассказывала о мерзостях и ошибках этого мира, а для Платона чувственно воспринимаемая действительность была лишь ущербным подражанием совершенству мира идей. Зато искусство видело в богах образец высшей красоты, и к этому совершенству стремились ваятели, создавая статуи богов Олимпа. Парадоксально, но с наступлением христианства это соотношение, по крайней мере в некоторых аспектах, инвертировалось: с богословско-метафизической точки зрения весь мир прекрасен, потому что является творением Божьим, и в его абсолютной красоте обретают права на существование даже уродство и зло; однако вочеловеченное божество, Христос, принявший муки за нас, всегда изображается в момент наибольшего унижения.

С самых первых веков отцы Церкви постоянно говорят о красоте всего сущего. Из Книги Бытия люди знали, что на исходе шестого дня Бог увидел, что все им сотворенное хорошо (1, 31), а Книга Премудрости Соломона напоминала, что мир был создан Всевышним в соответствии с *числом, весом и мерой*, то есть в соответствии с критериями математического совершенства.

Параллельно с библейской традицией такое эстетическое восприятие мира усугубляла классическая философия.

Концепция красоты мира как образа и отражения идеальной красоты берет свое начало в платонизме; Халкидий (III–IV вв.) в своем *Комментарии к Тимею* говорил о «прекраснейшем мире порожденных существ, наделенном несравненной красотой».

Большое влияние на Средние века окажет произведение неоплатонического толка *Комментарий к Божественным именам* (V в.)

Псевдо-Дионисия Ареопагита, где мир предстает неиссякаемым источником света, великим свидетельством непреходящего воздействия первозданной красоты, неизбывным потоком ослепительного сияния: «Сверхсущественное» Прекрасное, то есть божественная природа, экстраполирует собственную красоту на все сущее, так что каждое существо оказывается сопричастным ей в меру своего размера, и оказывается причиной сияния всех вещей (*О Божественных именах*, IV, 7, 135). Этот текст лежит в основе всех дальнейших средневековых рассуждений о красоте вселенной и о том, как от красоты существующих предметов можно через аналогии прийти к красоте божественной.

Следуя за Ареопагитом, Скот Эриугена (IX в.) разработает концепцию вселенной как откровения о Боге и его невыразимой красоте через красоту идеальную и телесную; он будет говорить о благолепии всего творения, вещей подобных и неподобных, гармонии родов и форм, порядка изначально установленного и случайного, сосуществующих в удивительном единстве (*О разделении природы*, 3). Ни один средневековый автор не обошел стороной тему *pancalia* — красоты мира в целом.

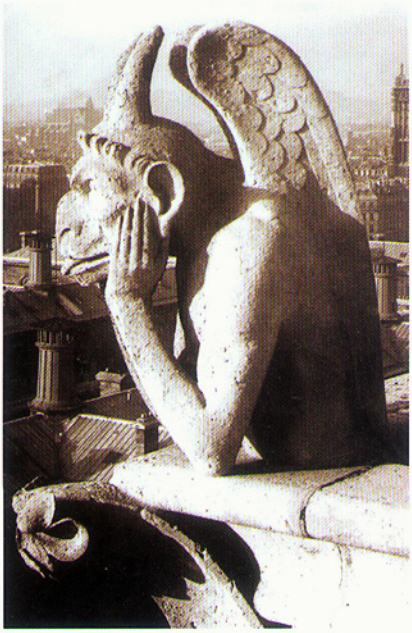
Хильдегарда Бингенская *Вселенная в форме яйца; Земля в окружении четырех стихий*, из кн. *Познай пути (Scivias)*, *Рупертсбергский кодекс*, XII в.

Учитывая традиционное отождествление Красоты и Блага, утверждать, что мир прекрасен, значило сказать, что он благ, и наоборот. Но как примирить эту панкалистическую убежденность (в вездесущности добра и красоты) с тем очевидным фактом, что в мире существуют Зло и уродства?

Ответ был впервые предложен Святым **Августином**, для которого оправдание Зла в мире, угодном Богу, стало одной из основных тем. В трактате *О порядке* Августин утверждает, что, конечно, дисгармонией и «оскорблением взора» будет неверное расположение частей здания, однако тут же подчеркивает, что и ошибка является составной частью общего порядка. В *Исповеди* (VII) он говорит, что Зла и уродства не существует в божественном плане. Разложение, несомненно, вред, но о вреде речь заходит, когда налицо уменьшение предшествующего блага. Если все, что разлагается, лишается тем самым некоторой ценности, значит, до разложения существовала позитивная ценность. Если бы вещь утратила ценность полностью, она бы перестала существовать. Таким образом, Зло и уродство сами по себе существовать не могут, ибо они явили бы собой «абсолютное ничто».

В трактате *О природе Блага* (XVII) , полемизируя с манихеями, Августин говорит, что злом не является даже то, что древние называли *hyle* (материя, *греч.*) — «совершенно бесформенная и лишенная свойств материя». Ведь неотесанное дерево «поддается тому, кто его обрабатывает, чтобы из него можно было что-нибудь вырезать… И если бы оно не могло принять форму в соответствии с намерением мастера, разумеется, оно не могло бы называться материей.

А раз обретение формы есть благо, и мы именуем *formosus* (прекрасный) все то, что в наличии формы видит свое превосходство, подобно тому как *speciosus* (красивый) происходит от *species* (вид), без сомнения, некоторым благом является также и пригодность для обретения формы». Если прекрасна даже бесформенная материя, значит, прекрасно и животное, которое люди по легкомыслию своему называют



Чудовища Нотр-Дам, реконструкция XIX в. Париж

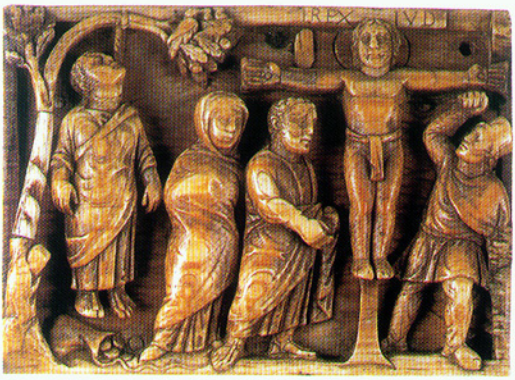
безобразным, например обезьяна, у которой, между тем, все части тела соотносятся пропорционально.

Схоластическое учение подхватывает мысль Августина и приводит множество примеров оправдания Безобразного в рамках всеобъемлющей красоты мира, где уродства и Зло приобретают ту же ценность, что светотени в изображении, ибо в пропорции света и тьмы проявляется гармония целого. Будет сказано, что прекрасны даже чудовища, поскольку, будучи *существами*, они способствуют гармонии целого, и что хотя грех и нарушает порядок вещей, этот порядок восстанавливается через наказание, поэтому грешники в аду являют собой иллюстрацию к закону гармонии. Или же будет сделана попытка приписать ощущение уродства несовершенству наших чувств, из-за чего кому-то безобразное может показаться таковым из-за плохого освещения, неверно выбранного расстояния, неправильного ракурса или тумана, искажающего очертания вещей.

Красота всего сущего — от Бога
Псевдо-Дионисий Ареопагит (V в.)
О божественных именах, IV, 7
Сверхсущественное же Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что Оно — Причина благоустроения и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающие красивыми преподания источаемого сияния; и потому, что Оно всех к Себе привлекает, отчего и называется красотой; и потому, что Оно все во всем сводит в тождество.

Часослов Круа, Кодекс 1858, XVI в. Вена, Австрийская Национальная библиотека

Безобразное способствует порядку
Августин (IV–V вв.)
О порядке, IV, 12–13
Кто, например, может быть гнуснее палача? Что грубее и жестче его души? Однако законами роль палача признается необходимой и входит в порядок благоустроенной жизни. […]
Что гнуснее, что ничтожней красоты и полнее бесстыдства непотребных женщин, сводниц и подобных им людей? Между тем устрани распутниц из человеческого общества, и распутство всюду внесет свой беспорядок. Но с другой стороны, поставь их на место матрон, и ты обесчестишь все позором и безобразием. […] В телах животных ты видишь одни члены и не можешь видеть других; хотя порядок природы не захотел, чтобы их не было, так как они необходимы, но он не дозволил им выставляться наружу, так как они безобразны. И они, заняв свое место, лучшее место уступили лучшим членам. […] Поэты, например, возлюбили так называемые солецизмы и варваризмы и решили, изменив наименования, называть их схемами и метаплазмами и не избегать столь очевидных недостатков. Выбрось, однако же, их из стихов, и сразу же ощутишь недостаток в самых лучших приправах. А, с другой стороны, собери множество всего этого в одно место — и все это грубое, противное, отвратительное тотчас же тебе надоест. […] Порядок, управляющий и соразмеряющий все это, не терпит в поэтической речи излишнего, а во всякой другой — ей чуждого. Некоторая простота, даже как бы своего рода грубость речи, своею противоположностью представляет в особом свете ее оживленные обороты и прекрасные места. Будь в ней одна простота и грубость, ты отбросил бы ее как низкую; но, с другой стороны, не будь в ней этой простоты и грубости, все те прекрасные места не выделялись бы в ней, не господствовали бы, так сказать, в своих границах и владениях, а мешали бы сами себе собственным блеском и в целом производили бы беспорядок.



Распятие,
ок. 420–430
Лондон,
Британский музей

Зла и Уродства не существует в Божественном творении
Августин (IV–V вв.)
Исповедь, VII
И для Тебя вовсе нет зла, не только для Тебя, но и для всего творения Твоего, ибо нет ничего, что извне вломилось бы и сломало порядок, Тобой установленный. Злом считается то, что взятое в отдельности с чем-то не согласуется, но это же самое согласуется с другим, оказывается тут хорошим и хорошо само по себе. И все то, что взаимно не согласуется, согласуется с нижним миром, который мы называем землей, с ее облачным и ветреным климатом, для нее подходящим. Да не скажу таких слов: «Лучше бы этого мира не было!» Если бы я знал только его, то пожелал бы лучшего, но и за него одного должен был бы восхвалять Тебя, ибо, что Ты достоин хвалы, об этом возвещают от земли великие змеи и все бездны, огонь, град, снег, лед, бурный ветер, исполняющие слово его…

Красота мироздания
Августин (IV–V вв.)
О природе блага, 3, 14,15, 16, 17
Чем более все вещи соответствуют мере, форме и порядку, тем более они благи; и, напротив, чем менее они соответствуют мере, форме и порядку, тем менее они благи. Итак, возьмем эти три свойства — меру, форму и порядок, — не касаясь бесчисленного множества прочих свойств, возводимых к названным трем; именно эти три свойства — мера, форма и порядок — являются универсальными благами, которые мы обнаруживаем в вещах, сотворенных Богом — как духовных, так и материальных […]. Правда, среди всех этих благ низшие называются именами, противоположными благам высшего порядка: к примеру, красота обезьяны, будучи сопоставлена с телосложением человека, в котором красоты больше, именуется уродством. Невежд это до такой степени сбивает с толку, что красоту человека они именуют благом, а красоту обезьяны — злом; в теле обезьяны они не видят присущей ему меры, симметрии конечностей и слаженности частей, цельности и множества других свойств, рассмотрение которых заняло бы здесь слишком много места. Пусть и в меньшей степени, но обезьяна тоже наделена благом красоты […]. Так, о светлом и темном говорится как о двух противоположностях; тем не менее темное обладает неким светом, а если оно оказывается совершенно лишено последнего, тогда наступает мрак как отсутствие света, подобно тому как безмолвие является отсутствием звука. […] Эти недостаточности вещей столь гармонично вписаны в общий порядок природы, что им принадлежит не последнее место в размышлениях мудрецов. В самом деле, оставив определенные места и периоды погруженными во тьму, Бог сотворил мрак столь же благоразумным образом, что и свет. Если даже паузы в нашей речи носят уместный характер, сколь в большей степени Бог, совершенный Творец всех вещей, мудро поступает, лишая некоторые из них отдельных свойств? […] Стало быть, никакая природа сама по себе не плоха*.

Прекрасное и Безобразное
Александр Гальский (XIII в.)
Сумма теологии, II
Подобно тому как картина выглядит завершенной, если в надлежащем месте положить темную краску, мир вещей прекрасен даже при том, что в нем есть грешники*.

Винцент из Бове (XII–XIII вв.)
Великое зерцало, 27
Безобразие зла не умаляет красоты вселенной*.

Роберт Гроссетест (XII–XIII вв.)
О разделении природы
Если красота и здоровье, именуемые благими, заключаются в соразмерности частей и членов и в красоте цвета […] в телах безобразных и больных это соотношение исчезает не вовсе, а лишь видоизменяется, почему уродство и болезнь называются скорее меньшими благами, нежели злом в собственном смысле слова*.

2. Страдание Христа

Когда искусство берется изображать страсти Христа, понятно, что, как говорил Гегель в своей *Эстетике*, «Христос, подвергшийся бичеванию, обвитый терновым венцом [...] пригвожденный к кресту, умирающий страдальческой, медленной смертью, не может быть изображен в формах греческой красоты».

С «неприглядностью» Христа согласились не сразу. У пророка **Исаии** есть страница, где мессия предстает обезображенным страданием. Этот мотив получил развитие у некоторых отцов Церкви, но **Августин** совместил эту неприятную картину со своим панкалистическим мировоззрением, утверждая, что, хотя Иисус на кресте, несомненно, выглядел некрасиво, через эту внешнюю неприглядность он выражал внутреннюю красоту своей жертвы и обещанной людям славы.

Раннехристианское искусство ограничивалось довольно идеализированным образом Доброго Пастора. Распятие не считалось допустимым сюжетом для изображения, о нем самое большее мог напоминать абстрактный символ креста. Есть основания полагать, что отказ от изображения страждущего Иисуса отчасти объясняется богословскими разногласиями и борьбой с еретиками, признававшими только человеческую природу Христа, а божественную — отрицавшими.

Только в эпоху более зрелого Средневековья в распятом на кресте признали самого настоящего человека, избитого, окровавленного, обезображенного муками; изображение Распятия и других эпизодов Страстей стало до боли реалистичным, а человеческая природа Христа стала прославляться через его страдание. Во фреске *Оплакивание*, написанной Джотто для капеллы Скровеньи, все персонажи сцены, включая ангелов, плачут, внушая верующим чувство сострадания к тому, с кем им следует себя отождествлять.

Так образ страждущего Христа перейдет в культуру Возрождения, потом барокко, причем постоянно будет нарастать *эротика боли*, так что в какой-то момент подчеркивание истерзанности божественных лица и тела перейдет за грань смакования вплоть до двусмысленности, как это случилось с не просто кровоточивым — с прямо-таки кровохлещущим Христом в кинематографической версии *Страстей* Мела Гибсона.

Однако Гегель напоминает, что с наступлением христианства безобразное появляется также в полемической форме при изображении гонителей Христа. Гегель приводит в пример художников Верхней Германии (можно было бы добавить и фламандцев), но даже у такого

Мастер Теодорих
Imago pietatis,
ок. 1360
Замок Карлштейн

Пророчество о Мессии
Книга пророка Исаии, 53, 2–7
Нет в нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему.
Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем. И мы ни во что не ставили Его.
Но Он взял на Себя наши немощи, и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничтожен Богом.
Но Он изъявлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем, и ранами Его мы исцелились.
Все мы блуждали как овцы, совратились каждый на свою дорогу; и Господь возложил на Него грехи всех нас.
Он истязуем был, но страдал добровольно, и не открывал уст Своих; как овца, веден Он был на заклание, и, как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих.

Джотто
Оплакивание,
1304–1306
Падуя,
капелла Скровеньи

Безобразие Христа
Августин (IV–V вв.)
Проповеди, 27, 6
Дабы укрепить тебя в вере, Христос сделался безобразным, оставаясь вечно прекрасным. [...] *И мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему.* Вот в чем Его сила: *Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей, изведавший болезни.* Безобразие Христа делает тебя красивым. В самом деле, если бы Он не пожелал сделаться неприглядным, ты никоим образом не мог бы вернуть утерянную божественную форму. Итак, Он был безобразен, когда висел на кресте, однако Его безобразие составило нашу красоту. Посему в нынешней жизни прилепимся ко Христу безобразному. Как это понимать: ко Христу безобразному? *А я не желаю хвалиться, разве только крестом Господа нашего Иисуса Христа, которым для меня мир распят и я для мира.* На своем челе мы носим знак Его безобразия. Да не устыдимся мы безобразия Христа! Вступим на этот путь и, двигаясь по нему, сподобимся видéния; а сподобившись видéния, мы узрим Его равенство с Богом*.

Альбрехт Боутс
Христос Страстотерпец,
фрагмент, ок. 1490
Кембридж, Массачусетс,
Музей искусств Фогг

Изображение боли
Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831)
Эстетика, II, 1

Подлинным поворотным пунктом в этой жизни Бога является прекращение его существования в облике единичного определенного человека, история страстей Господних, его страдания на кресте, Голгофа духа, смертные муки. Здесь само содержание требует, чтобы внешнее телесное явление, непосредственно существующее в качестве индивида, показало себя как отрицательное в боли своего отрицания, чтобы дух принесением в жертву чувственности и субъективной единичности достиг своей истинности и своего неба. Вследствие этого сфера изображения более всего отдаляется от классического пластического идеала. [...]

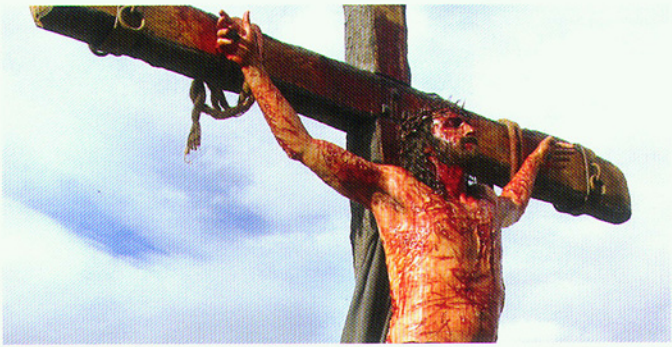
Христос, подвергшийся бичеванию, обвитый терновым венцом, несущий крест к лобному месту, пригвожденный к кресту, умирающий страдальческой, медленной смертью, не может быть изображен в формах греческой красоты.

Слева направо:

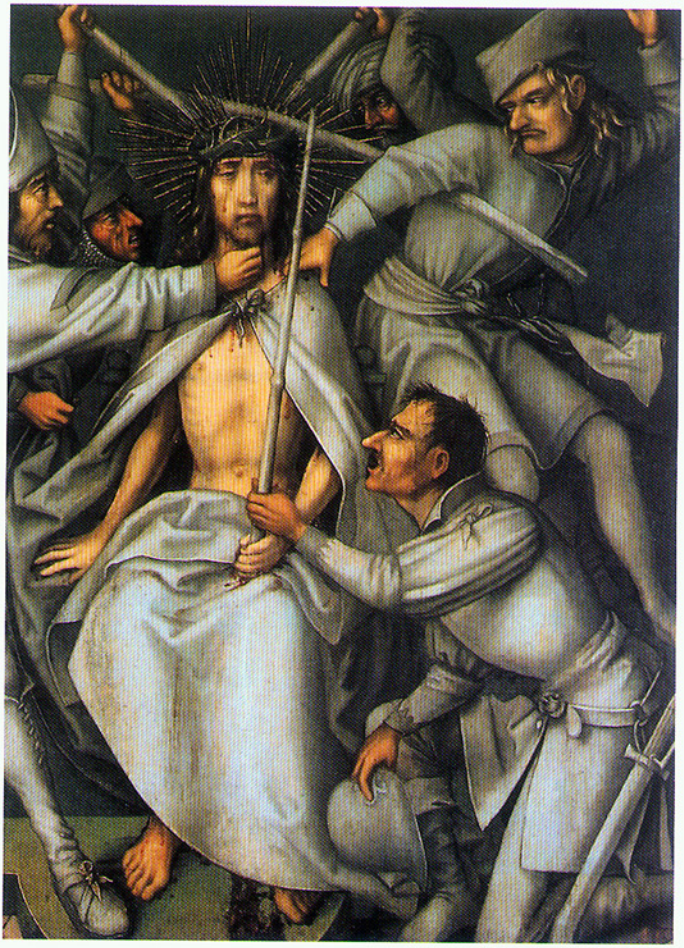
Ганс Мемлинг
Христос у столба,
1485–1490
Барселона,
собрание Матеу

Мастер испано-фламандской школы
Погребение Христа,
ок. 1488–1490
Мадрид, Прадо

Страсти Христа,
фильм Мела Гибсона,
2003



Враги Иисуса
Георг Вильгельм Фридрих Гегель
(1770–1831)
Эстетика, II, 1
Враги же [...] осуждающие его, осмеивающие, пригвождающие его к кресту, предстаВляются внутренне злыми, и представление о внутренней их испорченности и враждебности Богу приводит к тому, что внешне они изображаются отвратительными, грубыми, варварскими, свирепыми и безобразными. Во всех этих моментах безобразное является здесь необходимым моментом по сравнению с классической красотой.



Ганс Гольбейн
Поругание Христа,
ок. 1495
Штутгарт,
Государственная
галерея

Справа:

Иероним Босх
(копия)
Взятие Христа
под стражу,
ок. 1500
Сан-Диего,
Музей искусств

Беато Анджелико
Поругание Христа,
фрагмент, 1440–1441
Флоренция,
монастырь
Сан Марко

утонченного художника, как Беато Анджелико, гонитель не только обладает грубой, неотесанной внешностью, но еще и плюет в лицо Христу непотребнейшим образом. Все это не исключает бесчисленного множества идеализированных и умиротворенных изображений Иисуса, вплоть до народных образков, где он предстает высоким, красивым, с тонкими чертами лица, иной раз прямо-таки до слащавости. Но введение неприглядности и страдания в прославление божественного дало толчок к развитию других форм безобразного, доводимого до крайности в морализаторских и культовых целях при изображении смерти, ада, дьявола, греха, а также страданий мучеников.

3. Мученики, отшельники, кающиеся

Мастер Легенды о Святой Урсуле *Избиение дев варварами*, фрагмент, 1474–1475 Брюгге, Музей Грунинге

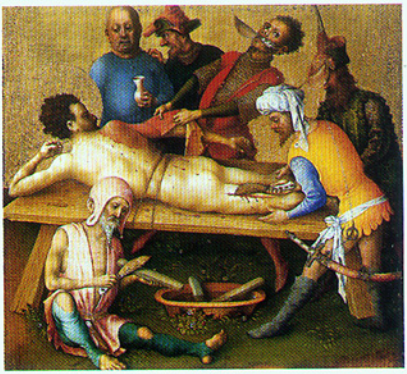
В христианском мире святость — не что иное, как подражание Христу. Страдание, причем жестокое, ждет всех, кто приносит жизнь на алтарь веры, и именно к ним обращается **Тертуллиан** (II–III вв.) в своем *Послании к мученикам*, увещевая терпеть грядущие неописуемые мучения (которые тут же и описывает с нескрываемым садизмом).

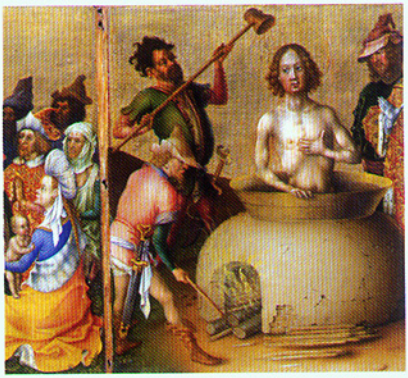
В средневековом искусстве мученики, как правило, не обезображены истязаниями — в отличие от Христа. В случае Христа подчеркивается, сколь несоизмеримо велика принесенная жертва, а в случае мучеников, дабы побудить следовать их примеру, показывается ангельская безмятежность, с которой они приемлют судьбу. И вот бесконечные обезглавливания, поджаривания на решетке, отрезания грудей становятся поводом для создания изящных, почти балетных композиций. Упоение жестокостью мучений появится, как мы увидим, позже — в живописи XVII века.

В эпоху Возрождения и последующий период, в атмосфере повышенного интереса к человеческому телу и его красоте, наблюдается тенденция «приукрашивать» физическую боль, так что в центре внимания оказывается не столько мучение, сколько мужество или женственность, с которыми Святой его переносит. И тогда возникает смакование иного рода, зачастую нечуждое однополой любви, чему подтверждением могут служить многие изображения мученичества Святого Себастьяна.

Образом, нимало не смягченным ради услаждения взора, часто оказывается отшельник, ибо он, по традиции и по определению, изможден долгим пребыванием в пустыне. Следуя этому образцу, барочная духовность будет прославлять покаяние святых и их презрение к телу, ослабленному постами, бичеваниями и другими формами умерщвления плоти (примером может служить текст отца **Сеньери**).

Среди отшельников первых веков христианства безобразнее всего выглядели, несомненно, столпники, которые загоняли себя на вершину столба и, терпя холод и зной, насекомых и червей, кишевших на теле, вели борьбу с мучительными соблазнами сладострастных видений или с дьявольскими наваждениями (см. трактовку этой темы в Новое время у **Теннисона**).



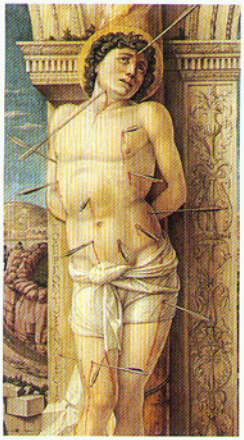


Стефан Лохнер
Мученичество апостолов,
XV в.
Франкфурт,
Штеделевский художественный музей

Справа:
Беато Анджелико
Триптих Святого Петра Мученика,
фрагмент, ок. 1425
Флоренция,
Музей Сан Марко

Увещевание мученика
Тертуллиан (II–III вв.)
Послание к мученикам, 4
Впрочем, смерть не так страшна, как пытки. Но не сдалась же палачу афинская блудница! Когда ее, посвященную в заговор, тиран истязал пытками, она не только не выдала заговорщиков, но, откусив язык, выплюнула его в лицо тирану, чтобы тот знал, что, даже если продолжит пытки, все равно от нее ничего не добьется. Вы знаете также о бичеваниях, которые происходят еще и поныне в Лакедемоне. При совершении этого торжественного обряда знатных юношей пред алтарем подвергают порке в присутствии их родителей и друзей, которые призывают их проявить стойкость, и юноши эти считают величайшей славой скорее умереть от мучений, чем не перенести их.

Если тщеславие придает людям мужество презирать меч, огонь, крест, пытки и хищных зверей, то наши страдания не так велики, если учесть уготованную за них награду. Неужели стекло равноценно жемчугу? Кто откажется за настоящую ценность заплатить столько же, сколько иные платят за ложную?



Уильям Хоун
Святой Симеон Столпник,
из *Книги на каждый день,*
1826

На с. 60, слева направо:

Андреа Мантенья
Святой Себастьян,
1457–1459
Вена,
Музей истории искусства

Ганс Гольбейн
Триптих Святого Себастьяна,
фрагмент, 1516
Мюнхен,
Старая пинакотека

Гвидо Рени
Святой Себастьян,
1615
Рим,
Капитолийские музеи

Эль Греко
Святой Себастьян,
1620–1625
Мадрид,
Прадо

Хусепе де Рибера
Святой Себастьян,
1651
Неаполь,
Музей Каподимонте

Гюстав Моро
Святой Себастьян,
ок. 1870–1875
Париж,
Музей Гюстава Моро

Святой Симеон Столпник
Альфред Теннисон (1809–1892)
Святой Симеон Столпник
Будь я наигрешнейший из людей,
христопродавец, изверг, блудодей,
которого при жизни было б надо
заслуженно обречь на муки ада,
я и тогда бы, не жалея сил,
Всевышнего о милости просил
и «Господи, прости!» что было мочи
кричал бы и кричал бы дни и ночи.
Я знаю: не напрасен подвиг мой,
тридцатилетний, с сотнею и боле
мук, пыток, лихорадок, хворей, боли,
без передышки летом и зимой,
когда, меж небом и землею стоя
и со столпа упрямо не сходя,
я изнывал от холода и зноя,
но не бежал ни снега, ни дождя,
неколебимо будучи уверен,
что из телесных и душевных скверн,
ко мне, подвижнику, любовь храня,
Ты прежде срока вызволишь меня.
Ты знаешь, Господи: здоров и молод,
я голод выносил легко и холод,
покамест по прошествии стольких лет
не сделался вконец беззуб и сед.
Бывало, вою, ухаю, как филин,
и всё ж, о Господи, псалмы пою,
и ангелы летят на песнь мою.
А ныне я недужен и бессилен.
Да будет так! Пусть ныне на столпе
я полуслеп и глух: родную землю
я еле различаю и не внемлю
рокочущей поблизости толпе —
последних сил и вовсе не имея,
я всё ж не замолчу, я воззову
к Тебе, о Господи, пока главу
мою ещё удерживает шея**.

Аскетические подвиги Святого Игнатия
Паоло Сеньери (1624–1694)
Панегирик Святому Игнатию Лойоле
После того как через смирение и самоуничижение он принес в жертву Богу высшую часть самого себя, оставалось посвятить Ему также и свою низменную, то есть плотскую, часть путем самого что ни на есть сурового умерщвления плоти, а это предполагало непрекращаемую схватку с двумя свирепыми врагами, которые в дальнейшем вновь и вновь вставали на его пути по мере распространения Славы Божьей по всей земле, — подразумеваются муки душевные и терзания плоти. Каким же, по-вашему, способом он превратил свое тело в сосуд благочестия? Внемлите моему рассказу, который, возможно, заставит вас трепетать. Сверху Игнатий облекался в самую что ни на есть грубую мешковину, а под нее надевал колючую власяницу; голые чресла он попеременно опоясывал больно кусающимися травами, прутьями с шипами или же впивающимися в плоть железными цепями; ежедневно, за исключением воскресенья, он постился на хлебе и воде, в день же Господний лакомством ему служила какая-нибудь горькая трава, смешанная с золой или землей; случалось, по три, шесть, а то и восемь дней сряду пребывал он без пищи; утренней порой он пятикратно до крови бичевал свое тело цепями; булыжником нещадно ударял он себя по голой груди, ложем ему служила лишь жесткая земля, а подушкой — камень, холодный, как лед; по семь часов в день проводил он на коленях, погруженный в глубокое созерцание, и ни на минуту не прерывал плача и стенаний — таков был неизменный распорядок, заведенный им в пещере неподалеку от Манресы, и никакие затяжные, изнурительные недуги, в скором времени поразившие его, не принудили Игнатия хотя бы немного смягчить избранный для себя режим: ни слабость, ни жестокий озноб, ни острые боли, ни обмороки, ни лихорадочные состояния, пусть даже и угрожавшие самой его жизни*.

4. Триумф Смерти

Пляска Смерти,
фрагмент *Римского бревиария,*
ок. 1515
Париж,
Жийе Ардуэн

Если святой ждал смерти с отрадой, об основной массе грешников этого не скажешь; а значит, следовало не столько убедить их смиренно принять момент кончины, сколько напомнить о неотвратимости этого перехода, чтобы они успели вовремя покаяться. Вот почему и словесные проповеди, и изображения, открывавшиеся взору в святых местах, были нацелены на то, чтобы человек не забывал о близости и неминуемости смерти и пребывал в постоянном страхе перед адскими муками.

Неудивительно, что тема смерти получила такое широкое распространение в Средние века (как, впрочем, и позже): ведь в ту эпоху, когда люди жили меньше, чем мы, когда свирепствовали чума и голод, когда практически не прекращались войны, присутствие смерти ощущалось постоянно и неумолимо — в отличие от наших дней, когда, выставляя на продажу образцы молодости и здоровья, общество силится забыть о смерти, спрятать ее, оттеснить на кладбища, говорить о ней только иносказательно или же отогнать ее от себя, сведя к простому элементу зрелища, побуждающего каждого позабыть о собственной смерти и поразвлечься, глядя на смерть чужую.

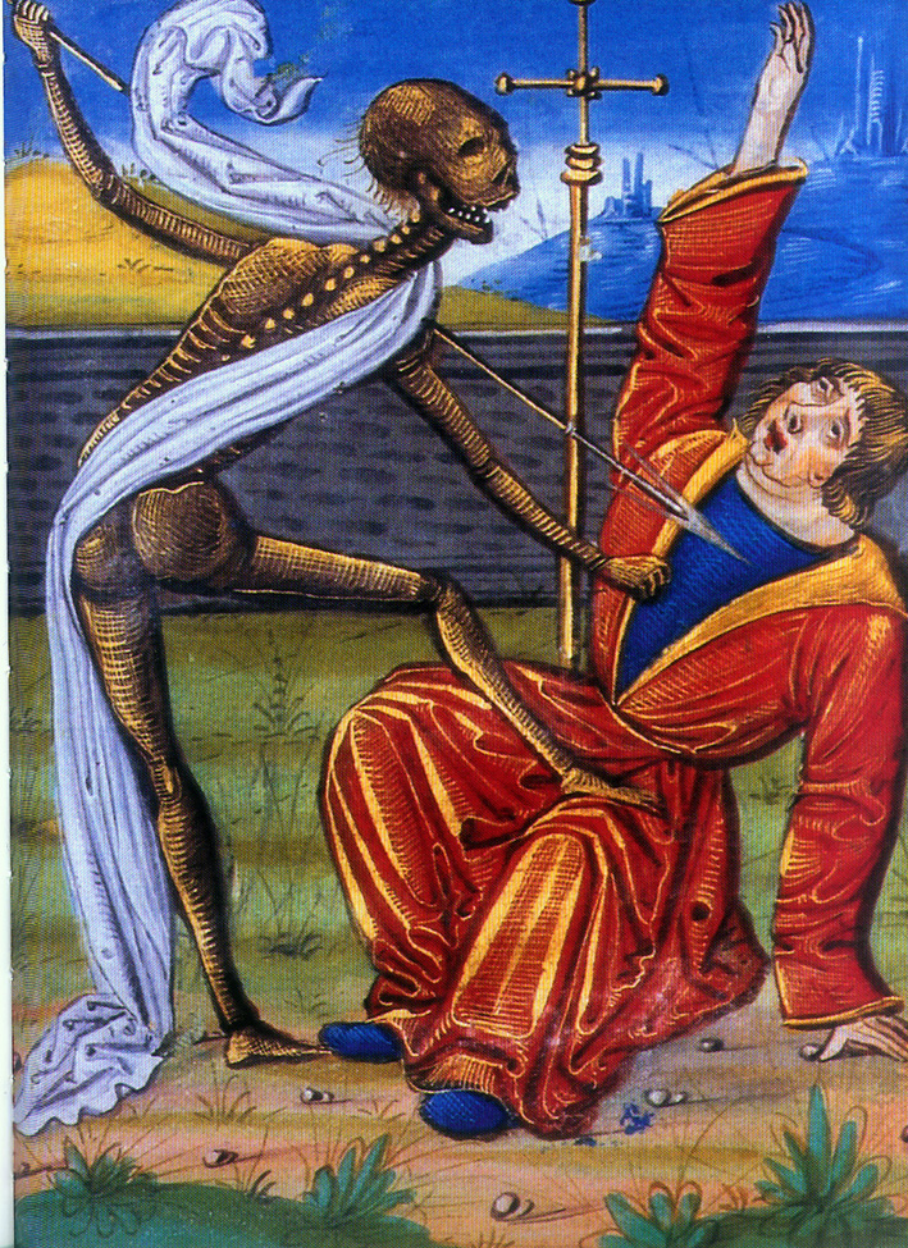
В литературе тема триумфа смерти появляется в XII веке в *Стихах о Смерти* **Элинана из Фруамона** и продолжается в том числе в вариациях на поэтическую тему *ubi sunt* (где прекрасные женщины, роскошные города былых времен — все исчезло).

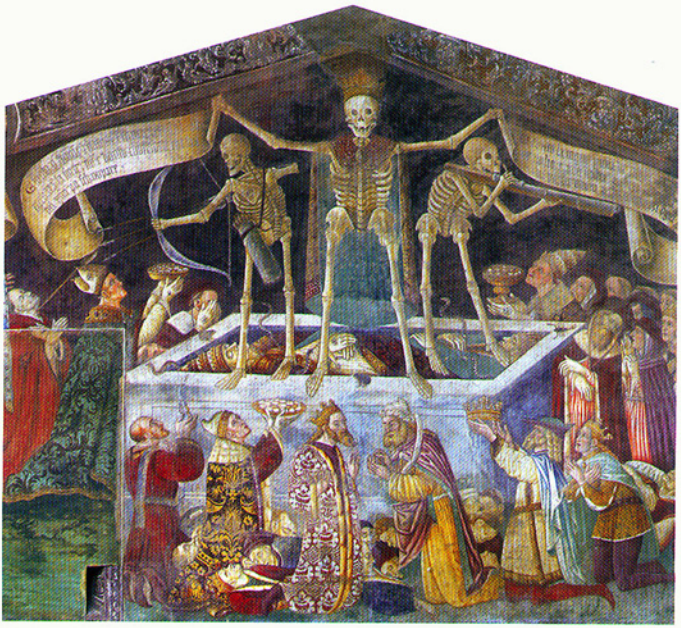
Между тем в Средние века смерть зачастую предстает как нечто болезненное, но знакомое, как своего рода сквозной персонаж (иной раз почти кукольный) в театре жизни.

Во многих живописных циклах (например, в пизанском пантеоне Кампосанто) прославляется Триумф Смерти. В древнем Риме во время празднования победы полководцев раб, находившийся на колеснице рядом с триумфатором, постоянно повторял ему: «Помни, ты человек» — своего рода *memento mori.* Этим мотивом пронизан литературный жанр Триумфов (знаменитый пример — Триумфы **Петрарки**), куда обязательно входит и Триумф Смерти, побеждающей и людское тщеславие, и время, и славу.

Триумфу Смерти сопутствует видение Страшного суда — иная форма предостережения верующим, вдохновляющая театральные произведения и карнавальные действа (см. **Вазари**).

Другие иллюстрированные истории повествуют о трех рыцарях, повстречавшихся в лесу с тремя скелетами, которые являют собой





Триумф Смерти,
1485
Клузон,
церковь
дисциплинатов

Смерть в одночасье
Элинан из Фруамона
(1160–1229)
Стихи о Смерти
Смерть в одночасье все сметет […]
Что красота, что самовластье,
Что честь, что воинское счастье.

Триумф Смерти
Петрарка (1304–1374)
Триумф Смерти, I, 73–90
Ответила, и длинную равнину
Заполонили сотни мертвецов.
Стих не вместит подобную лавину.
Из всех краев земных, со всех концов
От пиренейских склонов до Китая
Толпа царей, воителей, жрецов,
Всех тех, кто жил, в богатстве утопая,
Явилась в неприкрытой нищете,
Как беднота бездомная нагая.
И где же блеск, любезный суете,
Где багряницы, скипетры, короны,
Где самоцветы? Как несчастны те,
Которые обманываться склонны,
(А кто не склонен?) чая смертных благ!
И вы, в трудах своих неугомонны,
Слепцы, хоть преуспеть нельзя никак,
И скроет ваши громкие прозванья
Однажды древний материнский мрак.

Карнавал 1511
Джорджо Вазари (1511–1574)
Жизнеописание Пьеро ди Козимо, III
Была это огромнейшая триумфальная колесница, влекомая буйволами, вся черная и расписанная мертвыми костями и белыми крестами. А наверху колесницы стояла огромнейшая Смерть с косой в руке, кругом же на колеснице стояло много гробов с крышками, и повсюду, где триумф останавливался для песен, они открывались, и из них выходили обряженные в черную холстину, на которой были намалеваны белым по черному все кости скелета на руках, на груди, на бедрах и на ногах, и когда издали появились эти факельщики с масками в виде черепов, закрывавшими спереди и сзади не только голову, но и шею, то это не выглядело весьма естественно, но вид этого наводил страх и ужас, когда сами же мертвецы при звуке приглушенных труб, звучащих мертвенно и хрипло, наполовину приподнимались из гробов,

садились на них и начинали петь
под музыку, полную унылости, весьма
известную ныне песню:
Мы мертвы, а вы живете,
Ты живой, а я мертвец —
Как и мы, и вы умрете.
Всех нас ждет один конец и т. д.

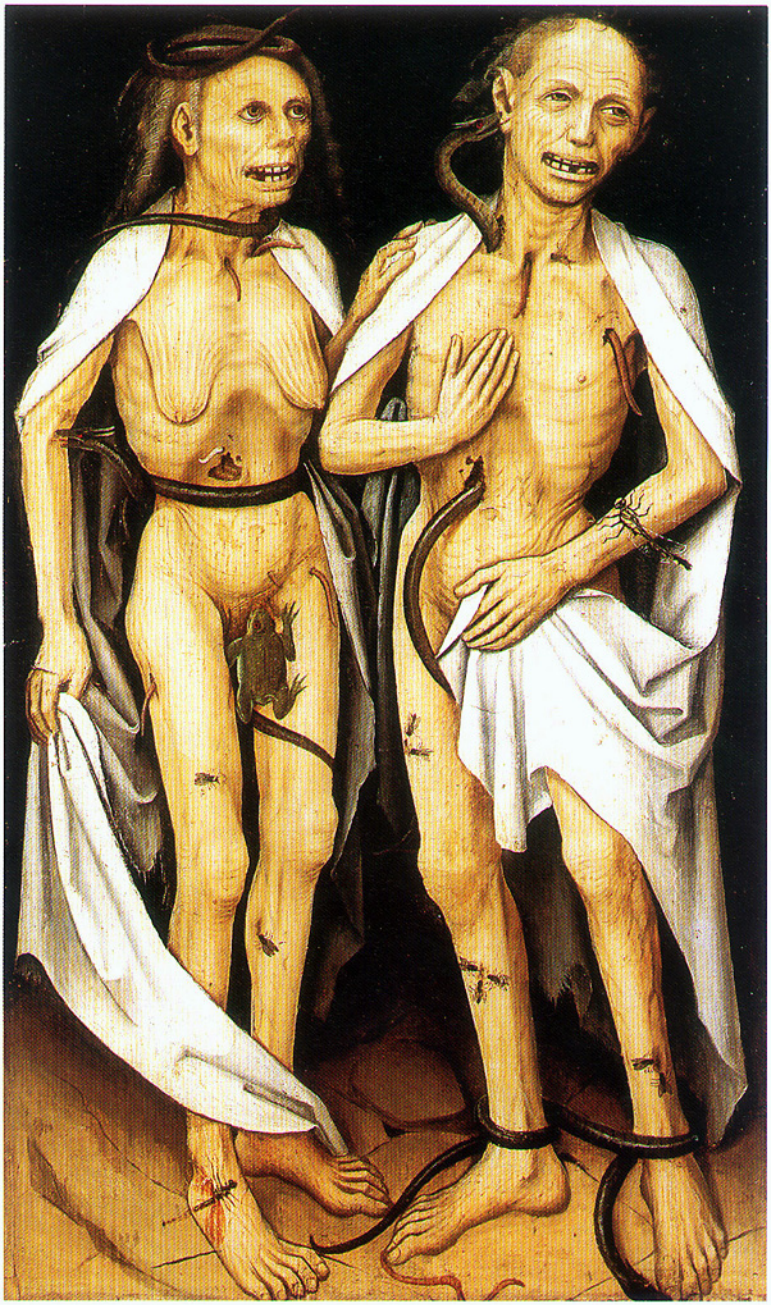
Едва лишь это тело...
Себастьяно Паули (1684–1751)
Проповеди на Великий пост
Едва лишь это тело — столь ладно сложенное и разумно устроенное! — оказывается заключено в склеп, оно изменяет свой цвет, делаясь желтым и бледным, причем его желтизна и бледность производят впечатление отталкивающее и жуткое. Затем оно чернеет с головы до ног и становится тусклого, мрачного оттенка, наподобие истлевших углей. Лицо, грудь и живот начинают странным образом распухать, покрываясь густым слоем зловонной плесени, — верный признак скорого разложения. Проходит немного времени, и живот, пожелтевший и распухший, с треском лопается — из образовавшихся отверстий вытекают гной и всяческая мерзость с плавающими в них кусочками черного, разлагающегося мяса. Здесь из жижи всплывает полусгнивший глаз, там — истлевший, разложившийся кусок губ; дальше нашему взору предстают разорванные, мертвенно-бледные кишки. Спустя некоторое время в этой густой жиже заводятся мириады мошек, червей и прочих гнусных тварей, барахтающихся и копошащихся в отравленной крови; впившись в гниющее мясо, они с жадностью пожирают его. Некоторые из этих червей обретаются в груди; другие, невообразимо грязные и скользкие, выползают из ноздрей; еще одни, погрязшие в этой гнойной жиже, кишат во рту; наконец, самые жирные копошатся в горле*.

Слева направо:

Мумифицированное тело,
ок. 1599
Палермо,
Катакомба
капуцинов

Мумифицированные тела,
ок. 1599
Палермо,
Катакомба
капуцинов

Череп с саркофага императора Карла VI,
ок. 1618
Вена,
крипта
церкви капуцинов



зеркало близкого будущего, ожидающего всех (подпись гласит: «Мы были такими, как вы теперь, вы будете такими, как мы сейчас!»). Иногда рыцари находят разложившийся труп, и монах напоминает, какая судьба им уготована.

Той же теме посвящены многие фрески, например *Встреча трех живых и трех мертвых* (XIV в.) в аббатстве Святой Марии в Веццолано, *Спор трех живых с тремя мертвыми* (XV в.) в ризнице церкви Святого Луки в Кремоне или поврежденная ныне фреска на фасаде церкви Дисциплинатов в Клузоне (XV в.), где объединены темы триумфа смерти и пляски смерти.

На заре современной эпохи, возможно под влиянием первых анатомических театров, карнавальная идея триумфа заменяется в покаянной литературе леденящим кровь подробным описанием предсмертной агонии или разлагающегося трупа (см., например, текст **Себастьяно Паули**).

Верхнерейнский мастер *Почившие любовники, Смерть и Похоть*, XVI в. Страсбург, Музей изящных искусств

В современной литературе вариаций на тему триумфа смерти не перечесть, достаточно вспомнить строки **Бодлера** или отрывок из совсем недавнего романа **Делилло**.

Еще одна из множества ученых и народных форм прославления смерти — это Пляска Смерти (*Danza Macabra — ит.*, *Danse Macabre — фр.*), которая устраивалась в освященных местах и на кладбищах. Этимология слова *macabre*, появившегося сравнительно поздно, остается весьма спорной (возможно, оно пришло из арабского или древнееврейского языка, а может быть, образовано от имени собственного вроде Макабре́); сам же обряд возник, вероятно, из страха перед черной смертью — эпидемией чумы, охватившей Европу в XIV веке, и призван был не столько усилить ужас ожидания, сколько перебороть страх и освоиться с мыслью о неизбежном конце. Пляска изображает пап, императоров, монахов или девиц, танцующих вместе рука об руку со скелетами, и напоминает о бренности жизни и стирании всех различий, будь то богатство, возраст или власть. Одно из самых ранних изображений, относившееся к 1424 году, находилось на парижском кладбище при церкви Невинноубиенных младенцев; ныне оно утрачено и известно только по нескольким гравюрам. В эпоху Возрождения появляется серия книг небольшого формата с гравюрами на тему Пляски Смерти, самые известные из которых выполнены Гансом Гольбейном и воспроизводятся по сей день: речь идет о ряде повседневных сценок или библейских эпизодов, где рядом с действующими лицами постоянно оказываются один или несколько скелетов, призванных напомнить, что смерть поджидает всех и каждого и неизбежно сопутствует любому событию человеческой жизни.

Именно скелеты были избраны темой многих ранних картинок для «волшебных фонарей» (XVII в.), а самый, наверное, известный из новейших образов Пляски Смерти мы находим в фильме Ингмара Бергмана *Седьмая печать*.

Триумф Смерти, начало XV в. Палермо, Дворец Абателлис, Сицилийский региональный музей

На с. 70–71: Питер Брейгель Старший *Триумф Смерти*, 1562 Мадрид, Прадо

Пляска Смерти
Шарль Бодлер (1821–1867)
Цветы зла

С осанкой важною, как некогда живая,
С платком, перчатками, держа в руке
букет,
Кокетка тощая, красоты укрывая,
Она развязностью своей прельщает свет.

Ты тоньше талию встречал ли в вихре
бала?
Одежды царственной волна со всех сторон
На ноги тощие торжественно ниспала,
На башмачке расцвел причудливый
помпон.

Как трется ручеек о скалы похотливо,
Вокруг ее ключиц живая кисея
Шуршит и движется, от шуток злых
стыдливо
Могильных прелестей приманки утая.

Глаза бездонные чернеют пустотою,
И череп зыблется на тощих позвонках,
В гирлянды убранный искусною рукою.
О блеск ничтожества, пустой, нарядный
прах!

Карикатурою тебя зовет за это
Непосвященный ум, что, плотью опьянен,
Не в силах оценить изящество скелета —
Но мой тончайший ум тобой, скелет,
пленен.

...

Ты пеной бешенства у всех омыла губы,
От бездны этих глаз мутится каждый взор,
Все тридцать два твои оскаленные зуба
Смеются над тобой, расчетливый танцор!

Меж тем, скажите, кто не обнимал
скелета,
Кто не вкусил хоть раз могильного плода?
Что благовония, что роскошь туалета?
Душа брезгливая собою лишь горда.

О ты, безносая, смешная баядера!
Вмешайся в их толпу, шепни им мой совет:
«Искусству пудриться, друзья, ведь есть же
мера,
Пропахли смертью вы, как мускусом
скелет!

Вы, денди лысые, седые Антинои,
Вы, трупы сгнившие, с которых сходит
лак!
Весь мир качается под пляшущей пятою,
То — пляска Смерти вас несет
в безвестный мрак!

Когда меня не станет
Уильям Шекспир
Сонет 71 (1609)
Ты погрусти, когда умрет поэт,
Покуда звон ближайшей из церквей
Не возвестит, что этот низкий свет
Я променял на низший мир червей.

И если перечтешь ты мой сонет,
Ты о руке остывшей не жалей.
Я не хочу туманить нежный цвет
Очей любимых памятью своей.

Я не хочу, чтоб эхо этих строк
Меня напоминало вновь и вновь.
Пускай замрут в один и тот же срок
Мое дыханье и твоя любовь!..

Я не хочу, чтобы своей тоской
Ты предала себя молве людской.

Вид анатомического зала
Сильвия Плат (1932–1963)
У Брейгеля, среди резни и дыма,
Лишь двое слепы к грудам мертвецов,
Он, плавая в атласных голубых
Волнах ее широких юбок, с лютней
Поет, уставившись на голое плечо,
Она склонилась с нотами над ним.
И оба глухи к скрипке, на которой
Смерть вторит песне за спиной у них.
Любовники в цвету; на краткий миг.

И все ж опустошение щадит
Наивный островок внизу картины
справа***.

Комментарий
к *Триумфу Смерти* Брейгеля
Дон Делилло (1936)
Изнанка мира
Мертвецы, явившиеся за живыми. Мертвецы, обряженные в саван, боевые полки всадников-мертвецов, скелет, играющий на шарманке. [...]
Взгляд его остановился на повозке смертников, доверху наполненной черепами. Задержавшись в коридоре, он разглядывает человека, преследуемого псами. Он смотрит на тщедушную собаку, вцепившуюся в младенца на руках мертвой матери. Псы на картине длинные, худые и голодные — это боевые псы, псы ада, стражи братской могилы, запаршивевшие, в сплошных гнойных струпьях. Эдгар Бездетный, славный малый — это он наладил у нас дома воздухоочиститель, — как завороженный разглядывает язвы, открытые раны и изможденные тела; хорошо, что это всего лишь картина. Он обнаруживает еще одну мертвую женщину, лежащую прямо посредине композиции. Ее поза недвусмысленно сексуальна. Но как Эдгару знать, что та, которую насилуют, — женщина, а не мужчина? Вокруг веселятся гости, а он застыл в коридоре, уставившись на эстампы. Сила воздействия картины ошеломила Эдгара. Вот оно что: мертвецы восстали на живых. Однако мало-помалу до него доходит, что живые-то — грешники. Игроки в карты, сладострастные любовники, король в горностаевой мантии, сидящий рядом с бочками, полными сокровищ. Мертвецы пришли залить вином скатерть, покрывающую стол именитых гостей, а на блюдо поместили череп. Он видит обжорство, похоть и алчность. [...] Скелеты бьют в бубны. Мертвец в монашеской рясе перерезает горло паломнику. Окровавленная плоть и груды трупов — вот чем отмечены самые жуткие сцены смерти. Он смотрит на разорванное небо у самого края горизонта, позади мыса с левой стороны: смерть, зарево пожарищ, повсюду страх, безмолвно парящие во́роны и воро́ны; ворон уселся на белую клячу — черный и белый цвета соединились навечно*.

Глава III

Апокалипсис, ад и дьявол

1. Мир ужасов

Безобразное как одна из форм ужасающего и дьявольского входит в христианскую культуру вместе с *Апокалипсисом* Иоанна Богослова. Конечно, и дьявол, и ад постоянно упоминаются в Ветхом Завете и в книгах Нового Завета. Но в этих текстах речь в первую очередь идет не о самом дьяволе, но о том, как он действует и каких достигает результатов (например, описания бесноватых в Евангелиях); исключение составляет только Книга Бытия, где он обретает обличие змия. Больше же нигде он не появляется в телесном воплощении, как представляет его себе Средневековье; да и о загробном мире и карах, ожидающих грешников, говорится лишь в общих чертах (плач и скрежет зубов, геенна огненная), но не приводится ни одного живого, наглядного описания.

Апокалипсис же как раз представляет собой мистерию (сегодня мы бы сказали *disaster movie*, из тех, где в основе сюжета пожары, землетрясения и всякие катаклизмы и все описано в мельчайших деталях). Давайте не будем пытаться аллегорически интерпретировать данный текст, как это делали многочисленные толкователи, а прочтем его как рассказ о том, чему «по правде» суждено случиться, ибо именно так его читала и воспринимала народная культура и именно так он оказал влияние на художественную образность последующих веков.

В конце первого столетия нашей эры на острове Патмос апостолу Иоанну (или во всяком случае автору текста) было видение, и он рассказал о нем, следуя законам литературного жанра «видений» (или *апокалипсисов* — «откровений»), весьма распространенного в древнееврейской культуре.

Автор слышит голос, повелевающий ему описать все, что увидит, и разослать книгу по семи церквам азиатской провинции Рима.

Битва с саранчой, Сен-Северский Апокалипсис, XI в. Париж, Национальная библиотека

Он видит семь золотых светильников, а посреди них — подобного Сыну человеческому с белоснежными волосами, огненными очами, ногами, как расплавленная бронза, и голосом, как шум многих вод. В деснице он держит семь звезд, а из уст у него выходит меч. И видит он — перед ним престол, и на престоле Сидящий, и радуга вокруг него, подобная изумруду, а вокруг престола двадцать четыре старца, и у престола четыре животных: лев, телец, животное, подобное человеку, и летящий орел. А в деснице у Сидящего на престоле книга, запечатанная семью печатями, которую никто не может раскрыть. А потом появляется Агнец с семью рогами и семью очами, которому поклоняются животные и старцы, и снимает первую печать, после чего возникает белый конь, а на нем победоносный всадник; после снятия второй печати выходит рыжий конь, а на нем всадник с большим мечом; после снятия третьей печати — вороной конь, а на нем всадник с весами в руках; после снятия четвертой печати — конь бледный, а на нем Смерть; после снятия пятой печати наступает черед мучеников, а после снятия шестой печати происходит великое землетрясение; солнце чернеет, а луна делается как кровь, падают звезды, а небо свивается, как свиток. Прежде чем будет снята седьмая печать, появляется множество избранных в белых одеждах, а потом снимается седьмая печать, и семь ангелов, стоящих перед Богом, принимаются трубить в семь труб. И при каждом трубном гласе обрушиваются на землю град и огонь, третья часть моря делается кровью, гибнут все живые существа, падают звезды и на треть уменьшаются все планеты; отворяется кладезь бездны, и выходят из него дым и саранча, по виду подобная ужасным воинам под предводительством Ангела Бездны; и четыре ангела, что были связаны при реке Евфрат, выходят на свободу и ведут бесчисленные полчища всадников в огненной броне на конях с львиными головами, и от их свирепых пастей и змееподобных хвостов погибает третья часть живущих на земле людей.

Когда же вострубил седьмой ангел, явился Ковчег Завета, а за ним — Жена, облеченная в солнце и луну, увенчанная двенадцатью звездами, и красный Дракон с семью головами, украшенными диадемами, и десятью рогами; и дитя рожденное, восхищенное на небо, к Богу. И происходит страшная битва Михаила, ангелов и Дракона, и Дракон низвергается на землю и пытается поразить Жену, но та убегает от него благодаря вмешательству сил природы, Дракон же останавливается на морском берегу, а из моря выходит Зверь с семью головами и десятью рогами, видом подобный барсу с медвежьими лапами и пастью, как у льва; и вместе со всей землей, отныне ему поклоняющейся, он, изрыгая ужасающую хулу на Бога, ведет войну против святых и побеждает их с помощью другого Зверя, вышедшего из-под земли, — лжепророка (в более поздней традиции отождествлявшегося с Антихристом), обольстившего всех людей и сделавшего их рабами первого Зверя.

Но наступает первый реванш: вновь появляется Агнец, а с ним сто сорок четыре тысячи избранных, хранящих девственность, ангелы пророчествуют падение Вавилона; и на белом облаке появляется высший судия, подобный Сыну человеческому, а в руке у него острый серп, как и у споспешествующих ему ангелов, и начинается великая карательная

Вавилонская блудница, Апокалипсис Беата из Бурго де Осма, XI в.
Архив собора

Альбрехт Дюрер
Четыре всадника Апокалипсиса, 1511
Париж, Лувр

жатва. Ангелы, имеющие семь язв, завершают дело, и Зверь повержен. На небе отверзается храм Скинии Свидетельства, и ангелы с семью язвами несут семь чаш гнева Божия и вновь сеют ужас и жестокие раны; вода в море и реках превращается в кровь, солнце жжет выживших, мрак и засуха терзают людей, а из уст Дракона, Зверя и лжепророка выходят три духа нечистых, подобных жабам. Они собирают всех царей земли и происходит решающая битва между силами добра и зла в месте, именуемом Армагеддон. Появляется блудница на Звере багряном с семью головами и десятью рогами, держа чашу, наполненную мерзостями ее блудодейства; но ей суждено пасть, ибо восстанет на нее толпа тех, кого она совратила. Повержен Вавилон, и гнев Божий разрушает город. Ангелы, Старцы и Животные восславляют победу Бога, в небе появляется воин на белом коне, а за ним — победоносные воинства, и они пленяют Зверя и вместе с лжепророком низвергают в огненное озеро, горящее серой.

Далее, в двадцатой главе, говорится, что является ангел, который низвергает Дракона в Бездну и сковывает там на *тысячу лет*. Тысячу лет спустя Сатана, то есть Дракон, вернется на малое время обольщать народы, но в конце концов ему суждено пасть окончательно и быть ввергнутым в серное озеро вместе со Зверем и лжепророком. А тем временем Христос и блаженные его тысячу лет будут царствовать на

Анжерский Апокалипсис, шпалера, ок. 1300
Анжер

Справа:
Зверь, выходящий из моря, Бамбергский Апокалипсис, ман. 140, XI в.
Бамберг, Государственная библиотека

земле. И наконец вершится Страшный суд, и с неба сходит град святой — Небесный Иерусалим в сиянии золота и драгоценных камней (но это восхитительное видение, само по себе заслуживающее отдельной главы, относится к истории красоты).

Можно себе представить, сколько чудовищных тварей и ужасающих бедствий навеяло это видение христианскому воображению. Но больше всего споров, не смолкавших на протяжении столетий, вызвала существенная двусмысленность в двадцатой главе. По одному истолкованию, тысячелетие, которое дьявол проведет скованным в бездне, еще не началось, а следовательно, мир пребывает в ожидании золотого века. Но в другой интерпретации — скажем, у Августина в труде *О Граде Божьем*, тысячелетие означает период от Боговоплощения до конца истории, то есть время, когда мы живем. В таком случае вместо грядущего начала тысячелетия мы ждем его грядущего конца, с соответствующими ужасами, возвращением дьявола и его лжепророка, Антихриста, вторым пришествием Христа и концом света.

Подобное прочтение вселяло тревогу, собственно *милленаристский* страх, в души людей, живших в конце первого тысячелетия. Вся история *Апокалипсиса* сопровождалась колебаниями между двумя возможными прочтениями, эйфория сменялась дисфорией в постоянном напряженном ожидании чего-то (чудесного или ужасного), что должно случиться.

Но *Апокалипсис* и его толкователи обо всем этом только *говорили*: а требовалось перевести сказанное на язык образов, понятный и неграмотным. Из всех интерпретаций *Откровения* Иоанна Богослова наибольшим успехом пользовался один гигантский комментарий на сотни страниц, притом что объем самого текста всего лишь несколько десятков страниц, — это *Apocalipsin, Libri Duodecim* Беата из Лиебаны (730–785), писавшего в вестготской Испании при дворе овьедского короля. Вряд ли стоит говорить о том, сколь наивен и сумбурен этот комментарий: возможно, он захватывал именно своей возбужденной невразумительностью. Как бы то ни было, его переписывали, создавая многочисленные манускрипты, каждый из которых украшался великолепными миниатюрами (шедеврами мосарабского искусства), а позже — в X–IX веках — внушительное число кодексов сказочной красоты. Эти миниатюры из так называемых *Беатов* станут источником вдохновения для всего изобразительного искусства Средних веков, и в первую очередь для статуй, украшавших романские монастыри на всех четырех путях паломников, тянувшихся к святилищу Сантьяго-де-Компостела, а позднее — для статуй готических соборов. Образы Христа на престоле в окружении четырех евангелистов на порталах и в тимпанах церквей, образы Страшного суда, а значит, и ада взяты из *Апокалипсиса*. В других видах искусства — в книжных иллюстрациях и настенной живописи — множество апокалиптических образов дьявола, дракона бездны, зверя с семью головами и десятью рогами, вавилонской блудницы на багряном звере.

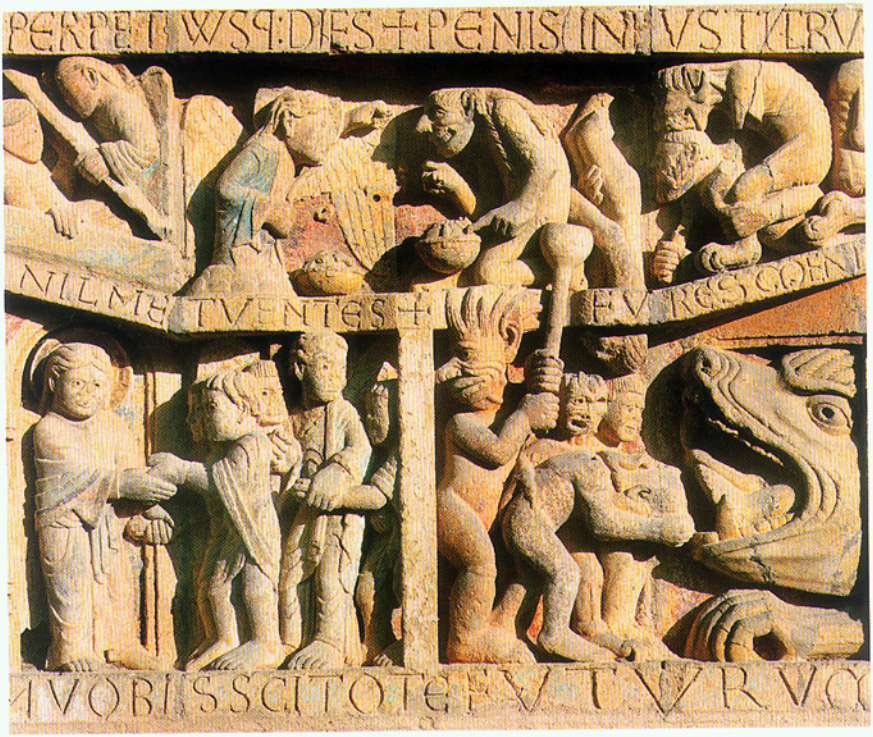
Таким образом, через визуальные интерпретации визионерски-волшебного текста (хоть он и венчался провозвестием вековечной славы) в средневековое воображение проникал страх перед концом.

Самое же исторически существенное влияние текста Иоанна Богослова в любом случае выразилось в социально-политических последствиях: им обусловлены так называемые страхи конца тысячелетия и формирование милленаристских движений.

Долгое время считалось, что в роковую ночь последнего 31 декабря тысячелетия человечество бодрствовало в церквях, ожидая конца света, а на следующее утро, облегченно вздохнув, запело благодарственные гимны, и эта легенда получила широкое распространение у историков-романтиков. На самом деле в текстах того времени нет и намека на эти страхи, а все источники, на которые ссылаются сторонники легенды о страхах, датируются XVI веком. Простой люд в те времена даже не знал, что живет в тысячном году, поскольку летоисчисление от Рождества Христова, а не от предполагаемого сотворения мира еще не вошло в обиход.

Недавно было выдвинуто предположение, что, видимо, страхи все-таки были, но они остались подспудными, вызывая брожение в народных кругах вследствие проповедей смутьянов-ересиархов, а потому в официальных текстах о них не говорилось.

В общем, в том ли роковом году или вообще в тот период — о милленаристских страхах писали многие средневековые авторы, в частности **Радульф Глабр**, а потому тревожное ожидание конца света то и дело всплывает в средневековой культуре. Необходимо понимать, что для людей, живших в бурное время захватов и кровопролитий,



Ад
Конк,
аббатство
Сент-Фуа,
XII в.

Перед концом света
Винцент из Бове (XII–XIII вв.)
Историческое зерцало, XXXI, 111
В день первый море встанет, словно стена, и на сорок локтей поднимется выше гор. На второй оно усохнет и будет едва видно глазу. На третий день морские чудища выйдут на поверхность, и их рыки будут доходить до самого неба. На четвертый день все море и вода в нем займутся пламенем. На пятый кровавая роса покроет травы и деревья; на шестой обрушатся здания. На седьмой день камни восстанут друг на друга. На восьмой по всему свету случится землетрясение. На девятый день земля успокоится. На десятый день люди выберутся из пещер и станут бродить, как безумцы, лишенные дара речи. На одиннадцатый день воскреснут кости умерших. На двенадцатый упадут звезды. На тринадцатый умрут живые, выжившие, дабы воскреснуть вместе с мертвыми. На четырнадцатый день сгорят небо и земля. На пятнадцатый день будут явлены новое небо и новая земля и все воскреснут*.

По поводу 1000 года
Радульф Глабр (X–XI вв.)
Рассказы о тысячном годе, IV, 9–10
Незадолго до 1033 года от Рождества Христова, то есть через тысячу лет после Страстей Спасителя, в западных краях скончалось множество именитых людей. […] Некоторое время спустя голод распространился по всей земле, и угроза вымирания нависла почти над всем родом человеческим. Погода сделалась столь немилосердной, что не было никакой возможности подыскать благоприятный момент ни для сева, ни для сбора урожая, особенно же из-за наводнений. Казалось, стихии сошлись в схватке друг с другом; на самом же деле они служили Господу

последовавших за падением Римской империи, видение Иоанна было не мистической фантазией, но правдивым рассказом о том, что с ними происходит, и предостережением о том, что может произойти в будущем.

Однако, если до тысячного года тревоги эти пассивно переживались крестьянским населением, которое и помыслить не могло о возможности восстания, в новом тысячелетии обозначился целый ряд социальных различий и новые массы — как сказали бы мы сегодня, люмпен-пролетариат — стали видеть в *Апокалипсисе* обещание лучшего будущего, достижимого революционным путем.

Милленаризм порождает такие мистические движения, как профетизм Иоахима Флорского (проповедовавшего равенство и общество равных, которому предстоит прийти в золотой век) и францисканский ригоризм так называемых *полубратьев*, причем во многих иоахимистских течениях переход к Третьей эпохе часто рассматривался как оппозиция установленной власти и миру богатства. И тогда мистический настрой выливается в анархию, и тогда ригоризм и вседозволенность, жажда справедливости и бандитизм становятся основными чертами неукротимой вольницы, очарованной очередным харизматическим лидером, — причем от апокалиптического духа остается одна лишь страсть к очистительному насилию, которая (в поисках представителей Антихриста) нередко обрушивается на евреев.

Милленаристские движения возникали в разные века и продолжают возникать в наши дни в маргинальных сообществах и даже иной раз приводят к массовым самоубийствам. Говоря о начале Нового времени, достаточно вспомнить, например, как во время Реформации Томас Мюнцер (называвший себя «серп, заточенный Всевышним, чтобы пожать врагов», а в Лютере видевший Зверя и вавилонскую блудницу) превратил крестьянское восстание в утопию эгалитарного общества или как мюнстерские *анабаптисты* называли свой город Новым Иерусалимом, предвещали конец света в канун Пасхи, величали Иоанна Лейденского Мессией последних дней и сложили головы в чудовищной бойне, сравнимой разве что с апокалиптическими видениями Иоанна.

Эти и другие движения рождались как реакция на описанные патмосским провидцем ужасы с намерением все их преодолеть и добиться торжества эпохи счастья, когда Сатана со своими кознями и показной роскошью будет окончательно побежден.

А то, что позже последователи *Апокалипсиса* опять и опять подпадали под чары Зверя и его жестокости, вновь проливая реки крови, лишний раз подтверждает, сколь велика обольстительная сила этого страшного текста.

Гог и Магог,
Апокалипсис Беата
из Бурго де Осма,
XI в.
Архив собора

орудием наказания гордыни человеческой. [...]

Не было никого, кто не страдал бы тогда от недоедания: крупные сеньоры и люди среднего достатка терпели не меньшие лишения, чем убогие, — голод истощил всех. [...]

Когда же перевелись все животные и птицы, пригодные в пищу, люди, вконец измученные голодом, решились есть мертвечину и прочие вещи, о которых страшно и вымолвить. Иные, желая избегнуть смерти, принялись за древесные корни и речные растения, но все было тщетно, ибо от гнева Божьего можно спастись в одном только Боге.

Страшно рассказывать об ужасах, совершенных людьми в этот период. Увы, неслыханное дело: невыносимый голод заставил людей поедать человеческую плоть.

Путешествующие подвергались нападениям со стороны более крепких, чем они, людей, которые расчленяли их тела, поджаривали на огне и пожирали. Случалось, что те, кого голод гнал из одной местности в другую, находили приют в пути, но ночью их убивали, и они шли в пищу хозяевам, давшим им кров.

Кроме того, многие заманивали детей в удаленное место, показывали им плод или яйцо, убивали их там и съедали.

Во многих местах выкапывали трупы покойников в надежде утолить голод. Это бешенство, это безумие достигли такой степени, что какой-нибудь дикий зверь, живший на воле, чувствовал себя в большей безопасности от похитителей, нежели люди.

Обычай есть человеческое мясо настолько укоренился, что нашелся торговец, решившийся выставить его в зажаренном виде на рынке в Турню, словно мясо какого-нибудь животного. Когда его задержали, он и не думал отпираться от совершенного злодеяния — за это его связали и сожгли живым. Был сожжен и другой человек, который ночью отрыл это самое изжаренное мясо, закопанное в некоем месте, и съел его*.

2. Ад

Ганс Мемлинг
Триптих Страшный суд, фрагмент, 1467–1471
Гданьск, Народный музей

Хотя *Апокалипсис* завершается видением Сатаны, низвергаемого в преисподнюю, откуда ему больше не суждено выбраться, идея ада пришла в христианский мир не из текста Иоанна Богослова. Во многих религиях задолго до того предполагалось существование места, как правило под землей, где витали тени умерших. В языческое царство Аида Деметра идет за дочерью Персефоной, похищенной повелителем мрачного подземелья, Орфей спускается, чтобы спасти Эвридику, сходят туда и Улисс, и Эней. О месте наказания говорит *Коран*. В Ветхом Завете мы встречаем упоминания «обители вечной», но о карах и муках там не говорится, а вот Евангелия на сей счет более красноречивы, там встречается бездна, но чаще всего — геенна и огонь вечный, где будут «плач и скрежет зубов».

Средние века оставили много описаний ада и много повествований о сошествии в преисподнюю: это и *Плаванье Святого Брендана*, и *Видение Тундала*, и *Адский Вавилон* Джакомино да Верона, и *Книга трех писаний* Бонвесина де ла Рива. В этих текстах, у Вергилия (*Энеида*, VI) и еще, вероятно, в арабской традиции (вспомним **Книгу восхождения** VIII века, где говорится о сошествии Магомета в загробное царство) будет черпать вдохновение **Данте**, создавая свой Ад. Дантова поэма — текст первостепенной важности для любой истории безобразного, неистощимый кладезь всяческих уродств (Минос, Фурии, Эриннии, Герион, Люцифер с трехликой головой и шестью огромными крыльями, как у летучей мыши) и каталог немыслимых истязаний — тут и ничтожные, страдающие от укусов слепней и ос; и чревоугодники, которых хлещет дождь и рвет на части Цербер; еретики, лежащие в огненных могилах, тираны и убийцы, плавающие в кипящей крови; богохульники, содомиты и лихоимцы, пораженные огненным дождем; льстецы, погруженные в кал зловонный; святокупцы, перевернутые вниз головой и постоянно мучимые огнем, обжигающим им ноги; мздоимцы, погруженные в кипящую смолу и изводимые бесами; лицемеры, облаченные в свинцовые мантии; воры, превращенные в змей; предатели, заключенные во льды…

Под влиянием апокалиптической литературы и всевозможных повестей о сошествии в преисподнюю в романских аббатствах и готических соборах, в миниатюрах и фресках множатся изображения, изо дня в день напоминающие верующим, какие кары ждут их за грехи.

Но образы Ада будут витать и в последующие века, и в барочных великопостных проповедях (см., например, отрывки из **Маркелли**

Мастер
Екатерины Клевской
Пасть ада,
ман. 945, лист 168 л.,
ок. 1440
Нью-Йорк,
Библиотека
Пьерпонт Морган

Ад в Ветхом Завете

Псалтирь, 9, 18
Да обратятся нечестивые в ад, все народы, забывающие Бога.

Книга Иова, 21, 13
Проводят дни свои в счастии, и мгновенно нисходят в преисподнюю.

Книга пророка Исаии, 5, 14
За то преисподняя расширилась, и без меры раскрыла пасть свою; и сойдет туда слава их, и богатство их, и шум их, и все, что веселит их.

Книга пророка Исаии, 14, 4, 9,11
Ты произнесешь победную песнь на царя Вавилонского и скажешь: Ад преисподний пришел в движение ради тебя, чтобы встретить тебя при входе твоем.[…]
В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим…

Книга пророка Иезекииля, 26, 20
Тогда низведу тебя с отходящими в могилу к народу давно бывшему и помещу тебя в преисподних земли, в пустынях вечных, с отшедшими в могилу.

Ад в Евангелиях

Евангелие от Матфея, 5, 22
А Я говорю вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему: «рака», подлежит синедриону; а кто скажет: «безумный», подлежит геенне огненной.

Евангелие от Матфея, 11, 23
И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься.

Евангелие от Матфея, 13, 40
Посему, как собирают плевелы и огнем сжигают, так будет при кончине века сего.

Евангелие от Матфея, 13, 42
И ввергнут их в печь огненную; там будет плач и скрежет зубов.

Евангелие от Матфея, 18, 8
Если же рука твоя или нога твоя соблазняет тебя, отсеки их и брось от себя: лучше тебе войти в жизнь без руки или без ноги, нежели с двумя руками и с двумя ногами быть ввержену в огонь вечный.

Евангелие от Матфея, 22, 13
Тогда сказал царь слугам: связавши ему руки и ноги, возьмите его и бросьте во тьму внешнюю: там будет плач и скрежет зубов.

Евангелие от Матфея, 23, 33
Змии, порождения ехиднины! как убежите вы от осуждения в геенну?

Евангелие от Матфея, 25, 41
Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: «идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его».

Евангелие от Матфея, 25, 46
И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную.

Евангелие от Марка, 3, 29
Но кто будет хулить Духа Святого, тому не будет прощения вовек, но подлежит он вечному осуждению.

Евангелие от Марка, 9, 43–48
И если соблазняет тебя рука твоя, отсеки ее: лучше тебе увечному войти в жизнь, нежели с двумя руками идти в геенну, в огонь неугасимый, где червь их не умирает, и огонь не угасает. И если нога твоя соблазняет тебя, отсеки ее: лучше тебе войти в жизнь хромому, нежели с двумя ногами быть ввержену в геенну, в огонь неугасимый, где червь их не умирает, и огонь не угасает. И если глаз твой соблазняет тебя, вырви его: лучше тебе с одним глазом войти в Царствие Божие, нежели с двумя глазами быть ввержену в геенну, в огонь неугасимый, где червь их не умирает, и огонь не угасает.

Евангелие от Иоанна, 5, 29
И изыдут творившие добро в воскресение жизни, а делавшие зло в воскресение осуждения.

Преисподняя Святого Брендана
Плавание Святого Брендана, 24
(X в., тосканская версия XV в.)
Когда же ветром занесло их в пределы аквилонские, увидели они некий остров, весь усеянный крупными камнями; неприветливо выглядел он, лишенный всякой травы, листьев, деревьев, цветов и плодов, зато располагалось там множество кузниц с кузнечных дел мастерами. В каждой кузнице было по кузнецу с соответствующими инструментами, и горн каждого из них пылал подобно жарко натопленной печи; каждый кузнец ковал с такой силой и грохотом, что впору было подумать, будто находишься в преисподней. [...]
И вот братья заслышали сильный ветер и шум молотов, бьющих по наковальням. Услышав этот грохот, Святой Брендан осенил себя крестом и молвил: «Господи, дай нам миновать этот остров, если на то будет воля Твоя». Едва он закончил эту молитву, как навстречу им вышел некий островитянин: старый, с длинной бородой, черный и косматый, словно свинья, и при этом издававший сильное зловоние. Увидев рабов Божьих, человек этот обратился вспять, аббат же осенил себя крестом, помолился Богу и сказал: «Сыновья мои, поднимите как можно выше парус и поплывем быстрее, чтобы миновать этот негостеприимный остров».

Едва он это промолвил, как на берег моря вышел тот самый свирепый бородач с клещами и раскаленным куском железа в руках; при виде удаляющегося корабля он швырнул ему вслед раскаленное железо, однако — благодарение Богу — этот кусок не достиг цели, но там, где он упал в море, вода вскипела. После этого Святой Брендан и его спутники заметили на берегу множество людей, столь же грязных и зловонных, что и первый; каждый из них нес в руках большой кусок раскаленного железа. Один за другим они швыряли им вслед эти и еще другие куски, но не смогли попасть в корабль; целых три дня стояло зловоние, вода кипела и бурлила, и остров был весь объят пламенем; до ушей братьев, удаляющихся в море, доносились вопли и крики всех этих злобных людей. Святой же Брендан ободрял братьев такими словами: «Дети мои, не пугайтесь, нам помощник — Господь, который и впредь не оставит нас. Знайте же: мы оказались вблизи преисподней, которой принадлежит и этот остров; увидев знаки ада, вы должны усердно молиться, чтобы не страшиться подобных явлений»*.

Никколо Пизано
Ад, 1260
Пиза, Баптистерий

Гюстав Доре
Герион,
из кн. Данте *Ад*,
Париж, Hachette,
1861

Герион
Данте Алигьери (1265–1321)
Ад, XVII, 7–27
И образ омерзительный обмана
Подплыв, но хвост к себе не подобрав,
Припал на берег всей громадой стана.
Он ясен был лицом и величав
Спокойством черт приветливых и чистых.
Но остальной змеиным был остав.
Две лапы, волосатых и когтистых;
Спина его, и брюхо, и бока —
В узоре пятен и узлов цветастых [...]
Хвост шевелился в пустоте бездонной,
Крутя торчком отравленный развил,
Как жало скорпиона заостренный.

Одно чудовищное превращение
Данте Алигьери (1265–1321)
Ад, XXV, 49–133
Едва я оглянул их мимолетно,
Взметнулся шестиногий змей, внаскок
Облапил одного и стиснул плотно.
Зажав ему бока меж средних ног,
Передними он в плечи уцепился
И вгрызся духу в каждую из щек;
А задними за ляжки уцепился
И между них ему просунул хвост,
Который кверху вдоль спины извился. [...]
И оба слиплись, точно воск горячий,
И смешиваться начал цвет их тел,
Окрашенных теперь уже иначе [...]
Меж тем единой стала голова,
И смесь двух лиц явилась перед нами,
Где прежние мерещились едва.
Четыре отрасли — двумя руками,
А бедра, ноги, и живот, и грудь
Невиданными сделались частями.
Все бывшее в одну смесилось муть;
И жуткий образ медленной походкой,
Ничто и двое, продолжал свой путь.
Как ящерица под широкой плеткой
Палящих дней, меняя тын, мелькнет
Через дорогу молнией короткой,
Так, двум другим кидаясь на живот,
Мелькнул змееныш лютый, черно-желтый,
Как шарик перца; и туда, где плод
Еще в утробе влагой жизнетворной
Питается, ужалил одного;
Потом скользнул к его ногам, проворный.
Пронзенный не промолвил ничего
И лишь зевнул, как бы от сна совея
Иль словно лихорадило его. [...]
Он голени и бедра плотно свел,
И, самый след сращенья уничтожа,
Они сомкнулись в нераздельный ствол.
У змея вилка делалась похожа
На гибнущее там, и здесь мягка,
А там корява становилась кожа.
Суставы рук вошли до кулака
Под мышки, между тем как удлинялись
Коротенькие лапки у зверька.
Две задние конечности смотались
В тот член, который человек таит,
А у бедняги два образовались. [...]
Стоявший растянул лицо к вискам,
И то, что лишнего туда наплыло,
Пошло от щек на вещество ушам.
А то, что не сползло назад, застыло
Комком, откуда ноздри отрасли
И вздулись губы, сколько надо было.
Лежавший рыло вытянул в пыли,
А уши, убывая еле зримо,
Как рожки у улитки, внутрь ушли.
Язык, когда-то росший неделимо
И бойкий, треснул надвое, а тот,
Двойной, стянулся, — и не стало дыма.

Беато Анджелико
Страшный суд,
1430–1435
Флоренция,
Музей Сан Марко

Путешествие Магомета в преисподнюю

Книга восхождения, 79 (VIII в.)

И когда архангел Гавриил окончил свою речь, я, Магомет, пророк и посланец Божий, узрел грешников, терзаемых в аду разнообразнейшими способами, и почувствовал к ним такую жалость, что от печали весь покрылся испариной. У некоторых из них губы были вырваны раскаленными щипцами. И спросил я у Гавриила, кто эти люди. Он же мне ответил, что своими словами они сеяли в обществе раздоры. Те же, у кого был вырван язык, являлись лжесвидетелями. Увидел я других, подвешенных за детородный член к раскаленным крючьям, — это были те, кто в земной жизни нарушал супружескую верность. Затем увидел я целый сонм женщин, подвешенных за лоно к большим пылающим бревнам. Они болтались на огненных цепях, жар которых не поддается никакому описанию. И спросил я у Гавриила, кто эти женщины. Он же ответил мне, что это распутницы, погрязшие в похоти и блуде.

Еще я увидел множество мужей прекраснейшей наружности, облаченных в богатые одежды. И понял я, что это богачи из моего племени, и все они горят в огне. И спросил я у Гавриила, за что они осуждены так гореть, ибо, как мне было доподлинно известно, они раздавали щедрую милостыню беднякам. Гавриил же мне ответил, что при всей своей щедрости были они преисполнены гордыни и позволяли себе множество несправедливостей в отношении простых людей. Так я узрел всех грешников, каждый из которых подвергался различным мучениям в меру совершенных им прегрешений*.

Цербер

Данте Алигьери (1265–1321)
Ад, VI, 13–24

Трехзевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьем лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.
Его глаза багровы, вздут живот,
Жир в черной бороде, когтисты руки;
Он мучит души, кожу с мясом рвет.

Фурии

Данте Алигьери (1265–1321)
Ад, IV, 34–42

Не помню я, что он еще сказал:
Всего меня мой глаз, в тоске раскрытый,
К вершине рдяной башни приковал,
Где вдруг взвились для бешеной защиты,
Три Фурии, кровавы и бледны
И гидрами зелеными обвиты;
Они как жены сложены;
Но, вместо кос, клубами змей пустыни
Свирепые виски оплетены.

Адские мучения
Ромоло Маркелли
Проповеди на Великий пост (1682)
Дабы усугубить муки осужденных, Бог делается перегонным мастером и в эти перегонные кубы преисподней заключает страдания, причиняемые самым свирепым голодом, самой нестерпимой жаждой, самым лютым холодом, самым жарким зноем; мучения тех, кто погиб от топора, был удавлен на виселице, сожжен на костре, растерзан дикими зверями; плоть, заживо съеденную червями, растерзанную змеями, изрезанную ножами, проткнутую вилами; стрелы Святого Себастьяна, решетку Святого Лаврентия, быков Святого Евстафия, львов Святого Игнатия; вырванные сосцы, раздробленные кости, вывороченные суставы, изуродованные члены.
И вот, перегнав все эти компоненты, Он получает из них дистиллят, каждая капля которого содержит квинтессенцию всех страданий, ибо каждый язык пламени, каждый уголь и даже каждая искра от этого огня заключают в себе все мучения, отстоявшиеся в одно-единственное мучение*.

Святой Альфонсо Мария Де'Лигуори
Предуготовление к смерти, размышление XXVI (1758)
Что же такое ад? Место мучений. […] И если кто-то оскорбляет Бога тем или иным образом, ему за это воздастся сторицей. […] Мучениям подвергнется обоняние. Что за радость находиться запертым в одной комнате с гниющим трупом? […]
А ведь осужденный обречен томиться среди миллионов и миллионов других осужденных, которые живы постольку, поскольку ощущают мучения, однако являются трупами, если судить по исходящему от них зловонию. […] В большей степени (повторяю) они будут страдать от зловония, воплей и скученности, ибо в аду осужденных свалят друг на друга подобно овцам, сбившимся в кучу зимой. […] Вследствие того начнется пытка неподвижностью. […] Поскольку осужденный попадет в ад в день Страшного суда, он вынужден будет оставаться там в одном и том же положении, лишенный возможности пошевелить ногой или рукой, пока Бог есть Бог.
Слух осужденного будут терзать непрерывные вопли и крики этих несчастных. Бесы будут производить непрерывный грохот. […] Сколь мучительно бывает находиться без сна из-за неумолчных стонов больного, лая собаки или плача ребенка! Можно только посочувствовать осужденным, которым придется всю вечность слышать этот шум и вопли терзаемых! Горло станет мучить голод; осужденный будет жадно алкать, подобно волку. […] Однако и хлебной крошки он не добьется. Далее, будет он томим жаждой столь мучительной, что воды всего моря ему не хватит, однако и капли не дождется: богач умолял об одной-единственной капле, но до сих пор не получил ее — и никогда не получит, никогда. […]
Далее, особенно невыносимым для чувств осужденного станет адское пламя, терзающее его осязание. […] Ведь и здесь, на земле, пытка огнем считается самой ужасной, однако между нашим огнем и огнем адским разница столь велика, что, как пишет Святой Августин, наш огонь покажется написанным красками […]. Ибо несчастный будет весь целиком объят пламенем, подобно полену в печке. Под ногами, над головой и со всех сторон осужденный обнаружит огненную бездну. Его осязание, дыхание и зрение пребудут с ним, однако все, что он будет вдыхать, видеть и к чему притрагиваться, окажется одним сплошным огнем. Он будет в огне, как рыба, обитающая в воде.
Однако этот огонь не только станет терзать осужденного снаружи, но и проникнет в его недра. Все его тело окажется объято пламенем, ибо заполыхают внутренности живота, сердце в груди, мозг в голове, кровь в жилах и даже самая сердцевина костей: каждый осужденный сделается изнутри огненной печью. […]
Если бы ад не был вечным, он не был бы адом. Непродолжительное мучение нельзя счесть по-настоящему ужасным. При вскрытии нарыва или прижигании гангрены ощущения сродни адским: боль может быть жуткой, но раз она проходит скоро, ее нельзя назвать страшным мучением. Но что сказали бы мы о мучении, если бы упомянутые вскрытие или прижигание растянулись на целую неделю, а то и месяц? Даже легкое страдание, подобное глазной или зубной боли, затянувшись, становится невыносимым. Да что там боль? Если бы театральный спектакль или музыкальная пьеса оказались растянуты сверх меры или исполнялись на протяжении целого дня, они нагнали бы на нас тоску. Чем же будет ад? Местом, где не просто играют один и тот же спектакль или музыкальную пьесу, где не просто болят глаза или зубы, не просто ощущается мука от ножа или каленого железа, — а местом, вобравшим в себя все мучения, все боли. Сколько же времени их терпеть? Целую вечность. […]
В этой жизни смерть является предметом, которого грешники страшатся более всего, однако же в аду она будет для них самой желанной. […] Осужденные спросят у бесов: «Сколько времени продолжится ночь? Когда она окончится? Когда наступит конец всему этому мраку, воплям, зловонию, пламени, всем этим мукам?» Бесы же ответят: «Никогда, никогда». «А сколько времени они будут длиться?» — «Всегда, всегда»*.

Современный ад
Жан-Поль Сартр
За закрытыми дверями (1945)
Инэс (*смотря на него без страха, но с глубоким удивлением*). Ха! (*Пауза.*) Погодите! Я поняла, я знаю теперь, почему нас собрали вместе.
Гарсэн. Подумайте, прежде чем говорить.
Инэс. Смотрите. Как просто. Просто, как дважды два. Физической пытки нет, а все-таки мы в аду.
И никто больше не придет. Никто. Мы навсегда останемся здесь, все вместе, одни. Так? Здесь не хватает только палача.
Гарсэн (*вполголоса*). Да, это так.
Инэс. Они просто экономят на обслуживающем персонале. Вот и все. Как в столовых самообслуживания — клиенты все делают сами.
Эстель. Что вы имеете ввиду?
Инэс. Каждый из нас будет палачом для двоих других.

Лука Лейденский
Триптих Страшный суд, фрагмент, 1527
Лейден, Муниципальный музей Лакенхал

и **Святого Альфонсо Мария Де'Лигуори**) верующего пугают описанием адских мук, по жестокости превосходящим дантовское, хотя бы потому, что в нем нет и тени художественного совершенства.
Идея Ада находит воплощение даже в экзистенциалистском и атеистическом ключе, когда в наши дни **Сартр** в пьесе *За закрытыми дверями* выводит на сцену ад в современном понимании: если при жизни нас определяют Другие, их безжалостный взгляд, подмечающий любой изъян, любой стыд, мы все же можем тешить себя иллюзией, что другие не видят, каковы мы на самом деле. В сартовом аду (гостиничной комнате с постоянно включенным светом и запертой дверью, где навеки обречены пребывать вместе три человека, никогда до того друг друга не видевшие) от глаз Других не скрыться и жить приходится одним их презрением. Один из персонажей вопиет: «Откройте! Откройте! Я согласен на все, на испанский сапог, клещи, расплавленный свинец, тиски, удавку — на все, что жжет и дерет, я хочу мучиться по-настоящему… На кой черт жаровня: ад — это Другие».

3. Метаморфозы дьявола

Люцифер, Альтонский кодекс, лист 48 об., XIV в.

В центре ада пребывает Люцифер или, если угодно, Сатана. Но Сатана, дьявол, существовал и раньше. Разного рода демоны, промежуточные существа, то добрые, то злые, причем если злые, то чудовищные на вид (но ведь и в *Апокалипсисе* «ангелы» могут быть помощниками как Бога, так и дьявола), представлены во многих культурах: в Египте жуткая Аммут, гибрид крокодила, леопарда и гиппопотама, пожирала провинившихся в загробном мире; звероподобные чудища встречаются в культуре Междуречья; в дуалистических религиях начало Зла противостоит началу Добра. Дьявол под именем Шайтан существует в исламской культуре и описывается со всеми звериными атрибутами, равно как существуют демоны-искусители, *гулы*, принимающие облик прекрасных женщин.

В иудейской культуре, напрямую повлиявшей на культуру христианскую, в *Книге Бытия* дьявол соблазняет Еву в обличии змея; кроме того, согласно традиции истолкования некоторых библейских текстов, повествующих, казалось бы, об ином, например **Книги пророка Исаии** или Иезекииля, нечистый присутствовал при сотворении мира как Мятежный Ангел, низвергнутый Богом в преисподнюю.

Там же, в Библии, мы находим упоминание о Лилит — чудовище женского пола вавилонского происхождения, которое в еврейской традиции становится демоном с лицом женщины, длинными волосами и крыльями; в каббалистической же традиции (*Алфавит Бен-Шира*, VIII–IX вв.) Лилит считалась первой женой Адама, позже превратившейся в демона.

Полуденный бес присутствует в 91-м Псалме (поначалу он воспринимался как ангел-истребитель, но затем в монашеской традиции был переосмыслен как искуситель плоти); Сатана упоминается в разных местах Писания то как Наветник, то как Противник, то как искуситель Иова, то как Асмодей из *Книги Товита*. В *Книге Премудрости Соломона* (2, 23–24) сказано: «Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего; но завистью диавола вошла в мир смерть».

В Евангелиях никогда не описывается сам дьявол, разве что рассказывается о его кознях, однако он не только искушает Иисуса, но и несколько раз изгоняется из тела бесноватых, упоминается Иисусом и в разных местах именуется лукавым, врагом, вельзевулом, лжецом, князем мира сего.

Кажется очевидным, в том числе и в силу традиции, что дьявол должен быть безобразен. Таким он предстает еще у апостола Петра

Падение царя вавилонского
Книга пророка Исаии, 14,12–15
Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: «взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой, и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней.

Битва архангела Михаила с драконом
Откровение Иоанна Богослова, 12, 1–4, 7–9
И явилось на небе великое знамение — жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве и кричала от болей и мук рождения. И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и двадцатью рогами, и на головах его семь диадим; хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю. Дракон сей стал пред женою, которой надлежало родить, дабы, когда она родит, пожрать ее младенца. […] И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и ненашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним.

Acta Sanctorum
Свирепый, устрашающего вида, с крупной головой, длинной шеей, землистым лицом, жидкой бороденкой, мохнатыми ушами, насупленным лбом, диким взглядом, зловонным ртом и лошадиными зубами; рот его извергает пламя, пасть грозно разинута, губы большие, голос мерзкий, космы опалены, грудь впалая, бедра шершавые, ноги кривые, пятки толстые*.

(«Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить». — 1 Пет., 5, 8), в звероподобном обличии его описывают отшельники, и постепенно, час от часу становясь безобразнее, он проникает в патристическую и средневековую литературу, особенно культового характера.
Дьявол является **Радульфу Глабру**; толпы дьяволов фигурируют в рассказах о странствиях по экзотическим странам, например в книге **Мандевиля**; на протяжении многих веков ходят легенды о «сделке с дьяволом»: дьявол искушает доброго христианина, заставляет его подписать договор, который мы ныне назвали бы фаустианским, но потом христианину, как правило, удается спастись от его козней.
О сделке с дьяволом повествует средневековая легенда о Киприане, молодом язычнике, который, желая заполучить любимую девушку Иустину, продает душу дьяволу, но в конце концов, покоренный верой своей возлюбленной, обращается в христианство и вместе с ней принимает мученическую смерть. К этой теме позже обратится Кальдерон де ла Барка в своей драме *Волшебный маг* (1637). Одной из народных версий сюжета, имевших наибольший успех, с самых первых веков христианства была *Легенда о Феофиле*. Главного героя, дьякона из Киликии, оклеветали перед епископом и лишили сана. Желая вернуть его, Феофил с помощью еврейского мага встречается с дьяволом, который требует продать ему душу и отречься от Христа и Девы Марии. Подписав договор, Феофил возвращает себе сан. Однако по прошествии семи лет, прожитых во грехе, он раскаивается, сорок дней молится Пречистой Деве, она заступается за него перед Сыном, отнимает у дьявола роковой пергамент и передает Феофилу. Тот сжигает его и публично свидетельствует и о своем заблуждении, и о чуде. Легенду о Феофиле мы встречаем у Павла Диакона, в *Историческом зерцале* Винцента из Бове, в *Золотой легенде* Якова Варагинского, в поэме Хротсвиты, у Рютбефа, в английской и испанской поэзии, не говоря о знаменитом ее варианте — *Фаусте* Гете. Одно из самых ярких изображений чуда Феофила можно увидеть на тимпане романской церкви в Суйаке, где ряд сюжетных композиций (зачаточный комикс) передает развитие действия: внизу слева дьявол протягивает пергамент Феофилу, справа дьякон его подписывает, а наверху — Дева Мария спускается с небес, чтобы отобрать документ у дьявола.
В этой скульптуре дьявол уже безобразен, но, как это свойственно изображениям того времени, еще не предстает во всей омерзительности своего обличия, а мозаика церкви Святого Аполлинария (Новой) в Равенне, датированная около 520 года, представляет его красным ангелом. Чудовищем с хвостом, звериными ушами, козлиной бородой, когтями, копытами и рогами его станут изображать начиная с XI века, а в дальнейшем он обретет еще и нетопырьи крылья.
Дьяволы не только заполоняют миниатюры и фрески, наводя ужас чудовищностью своего вида, — еще ранее дьявол живейшим образом описан в рассказах об искушениях отшельников (например, в *Житии Святого Антония* **Афанасия Александрийского**). В подобных текстах он зачастую принимает соблазнительный облик женоподобных юношей или наглых блудниц, и в результате в Новое время, от романтизма до декаданса, тема искушения обрела почти кощунственное

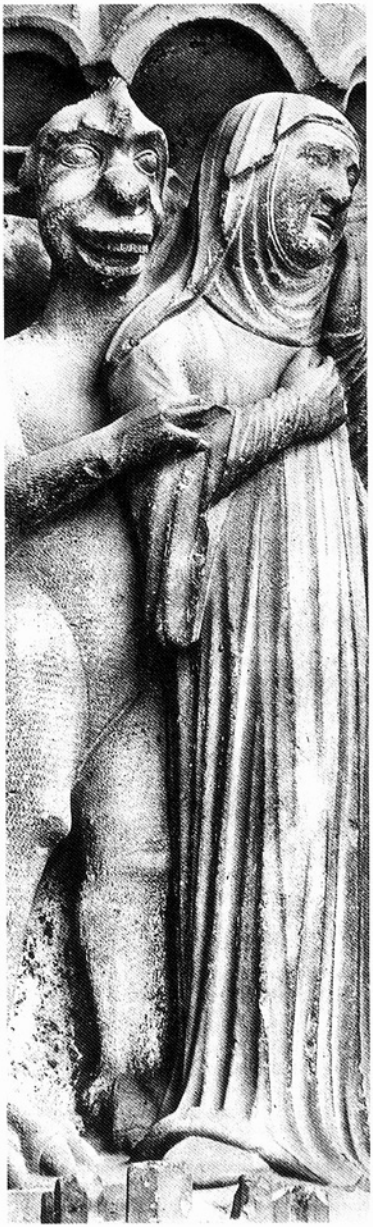
Радульф Глабр и дьявол
Радульф Глабр (X–XI вв.)
Хроника, V, 2
По Господнему попущению происшествия подобного рода не однажды случались именно со мной и не в столь отдаленную пору. Во время моего пребывания в монастыре блаженного мученика Леодегария в Шампо как-то ночью, перед заутреней, в ногах моего ложа возникла невзрачная фигура жуткого вида. Это было, насколько мне удалось разглядеть, существо невысокого роста, с тонкой шеей, исхудалым лицом, совершенно черными глазами, сморщенным лбом, приплюснутым носом, выступающей челюстью, толстыми губами, узким, заостренным подбородком, козлиной бородой, острыми мохнатыми ушами, взъерошенными волосами, собачьими зубами, клинообразным черепом, впалой грудью, с горбом на спине, трясущимися ляжками, в грязной, отвратительной одежде; он тяжело дышал и трясся всем телом. Ухватившись за край тюфяка, на котором я лежал, он со всей силой тряхнул кровать и промолвил: «Ты больше не останешься в этом месте». Пробудившись внезапно, как это порой бывает с испуга, я увидел только что описанное существо. Скрежеща зубами, оно повторило несколько раз: «Ты больше не останешься в этом месте». Немедленно вскочив со своего ложа, я кинулся в монастырь, припал к алтарю Святого отца Бенедикта и, объятый ужасом, долго не решался покинуть то место. С величайшим усердием старался я припомнить все проступки и неблаговидные дела, которые вольно или невольно совершил с самого своего детства. И коль скоро ни страх, ни любовь к Богу дотоле еще ни разу не приводили меня к раскаянию и исправлению содеянных грехов, я лежал, весь объятый тоской и скорбью, и был в силах твердить лишь одно: «Господи Иисусе, сошедший ради спасения грешников, в своем безграничном милосердии сжалься надо мной!»*

Дьявольская долина
Джон Мандевиль
Путешествия (ок. 1366)
По левую руку от острова Малазгирт, неподалеку от реки Ганг находится нечто предивное. Есть там горная долина длиной около четырех миль… Эта долина кишит демонами, населяющими ее с незапамятных времен. Жители окрестных мест уверяют, что оттуда можно прямиком

Дьякон Феофил заключает сделку с дьяволом, XII в., тимпан церкви Девы Марии в Суйаке

Жак Легран
Книга благонравия,
ман. 297,
лист 109 л.,
XV в.
Шантийи,
Музей Конде

попасть в преисподнюю. Названная долина изобилует золотом и серебром. В надежде завладеть таким сокровищем туда, рискуя жизнью, устремлялось множество нечестивцев, но также кое-кто из христиан. Однако мало кто возвращался из той долины, особенно нечестивцы (им везло меньше, чем христианам), ибо дьявол сразу же удушал их.
В самом центре долины, под скалой помещается голова с лицом самого настоящего дьявола; смотреть на нее воистину жутко и омерзительно. Видна лишь голова с плечами; однако сыщется ли во всем



Бес, уводящий монахиню
Шартрский собор, южный портал, XIII в.

свете такой отважный человек — христианин или кто иной, — который решился бы взглянуть на нее, не боясь умереть от страха, столь отвратительна она для глаз. Он (дьявол) устремляет на всех колючий, леденящий взгляд, непрерывно вращая своими глазами и сверкая ими; выражение его лица сменяется с такой быстротой и производит впечатление столь устрашающее, что у человека пропадает всякая охота приближаться к нему. К тому же никто не в силах вынести исходящий от него жуткий смрад.

И лишь добрые христиане, твердо стоящие в своей вере, могут без опаски вступить в эту долину. Однако перед тем им следует исповедаться и осенить себя крестным знамением, чтобы демоны не имели над ними никакой власти. Однако, даже и чувствуя себя в безопасности, они не могут не прийти в ужас при виде самых настоящих демонов, нападающих на них с земли или с воздуха под раскаты грома и завывания ветра. Впрочем, более всего нас должно заботить, чтобы Господь не прогневался на нас, совершающих грехи, противные его воле.

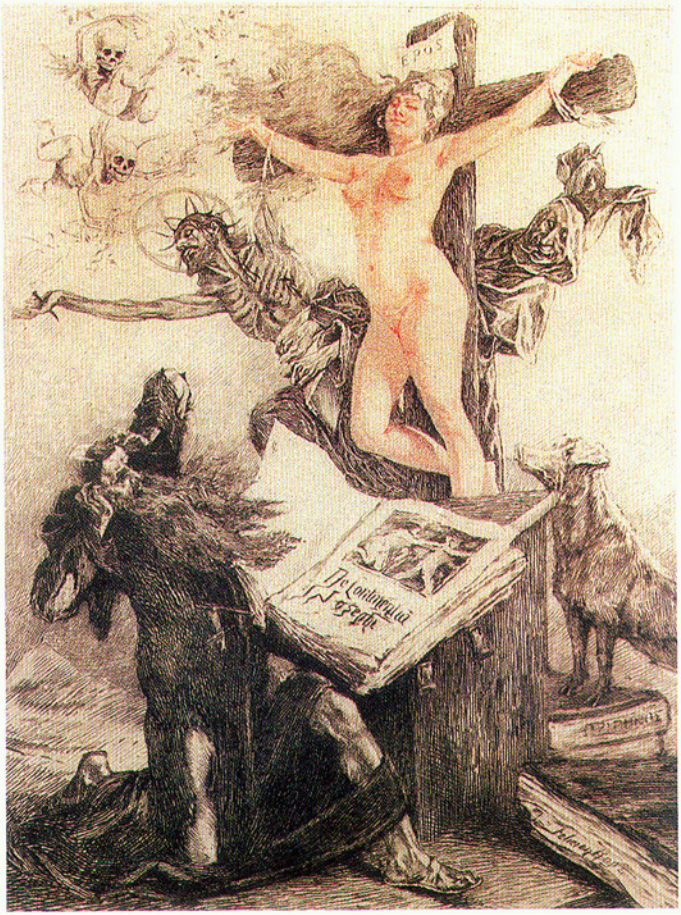
Стало быть, когда я со своими товарищами достиг той долины, нас охватило сильное сомнение: продолжать путь дальше или нет, положиться на судьбу или на заступничество Божье. Одни мои спутники были согласны двинуться туда, другие нет.

С нами следовали двое отважных францисканцев родом из Ломбардии; они заявили, что готовы пойти со всяким, кто пожелает идти через долину. После их речей, исполненных упования на Бога и веры в себя, была отслужена месса и все мы исповедались и причастились. Затем в количестве четырнадцати человек мы вступили в долину, однако на выходе оттуда нас осталось лишь девять. Мы так никогда и не узнали, потерялись ли наши спутники или же от страха обратились вспять. Но более мы их не видели, двое были греками, а трое испанцами. Прочие наши спутники, не пожелавшие идти с нами, двинулись обходным путем, обещав подождать нас с другой стороны; так оно и вышло. Мы же направились в долину, где нашли рассыпанные всюду — по крайней мере так нам показалось — золото и серебро, драгоценные камни и украшения. Но я так и не узнал, было ли в действительности все столь же великолепным, как нам тогда привиделось, поскольку ни до чего не дотрагивался, а известно, что в стремлении обмануть людей демоны чрезвычайно искусно создают видимость того, чего на самом деле не существует*.

Бернардо Парентино *Искушения Святого Антония*, ок. 1490
Рим, Галерея Дориа Памфили

Искушения Святого Антония
Афанасий Александрийский (IV в.)
Жизнь Святого Антония
Сперва покушается он (дьявол) отвлечь Антония от отшельнической жизни, приводя ему на мысль то воспоминание об имуществе, то заботливость о сестре, то родственные связи, то сребролюбие, славолюбие, услаждение разными яствами и другие удобства жизни и, наконец, жестокий путь добродетели и ее многотрудность, представляет ему мысленно и немощь тела, и продолжительность времени и вообще возбуждает в уме его сильную бурю помыслов, желая отвратить его от правого произволения… Не ослабевал окаянный диавол, ночью принимал на себя женский образ, во всем подражал женщине, только бы обольстить Антония.
Все место мгновенно наполнилось призраками львов, медведей, леопардов, волов, змей, аспидов, скорпионов, волков. Лев, готовясь напасть, рыкает; вол хочет, по-видимому, бодать; змея не перестает извиваться; волк напрягает силы броситься… И все эти привидения производят страшный шум, обнаруживают лютую ярость.
Ибо демоны все делают, говорят, шумят, притворствуют, производят мятежи и смятения к обольщению неопытных, стучат, безумно смеются, свистят, а если кто не обращает на них внимания, плачут и проливают уже слезы, как побежденные. […] Так Антоний пребывал один на внутренней горе, проводя время в молитвах и подвигах. Служившие ему братья упросили его, чтобы позволил им приходить через месяц и приносить маслин, овощей и елея, потому что он был уже стар. […] И подлинно достойно было удивления, что один, живя в такой пустыне, не боялся нападающих на него демонов и при таком множестве там четвероногих зверей и пресмыкающихся не страшился их свирепости, но поистине, как написано, надеялся на Господа, был «яко гора Сион» (Пс., 124, 1), имел непоколебимый и неволненный ум, так что демоны бегали от него и «звери дивии», по написанному, «примирялися ему» (Иов, 5, 23). Так, в одну ночь, когда Антоний проводил время во бдении, враг посылает на него зверей. Все почти гиены, бывшие в этой пустыне, вышедши из нор, окружают его; Антоний стоял посреди них, и каждая зияла на него и угрожала ему угрызением. Уразумев в этом хитрость врага, он сказал гиенам: «Если имеете власть надо мною, то я готов быть пожран вами. А если посланы вы демонами, то не медлите и удалитесь, потому что я — раб Христов». Едва Антоний сказал это, гиены бежали, как бы гонимые бичом слова.

Экстаз от истязаний
Гюстав Флобер
Искушение Святого Антония
(1847–1849)
Посреди портика белым днем была привязана к колонне нагая женщина, и два солдата бичевали ее ремнями; при каждом ударе тело ее корчилось. […] Прекрасна… Неописуемо! […] Меня бы могли привязать к столбу, рядом с тобой, у тебя на глазах, лицом к лицу, я бы вторил твоим крикам своими стонами, и наши страданья слились бы, души соединились (*яростно бичует себя*). Вот тебе! Еще, еще! Трепет пробегает по телу. Какая мука, какое наслаждение! Словно поцелуи! Кости мои плавятся! Умираю!

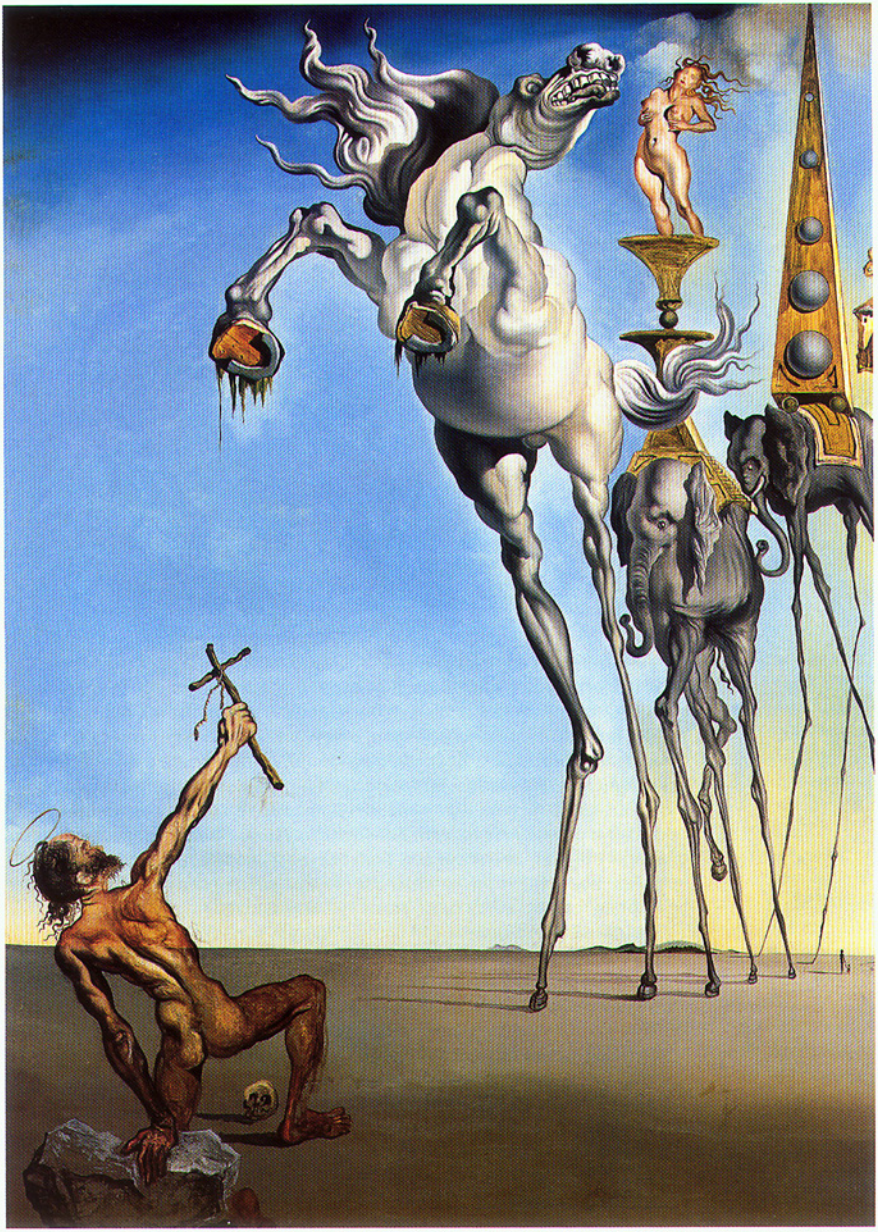


Фелисьен Ропс
Искушения Святого Антония,
1878

На с. 98:
Сальватор Роза
Искушения Святого Антония,
ок. 1646
Колдироди (Санремо),
Пинакотека
Стефано Рамбальди

На с. 99:
Сальвадор Дали
Искушения Святого Антония,
1946
Брюссель,
Королевские музеи

переосмысление, и вместо уродства дьявола-искусителя и силы духа не поддающегося ему отшельника предметом умиленного описания стал обольстительный образ и томление искушаемого (см. у **Флобера**). Фантасмагорической коллекцией всевозможных дьявольских уродств можно назвать поэму *Бальдус* (1517), написанную Теофило Фоленго под псевдонимом Мерлин Кокай, героико-комическое, гротескное, озорное голиардическое произведение, одновременно пародирующее *Божественную Комедию* Данте и предвосхищающее *Гаргантюа* Рабле. К сожалению, мы не можем привести из него отрывки, поскольку читать его следует на той самой макаронической латыни, в переводе же все обаяние теряется. Среди множества плутовских приключений



Слева направо: Абраксас, Вельзевул, Балу, Деймос, Хаборим, Амдусциас, из *Словаря Ада* Ж. Коллена де Планси, Париж, Plon, 1863

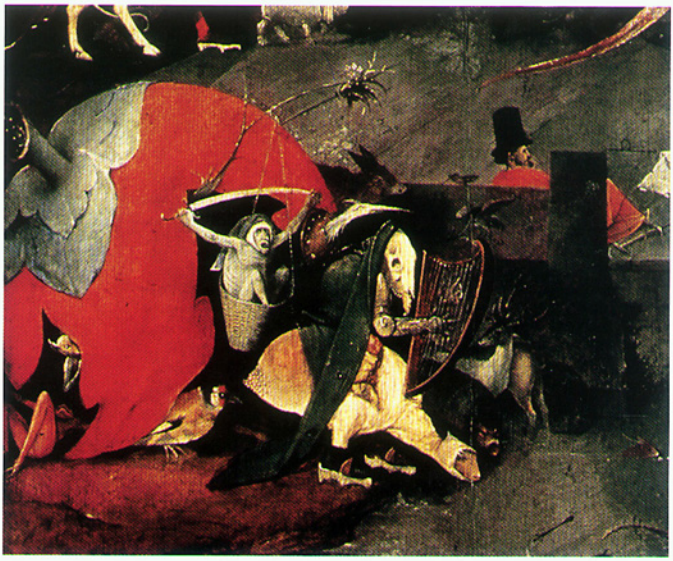
главного героя и его друзей в 19-й книге поэмы происходит битва против огромного полчища дьяволов, описанного как беспорядочная мешанина животных форм, — бесхвостых лис, рогатых медведей и свиней, трехногих псов, быков о четырех рогах, гигантов с волчьими мордами, мартышек, белок, обезьяноподобных кошек, павианов, свинорылых полульвов, сов-нетопырей, полуорлов-полудраконов, чудищ с клювом, как у филина, лягушачьими лапами, козлиными рогами и ослиными ушами. Бальдус с друзьями расправляется с дьяволами, лупя направо и налево Вельзевулом словно дубиной, так что в конце концов тот разлетается на сто семьдесят тысяч кусков, а в руках у победителя остается одна лишь гусиная лапка.

Мораль этой победоносной битвы такова: Бальдус осознает, что дьявол так и не был разгромлен, ибо он продолжает жить в пороках современного ему общества, особенно в непомерном тщеславии церковнослужителей. Эта инвектива против воссоздания ада в лоне самой Церкви (та же мысль уже встречалась у иоахимитов и еретиков-милленаристов) пишется в самый разгар протестантской реформы. Лютер в своих трудах отождествлял дьявола и Антихриста с Римским папой. Дьявол вообще не давал Лютеру покоя, а однажды, согласно легенде, ему удалось прогнать лукавого, запустив в него чернильницей. Но и без легенды в его *Застольных беседах* можно прочитать такие выпады: «Часто я прогоняю Сатану, выпуская газы. Когда он искушает меня всякими нелепыми грехами, я говорю ему: «Дьявол, я же вчера

Габариты дьявола
Жан-Жозеф Сюрен
Торжество Божественной Любви над силами Ада (1636)
Если [дьявол] пожелает, он способен весь уместиться на кончике булавки; однако они [демоны] могут являть свою сущность или существо, достигая размеров, скажем, в пятнадцать лье. Один из самых крупных демонов, похожий на Серафима, скажем Левиафан, может занимать пространство в тридцать лье, другой — пространство в пятнадцать лье, третий — в двенадцать: каждый в зависимости от своих естественных способностей. Тот из них, кто не в состоянии распространиться на тридцать квадратных лье, может сделать это, вытянувшись змеей; с другой стороны, тот, кто достигает тридцати лье, может не только распространиться в длину, но и уместиться на площади более скромных размеров (скажем, на круге диаметром в четверть лье), а может заполнить своей субстанцией и крупный город*.

Папа Римский — князь демонов, протестантская карикатура, XVI в.

уже пустил газы тебе навстречу — ты как, учел это?» (122) Или же: «Когда я просыпаюсь, ко мне сразу же подступает дьявол и спорит со мной, пока я не скажу: Оближи мою задницу… Потому что больше всего он мучит нас сомнением. Зато у нас есть великий дар Слова. Слава Богу» (141). Тем не менее у Лютера и позже в протестантской традиции оформляется концепция (разумеется, не разделяемая фанатиками протестантства, которые вскоре начнут истреблять ведьм и колдунов, подозреваемых в сговоре с дьяволом, — см. главу VII), что дьявол — это пороки, что дьявол — символ Зла. Соответственно трактует дьявола исчерпывающий труд по демонологии, написанный в протестантской среде, *Theatrum diabolorum* (1569), толстенная книга страниц в 700, где рассматриваются все темы, связанные с дьяволом (и даже подсчитано дьявольское число — 2.665.866.746.664), но предмет рассмотрения — не традиционные черти, а дьяволы богохульства, пляски, похоти, травли, пития, тирании, лености, гордыни или азартных игр.
В самом начале Реформации умирает Иероним Босх. Его инфернальные существа — это гибриды, напоминающие дьявольские коллажи из *Бальдуса*, но имеющие мало общего с предшествующей иконографией. Они не рождаются из смеси известных животных признаков, они оригинальны в своей кошмарности, и так и непонятно, являются ли они из глубин бездны или незримо обитают в нашем мире. Существа, осаждающие отшельника в триптихе *Искушения Святого Антония*, это не традиционные демоны, чересчур лихие, чтобы быть принятыми

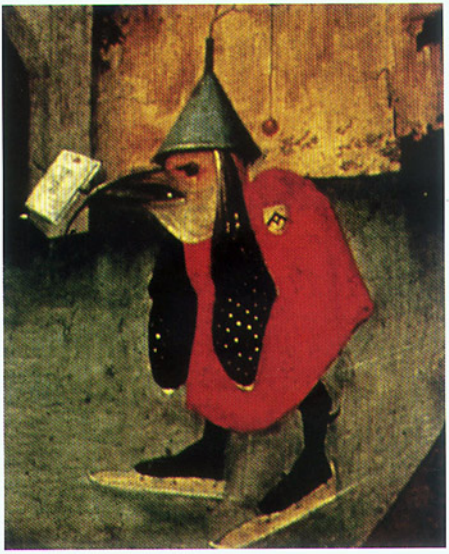


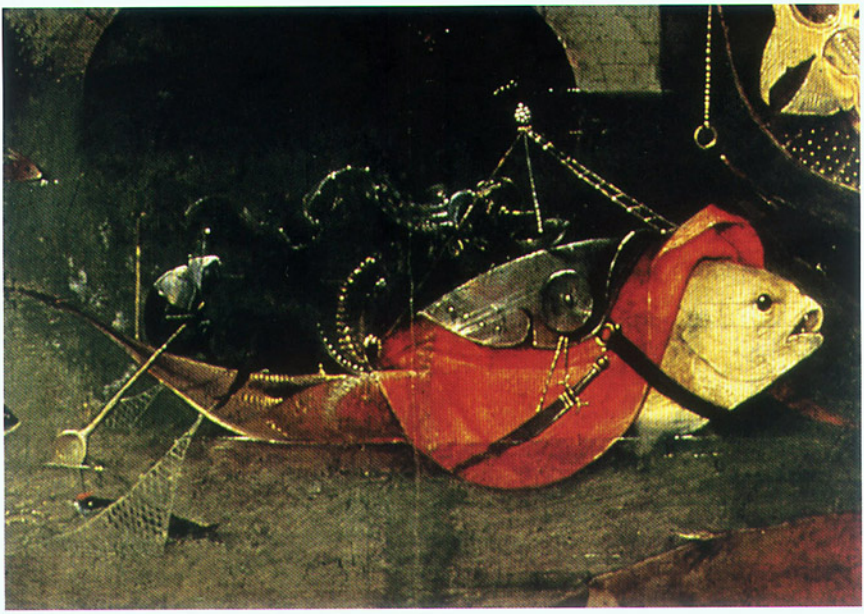
Иероним Босх
Фрагменты
Триптиха Искушения Святого Антония,
1505–1506
Лиссабон,
Национальный музей старинного искусства

На с. 103–105:
Иероним Босх
Триптих Искушения Святого Антония,
1505–1506
Лиссабон,
Национальный музей старинного искусства

всерьез. Почти забавные, напоминающие карнавальных персонажей, босховские бесы куда более обольстительны. У Босха выискивают и «демоничность», и признаки ереси, и прозрения из области бессознательного, и алхимические подтексты, и предпосылки сюрреализма. Антонен Арто в связи со своим «театром жестокости» говорит о Босхе как одном из художников, сумевшем показать темную сторону нашей психики.

Босх был членом Братства Богоматери, по духу консервативного, но стремившегося к преобразованию нравов, так что его образы напоминают серию морализаторских аллегорий на тему царившего в то время упадка. И *Сад земных наслаждений*, и *Воз сена* содержат не только пропахшие серой видения потустороннего мира — в них есть и очень милые на вид сцены, чувственные, идиллические, но в то же время ужасающе тревожные, ибо они принадлежат миру земных наслаждений, а наслаждения приводят в ад. Кажется, что Босх в какой-то мере предвосхитил дух *Theatrum diabolorum*: на его картинах перед нами предстают не столько видения дьяволов, населяющих подземные бездны, сколько олицетворения пороков общества, в котором он жил.





Глава IV

Чудовища и чудеса

1. Диковины и чудовища

Улиссе Альдрованди *История чудовищ*, VI, 1642

Классический мир был очень восприимчив к *чудесам*, или *диковинам*, которые воспринимались как предвестники неминуемых бедствий. Судя по *Книге чудес* Юлия Обсеквенса (в IV веке н. э. он описал все чудесные события, происшедшие в Риме за предшествующие столетия), это были такие небывалые явления, как кровавые дожди, тревожные происшествия, огненные вспышки в небе, рождение уродцев, двуполые дети.

Вероятно, именно знакомство с этими аномалиями позволило **Платону** вообразить фигуру первозданного андрогина, и они же отчасти легли в основу представлений о многих из тех чудовищ, что якобы населяли африканские и азиатские земли, сведения о которых были весьма скудны и расплывчаты. Впрочем, кому случалось побывать в тех землях, тот действительно видел гиппопотамов, слонов или жирафов; так, уже в **Книге Иова** описывается существо, вероятно бывшее крокодилом, но вошедшее в традицию как Левиафан. О чудесах Индии писал в IV веке до н. э. Ктесий Книдский; произведение его было утрачено, зато множество невиданных тварей мы находим в *Естественной истории* Плиния (I в.), ставшей источником вдохновения для великого множества более поздних компиляций. Во II веке н. э. Лукиан Самосатский, желая, правда, спародировать традиционное легковерие, вывел в своей *Истинной истории* гиппогрифов, птиц с салатными листьями вместо крыльев, минотавров и блох-стрельцов ростом с двенадцать слонов.

Вспомним, что и в **Романе об Александре** (появившемся на латыни в XII веке, но родившемся из источников, которые восходят к Псевдо-Каллисфену, писавшему в III веке) македонский завоеватель вынужден противостоять разным жутким народам.

Левиафан

Книга Иова, 41, 2–24

Нет столь отважного, который осмелился бы потревожить его; кто же может устоять перед Моим лицем? Кто предварил Меня, чтобы Мне воздавать ему? под всем небом все Мое. Не умолчу о членах его, о силе и красивой соразмерности их. Кто может открыть верх одежды его, кто подойдет к двойным челюстям его? Кто может отворить двери лица его? круг зубов его — ужас. Крепкие щиты его — великолепие; они скреплены как бы твердою печатью. Один к другому прикасается близко, так что и воздух не проходит между ними. Один с другим лежат плотно, сцепились и не раздвигаются.

От его чихания показывается свет; глаза у него, как ресницы зари.

Из пасти его выходят пламенники, выскакивают огненные искры.

Из ноздрей его выходит дым, как из шипящего горшка или котла.

Дыхание его раскаляет угли, и из пасти его выходит пламя. На шее его обитает сила, а перед ним бежит ужас. Мясистые части тела его сплочены между собою твердо, не дрогнут. Сердце его твердо, как камень, и жестоко, как нижний жернов. […] Меч, коснувшийся его, не устоит, ни копье, ни дротик, ни латы. Железо он считает за солому, медь — за гнилое дерево. Дочь лука не обратит его в бегство; пращные камни обращаются для него в плеву. Булава считается у него за соломину; свисту дротика он смеется. Под ним острые камни, и он на острых камнях лежит в грязи. Он кипятит пучину, как котел, и море претворяет в кипящую мазь; оставляет за собой светящуюся стезю; бездна кажется сединою.

Земля порождает множество бичей

Эсхил (VI в. до н. э.)

Плакальщицы

Злых зверей, лютых змей
Мало ль родишь ты, Земля?
Страшных чад, мрачных гад
Хляби вод
Питают:
Кишат моря
Чудищами. Грозные
Рыщут в небе пламени.
Птицы воздушные,
Твари ползучие
Знают,
Как крутится черный смерч.

Андрогин

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Пир, 189 d — 191 b

Прежде всего, люди были трех полов, а не двух, как ныне, — мужского и женского, ибо существовал еще третий пол, который соединял в себе признаки этих обоих […] андрогин, и из него видно, что они сочетали в себе вид и наименование обоих полов — мужского и женского. Тогда у каждого человека тело было округлое, спина не отличалась от груди, рук было четыре, ног столько же, сколько рук, и у каждого на круглой шее два лица, совершенно одинаковых; голова же у этих двух лиц, глядевших в противоположные стороны, была общая, ушей имелось две пары, срамных частей две. […] Передвигался такой человек либо прямо, во весь рост, — так же как мы теперь, но любой из двух сторон вперед, либо, если торопился, шел колесом, занося ноги вверх и перекатываясь на восьми конечностях, что позволяло ему быстро бежать вперед. […] Страшные своей силой и мощью, они питали великие замыслы и посягали даже на власть богов […] Наконец Зевс, насилу кое-что придумав, говорит: — Кажется, я нашел способ и сохранить людей и положить конец их буйству, уменьшив их силу. […]

Сказав это, он стал разделять людей пополам, как разрезают перед засолкой ягоды рябины или как режут яйцо волоском. И каждому, кого он разрезал, Апполон, по приказу Зевса, должен был повернуть в сторону разреза лицо и половину шеи, чтобы, глядя на свое увечье, человек становился скромней, а все остальное велено было залечить. И Апполон поворачивал лица и, стянув отовсюду кожу, как стягивают мешок, к одному месту, именуемому теперь животом, завязывал получавшееся посреди живота отверстие — оно и носит ныне название пупка. Разгладив складки и придав груди четкие очертания, — для этого ему служило орудие вроде того, каким сапожники сглаживают на колодке складки кожи, — возле пупка и на животе Апполон оставлял немного морщин, на память о прежнем состоянии. И вот когда тела были подобным образом рассечены пополам, каждая половина с вожделением устремлялась к другой своей половине, они обнимались, сплетались и, страстно желая срастись, умирали от голода и вообще от бездействия, потому что ничего не хотели делать порознь. И если одна половина умирала, то оставшаяся в живых выискивала себе любую другую половину и сплеталась с ней, независимо от того, попадалась ли ей половина прежней женщины, то есть то, что мы теперь называем женщиной, или прежнего мужчины. Так они и погибали.

Вольтеррская фабрика
Пигмей и журавль, кратер, фрагмент, IV в.
Флоренция, Археологический музей

Чудесные явления
Юлий Обсеквент (IV в.)
Книга чудес

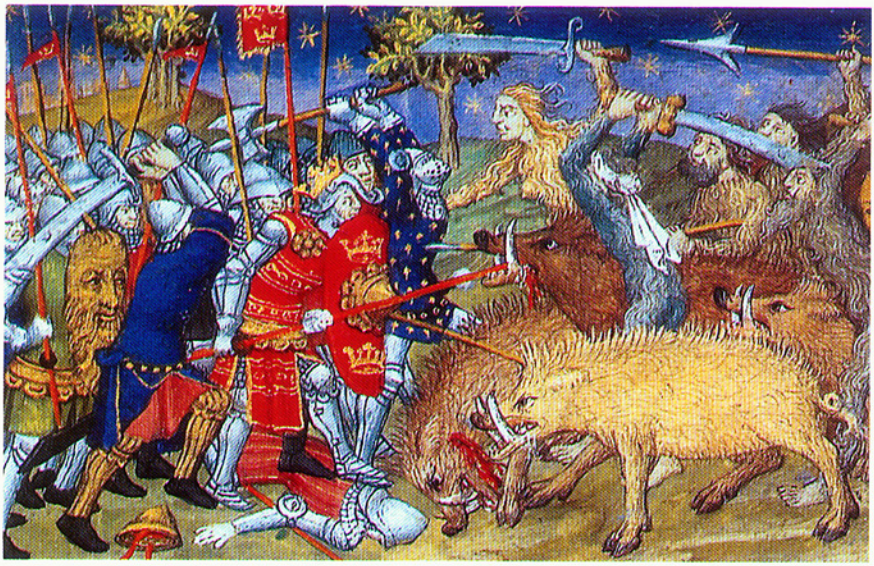
Девять дней приносились жертвоприношения по причине того, что над Пиценой пролился каменный дождь, а во многих местах одежду изрядного числа людей опалили небесные огни, занявшиеся от легкого дуновения. Храм Юпитера на Капитолии поразила молния. В Умбрии обнаружили гермафродита примерно двенадцати лет отроду — по распоряжению гаруспиков он был предан смерти. Галлы, вторгшиеся в Италию через Альпы, были отражены без боя. […]

Некоторые статуи на Капитолии оказались разрушены нестихающими бурями… На жертвеннике Юпитера из-за землетрясения оказались повернуты головы богов; упало блюдо с покрывалом, предназначенное для Юпитера. Мыши стащили со стола оливки. […]

В Ланувии ночью на небе был виден факел. В Кассинуме из-за молнии было множество разрушений, а ночью на протяжении нескольких часов можно было видеть солнце. В Теане Сидицинском родился младенец с четырьмя руками и четырьмя ногами. После очищения в названном городе воцарился мир. […]

В Церах родились поросенок с человеческими руками и ногами и мальчик с четырьмя ногами и руками. На Эзинском форуме у быка из пасти вырвалось пламя, которое, однако, его не убило. […]

В городе замечены были птица-поджигательница (avis incendiaria) и филин. В одном каменном погребе некий мужчина был пожран другим… Во время паводка несколько тысяч человек утонуло в реке По и Аретинском озере. Дважды молоко изливалось в виде дождя. В Нурсии у свободной женщины родилась двойня: девочка, все конечности которой были целы и невредимы, и мальчик с животом, раскрытым спереди (так что можно было видеть его обнаженные внутренности), и без всяких изъянов сзади; издав крик, младенец скончался*.



Александр сражается с дикарями и дикими зверями, из *Книги истинной истории доброго царя Александра*, Королевский ман. 20 B. XX, лист 51, XV в. Лондон, Британская библиотека

Приключения Александра Македонского

Роман об Александре, II, 33 (XII в.)

Затем мы достигли некоей страны, цвет которой был сероватым; там обитали дикари, похожие на гигантов, и были они совершенно круглыми, с огненными глазами, что придавало им сходство со львами. Там же обитали еще иные существа, именуемые охлитами: тела их лишены всякой растительности, рост составляет четыре локтя, в ширину же они равняются одному копью. При виде нас они кинулись навстречу: покрытые львиными шкурами, чрезвычайно крепкие, они были обучены сражаться без оружия; мы не могли поразить их, они же поражали нас своими палками и в результате убили множество наших. Опасаясь, что это вызовет смятение в наших рядах, я отдал приказ поджечь лес; при виде огня эти крепкие молодцы обратились в бегство, но не менее ста восьмидесяти наших воинов пали от их ударов.

На другой день я принял решение наведаться в их пещеры; там мы обнаружили хищников, привязанных к воротам, — они походили на львов, но имели по три глаза. […]

Мы двинулись снова в путь и достигли страны яблокоедов: был там совершенно косматый человек громадных размеров, вид которого внушил нам страх. Я приказал поймать его, но, и схваченный, он таращил на нас свои бессмысленные глазища. Тогда я приказал подвести к нему голую женщину — великан схватил ее и уже собрался было сожрать, но тут подоспели наши воины и вырвали у него несчастную, он же стал извергать проклятия на своем языке. На эти вопли из болота появились другие существа той же породы, которые бросились на нас, и не было им числа, наше же войско насчитывало сорок тысяч человек; тогда я приказал поджечь болото, и при виде огня они обратились в бегство. Мы поймали троих из них; восемь дней кряду они не принимали никакой пищи и в конце концов умерли. Эти существа не разговаривают, как люди, а скорее лают подобно псам*.

2. Эстетика несоразмерного

Эти и другие сведения питали эстетику, позже названную *гисперийской*. Классическая латинская словесность заклеймила так называемый азианский (позже африканский) стиль, противопоставив его уравновешенному аттическому стилю. Некрасивым он казался и отцам Церкви, о чем свидетельствует следующий выпад Святого Иеронима (*Adversus Jovinianum — Против Иовиниана*, I): «Есть сейчас множество писателей-варваров и множество речей, сделавшихся сумбурными от порочности стиля, так что вовсе становится непонятно, кто говорит и о чем говорит. Все раздувается и обмякает, как больная змея, которая, пытаясь извиваться кольцами, распадается на куски. [...] К чему все это словесное колдовство?»

Однако в VII–X веках мы наблюдаем коренные изменения вкусов, по крайней мере в регионе от Испании до Британских островов, включающем в себя Галлию. Гисперийская эстетика становится стилем Европы, переживающей «темные века», когда в результате упадка сельского хозяйства, запустения городов, разрушения римских акведуков и дорог, в обстановке всеобщего одичания, на территории, заросшей лесами, даже монахи, поэты и миниатюристы воспринимают мир как сумрачный лес, населенный невиданными чудищами и пересеченный лабиринтом неведомых дорог.

Гисперийская страница больше не подчиняется традиционным законам пропорции: теперь удовольствие доставляет новая музыка непонятных варварских неологизмов, в чести длинные цепочки аллитераций, которые классический мир счел бы чистой какофонией, ценится не мера, но все гигантское и непомерное. В частности, ирландские монахи, в эти трудные и беспорядочные века сохранившие некоторую литературную традицию и принесшие ее в континентальную Европу, бродили в мире слов и зрительных образов, будто в дремучем лесу или в морских просторах, как ирландец Святой Брендан — причаливая к страшному киту, принятому за остров, или общаясь с Иудой, прикованным к скале и терзаемым морским прибоем.

В VII–IX веках, возможно в ирландских землях (но точно на Британских островах), появляется *Liber monstrorum de diversis generibus (Книга о различных родах чудовищ)*, в которой не только описываются всевозможные чудовища, но и объясняется их разнообразие.

Там (в книге II) говорится: «Несомненно, безгранично разнообразие морских зверей, которые телом своим, необъятным, как высокие горы, грудью своей поднимают гигантские валы и целые водные

Келлская книга, VIII в. Дублин, Тринти-колледж

пласты, почти отрывая их от глубин моря. [...] Образуя страшные водовороты, они взбалтывают пучину морскую, уже приведенную в движение колоссальной массой их тел, и устремляются к берегу, являя ужасающее зрелище для всякого, кому доведется это увидеть».

В этой атмосфере в VIII веке в Ирландии появляется *Келлская книга*, украшенная роскошными инициалами, где преобладают витиеватые узоры, хитросплетения завитков, среди которых рядом с божественными образами появляются всевозможные чудища. Это стилизованные изображения животных, маленькие обезьяноподобные фигурки среди невообразимой листвы, покрывающей страницу за страницей наподобие ковра с однообразным мотивом, а между тем на самом деле ни одна линия, ни один цветочек в этом узоре не повторяются. Это сложные спиралевидные построения, намеренно не учитывающие никаких ученых правил симметрии и решенные в гармоничном сочетании нежных цветов, от розового до оранжевого, от лимонного до сиреневого. Звери, птицы, борзые с лебедиными клювами, несусветные человекоподобные фигурки, выгнутые словно цирковые акробаты, с головой между колен или запрокинутой назад, так, что получаются абрисы буквы. Податливые, гибкие, словно гуттаперчевые, разноцветные существа ввертываются в перевивы хитроумного узорочья, выглядывают из-за абстрактных орнаментов, обвиваются вокруг инициалов, ныряют между строчками текста.

3. Морализация чудовищ

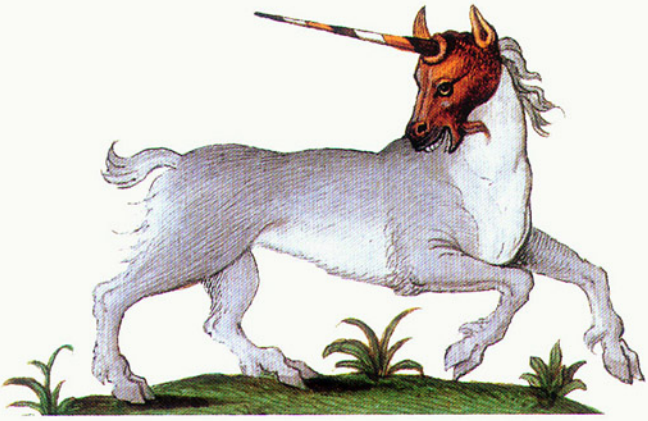
Как же воспринимались набожными монахами эти «безобразнейшие» чудища? Разумеется, чудищами любовались, как в последующие века будут любоваться прочими уродцами на полях иллюстрированных книг (так называемыми *маргиналиями*) или на капителях романских церквей.

Средневековый человек находил привлекательными этих чудовищ, как мы с интересом относимся к экзотическим животным в зоопарке; подтверждение тому — пыл, с которым такой ригорист, как Святой Бернард (в *Апологии к Вильгельму*) клеймил скульптуры на капителях, чересчур услаждавшие взор верующих (но судя по красочному их описанию, возникает подозрение, что и сам он разглядывал их дольше, чем следует): «Для чего в монастырских клуатрах [...] эти смехотворные чудища, эта странная уродливая роскошь и роскошное уродство? К чему тут грязные обезьяны? К чему свирепые львы? К чему страхолюды-кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? [...] Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади половина козы, там — рогатое животное с конским задом. И выходит, что повсюду взору открывается столь удивительная пестрота самых различных образов, что человек предпочтет читать по мрамору, чем по книге, и будут целый день любоваться и разглядывать их один за другим, а не размышлять о Законе Божьем».

Чудовище, пожирающее человека, центральная капитель церкви Сен-Пьер, XI–XII вв. Шовиньи

Чудовища тоже дети Господни
Августин (IV–V вв.)
О граде Божьем, XVI, 8
Спрашивают также, возможно ли, что от сыновей Ноя, или даже от того человека, от которого и они получили свое существование, произошли некоторые чудовищные породы людей, о которых рассказывает языческая история? Говорят, например, будто некоторые имеют один глаз посредине лба; у некоторых ступни обращены назад; другие имеют природу обоих полов: правую грудь мужскую, левую — женскую, и поочередно сообщаясь, и оплодотворяют, и рожают; у иных нет рта, а поддерживают они жизнь только посредством дыхания через ноздри; некоторые имеют рост вышиною в локоть, и греки называют их, от названия локтя, пигмеями; иные женщины зачинают в пятилетнем возрасте и не живут дольше восьми лет. Рассказывают также, будто есть народ, который имеет ноги, состоящие из одних голеней, колен не сгибает и отличается удивительной быстротою: их называют скиподами, потому что в летнее время, лежа навзничь на земле, они укрывают себя тенью от ног. […]
Но чем объясняем мы чудовищные роды людей, тем может быть объяснено и происхождение некоторых чудовищных народов. Творец всех Бог, который сам знает где, когда и что надлежало сотворить, ведая, сходством или несходством каких частей Он образует красоту целого; тот же, кто окинуть взором целого не может, поражается кажущимся безобразием части; потому что не знает, с чем она сообразована и к чему относится. Мы знаем, что люди рождаются более чем с пятью пальцами на руках и ногах. Отклонение [от нормы] в этом, конечно, менее значительно, чем в вышеприведенных случаях. Но, вероятно, не найдется такого безумца, который подумал бы, что Творец ошибся в счете людских пальцев, хотя бы он и не знал, с какой целью Он это сделал. […] В Гиппоне Диарритском живет человек, имеющий серпообразные ступни, и на них только по два пальца; подобные он имеет и руки. Если бы нашелся какой-нибудь подобный народ, он сделался бы предметом диковинной и удивительной истории. Но станем ли мы на этом основании отрицать, что он произошел от того одного, который создан был первым? […] Ведь если бы мы и об обезьянах, мартышках и сфингах не знали, что они не люди, а бессловесные животные, то те историки могли бы, гордясь своим знанием диковинок, безнаказанно представлять их нам, как какие-нибудь роды людей. […] Поэтому, чтобы закрыть этот вопрос без торопливости и с осмотрительностью [скажем так]: или того, что пишется в этом роде о каких-либо народах, вовсе нет; или, если есть, то народы эти не суть люди; или, если и они — люди, то происходят, конечно же, от Адама.

Но на самом деле христианский мир пришел к самой настоящей «реабилитации» чудовищ. Как уже говорилось (в главе II.1) в связи с панкалистическим видением мира, Августин утверждал, что чудовища прекрасны, поскольку являются божьими тварями. Тот же **Августин** (в *Христианском вероучении*) настаивал на аллегоричности Священного Писания, на переносности его смыслов именно там, где священная книга будто бы теряется в излишних на первый взгляд описаниях камней, трав или животных. Но чтобы понять, в чем иносказательный смысл драгоценного камня или животного, нужна была «энциклопедия», которая объясняла бы аллегорическое значение всех этих вещей. Так родились *морализованные бестиарии*, где каждое существо (неважно, реальное или легендарное) увязывалось с моральным поучением. Первым таким произведением в христианской традиции был ***Физиолог***, написанный по-гречески во II–III веках н. э., а потом переведенный на латынь и на несколько восточных языков; в нем перечислены около сорока животных, деревьев и камней. После описания каждого из них *Физиолог* показывает, как и почему то или иное растение, животное или камень — проводники этического и теологического учения. Например, согласно легенде, лев, заметающий хвостом свои следы, чтобы скрыться от охотников, становится символом Христа, стирающего людские грехи.



Единорог,
из Книги о свойствах животных,
ман. 3401,
1566
Париж,
Библиотека
Сент-Женевьев

Из *Физиолога*
(II–III вв.)

Единорог — животное небольшое, похожее на козленка, но при этом чрезвычайно свирепое. Из-за его необычайной силы охотник не в состоянии приблизиться к нему. Посередине головы у него один-единственный рог. Как же удается изловить его? Приводят девственницу, животное прижимается к ее лону, она вскармливает его молоком и отводит в царский дворец.

Единорог является образом Спасителя: в самом деле [...] своим пристанищем он избирает лоно истинной, непорочной Девы.

В горах водится животное, именуемое слоном. У него нет позыва к плотскому соединению: когда слон хочет произвести на свет детей, он отправляется на восток, в края, расположенные неподалеку от рая, где произрастает дерево, называемое мандрагоровым. Самка отведывает первой от дерева, дает плод самцу и ластится к нему, пока и тот не отведает. Съев плод, самец приближается к самке и совокупляется с ней. Когда настает ей время родить, слониха по самые соски заходит в пруд и рожает дитя свое в воде. Дитя тянется к сосцам матери и сосет. [...] Свойство слона таково: когда он упадет, то не может встать, ибо не имеет суставов в колене. Как же он падает? Когда хочет спать, то спит, прислонившись к дереву; охотники же, которым известно это свойство слона, идут и подпиливают дерево. Приходит слон, чтобы прислониться, падает вместе с деревом и начинает страшно реветь. Слышит это другой слон и приходит помочь ему, однако не в состоянии поднять упавшего; тогда оба принимаются реветь, и приходят еще двенадцать слонов, но и они не в состоянии поднять сотоварища. Тогда они кричат все вместе, и вот приходит слоненок, подкладывает под упавшего свой хобот и поднимает его. [...] Итак, слон и его самка олицетворяют собой Адама и Еву: когда до грехопадения наши прародители наслаждались райской негой, они не ведали плотского влечения и соития. Когда же женщина съела от дерева, то есть плодов духовной мандрагоры, и дала отведать мужу, тогда Адам познал свою жену и породил Каина на дурных водах. [...] И вот пришел большой слон, то есть Закон, и не смог поднять его; за ним явились двенадцать слонов, иначе говоря, двенадцать пророков, но и им не удалось поднять упавшего человека; после всех пришел святой, духовный слон, который и поднял человека.

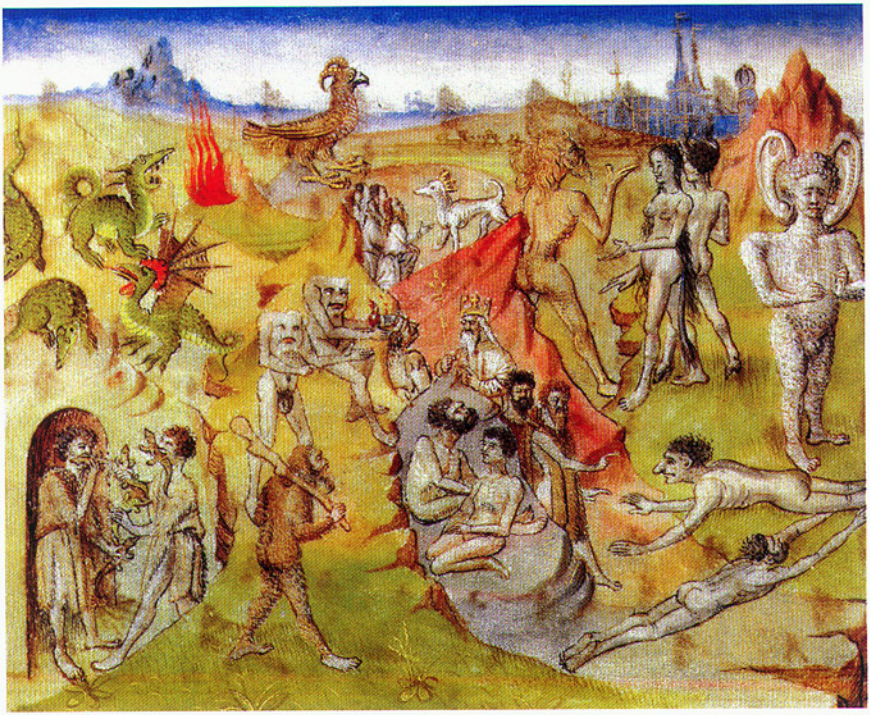
О гадюке Физиолог сказал, что ее самец имеет лицо мужчины, а самка — лицо женщины; выше пупка они походят на человека, хвост же имеют крокодилий. Самка лишена влагалища, а имеет лишь отверстие с игольное ушко. Когда самец совокупляется с самкой, он изливает семя ей в рот; проглотив семя, самка откусывает детородные части самца и тот немедленно погибает. Когда детеныши гадюки подрастают [в ее утробе], они прогрызают материнское чрево. [...] Гадюки, следовательно, являются отцеубийцами и матереубийцами. Иоанн Предтеча справедливо сравнил фарисеев с гадюками: как гадюка убивает своих отца и мать, так и они убили пророков, духовных своих родителей*.

4. *Mirabilia* — книги чудес

Именно *Физиолог* (должным образом расширенный и перестроенный) станет образцом для большинства бестиариев, лапидариев, гербариев и вообще многих «энциклопедий», составленных по модели Плиния, — от *О природе вещей* Рабана Мавра (VIII–IX вв.) до больших компиляций XII–XIII веков, например *Об образе мира* Гонория Августодонского, *О природе вещей* Александра Некхама, *О свойствах вещей* Бартоломео Анджелико, *Зерцало природное* Винсента из Бове и, наконец, *Сокровище и Малое сокровище* Брунетто Латини. А еще животных из *Физиолога* искали, а иногда и описывали в рассказах о воображаемых путешествиях вроде *Странствий* Мандевиля или *Книги о строении мира* Ристоро д'Ареццо.

Перечень этот неполон, но свидетельствует о том, сколь притягательны для античного и средневекового мира были еще не исследованные земли и с каким исступленным восторгом читатели подобных книг фантазировали обо всех этих чудесах. Подтверждение тому — колоссальный успех написанной в XII веке мистификации под названием **Послание Пресвитера Иоанна**, где рассказывалось, что где-то в Азии, за землями неверных, есть сказочное христианское царство, населенное добродетельными народами и богатое золотом и самоцветами. Миф о Пресвитере Иоанне владел умами многих путешественников (например, Марко Поло), побуждая их искать Пресвитера повсюду, а также политически узаконивал христианскую экспансию на Восток (правда, в начале Нового времени, когда царство стало отождествляться с христианской Эфиопией, поиски переместились из Азии в Африку). Но одной из причин притягательности воображаемого царства, чуть ли не доказательством всех его добродетелей и богатств, как раз и было описание его диковинных обитателей, живущих под властью Пресвитера.

Чудовища эти, разумеется, не считались образцами красоты, но вовсе не все воспринимались как опасные. Страх вызывали, разумеется, Василиск с ядовитым дыханием, Химера с львиной головой и полудраконьим-полукозьим телом, зверь Лейкоокр (Беложелт, с телом осла, задней частью оленя, львиными ногами, конскими копытами, раздвоенным рогом, пастью до ушей, почти человеческим голосом и сплошной костью вместо зубов) или Мантихора (с тремя рядами зубов, львиным туловищем, хвостом, как у скорпиона, голубыми глазами, кроваво-красной кожей, шипящая, как змея).



Разновидности чудовищ Эфиопии, ман. 461, лист 26 л., ок. 1460
Нью-Йорк, Библиотека Пьерпонт Морган

Царство Пресвитера Иоанна

Послание Пресвитера Иоанна (XII в.)

Я, пресвитер Иоанн, господин господствующих, и никто из царствующих на этой земле не сравнится со мной богатством, доблестью и силой. […]

В стране нашей родятся и обитают слоны, верблюды двугорбые и одногорбые, гиппопотамы, крокодилы, метагалинарии, жирафы, финзерты, пантеры, дикие ослы, львы белые и червонные, белые медведи, белые дрозды, немые цикады, грифоны, тигры, ламии, гиены, дикие быки, стрельцы, дикие люди, рогатые люди, фавны, сатиры и женщины той же породы, пигмеи, кинокефалы, гиганты высотой в четыреста локтей, одноглазые циклопы и птицы, называемые фениксами, и почти все виды животных, какие только существуют на свете. […]

Через одну из провинций наших, там, где живут язычники, течет река под названием Инд. Эта река берет начало в Раю и излучинами своими охватывает всю эту область. Там обнаруживают самородные камни, изумруды, сапфиры, карбункулы, топазы, хризолиты, ониксы, бериллы, аметисты, сардониксы и множество самоцветов. […]

В отдаленных пределах мира расположен остров, на который Господь во всякое время года два раза в неделю проливает обильным дождем манну небесную, которой питаются живущие вокруг люди. А другой пищи у них нет. Они не пашут, не сеют, не обрабатывают землю, чтобы собрать с нее урожай. […] Люди, вкушающие хлеб небесный, живут по пятьсот лет. И воистину каждые сто лет они омолаживаются и обновляются полностью, испив трижды из источника, который бьет из-под дерева, стоящего на том острове. […]

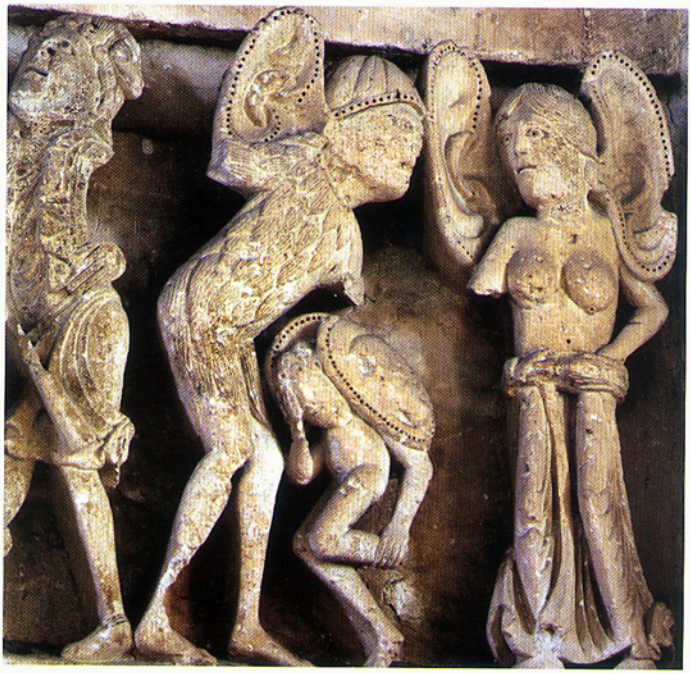
Среди нас никто не лжет. […] Супружеская измена не живет среди нас. Ни один порок у нас не правит.

Дикарь
Луиджи Пульчи
Морганте, V, 38–45 (1481–1482)
Сей человек, поистине скотина
наружностью, был безобразен страсть;
С медвежьей головы его ослино
свисали уши. Волчьи зубы всласть
булыжник хрупали; красней рубина
горел на брюхе глаз; казала пасть
чешуйчатую глотку; как мочало,
всклокоченная борода торчала;
на заросли похожий волос рос
по всей его звероподобной коже;
и руки-ноги также были схожи
со скотскими; и лаял он, как пёс.
На свете, словом, не видали рожи
уродливей. Вороньего крыла
черней в его руках клюка была**.

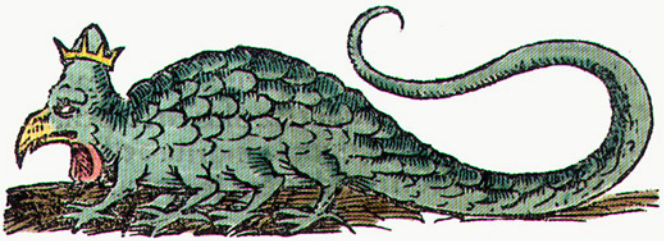
Лесное чудище с человеческим лицом, охочее до женщин, из кн. Пьера Боэстюо *Диковинные истории*, ман. 136, лист 140 об., XVI в. Лондон, Библиотека Уэлкам

Справа:
Рафаэль
Святой Михаил, борющийся с драконом, ок. 1505
Париж, Лувр

Были образы страшные: Змеи с гребнем на голове, которые ходили ногами, с вечно разинутым зевом, откуда сочился яд; и ужасный Дракон, на картинах пронзаемый копьем Святого Георгия, а в рыцарской литературе побиваемый на поединке теми же паладинами, которые в других случая бились в лесах с косматыми Лесовиками, как рассказывается в поэме Луиджи **Пульчи** *Морганте*.
Были и образы сравнительно мирные, на вид, конечно, необычные, нрава весьма странного, от людских идеалов красоты и привлекательности довольно далекие, но в сущности безобидные: это Акефалы с глазами на плечах и двумя дырками на груди вместо носа и рта, Андрогины, Астоморы, вообще без рта, питающиеся только запахами, Бикефалы, Понцы с прямыми без колена ногами, лошадиными копытами и детородным членом на груди, Пхиты с неимоверно длинными шеями и руками, как пилы, Пигмеи, вечно сражающиеся с журавлями, или милейшие Исхиаподы (у которых только одна нога, что не мешает им очень быстро бегать, а после бега они ложатся отдохнуть в тени единственной огромной стопы) и, наконец, Единорог, прекрасный белый конь с рогом на лбу, обуздать которого может только девственница, ибо зверь чует запах девственности и, подойдя к сидящей под деревом девице, кладет голову ей на колени.



Тимпан церкви Сент-Мадлен в Везле, фрагмент, ок. 1120–1130

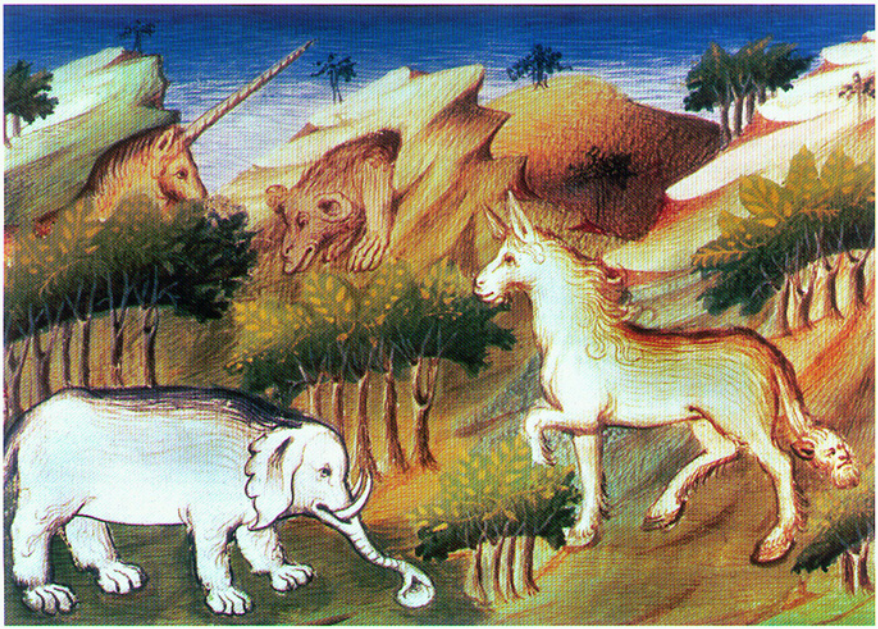


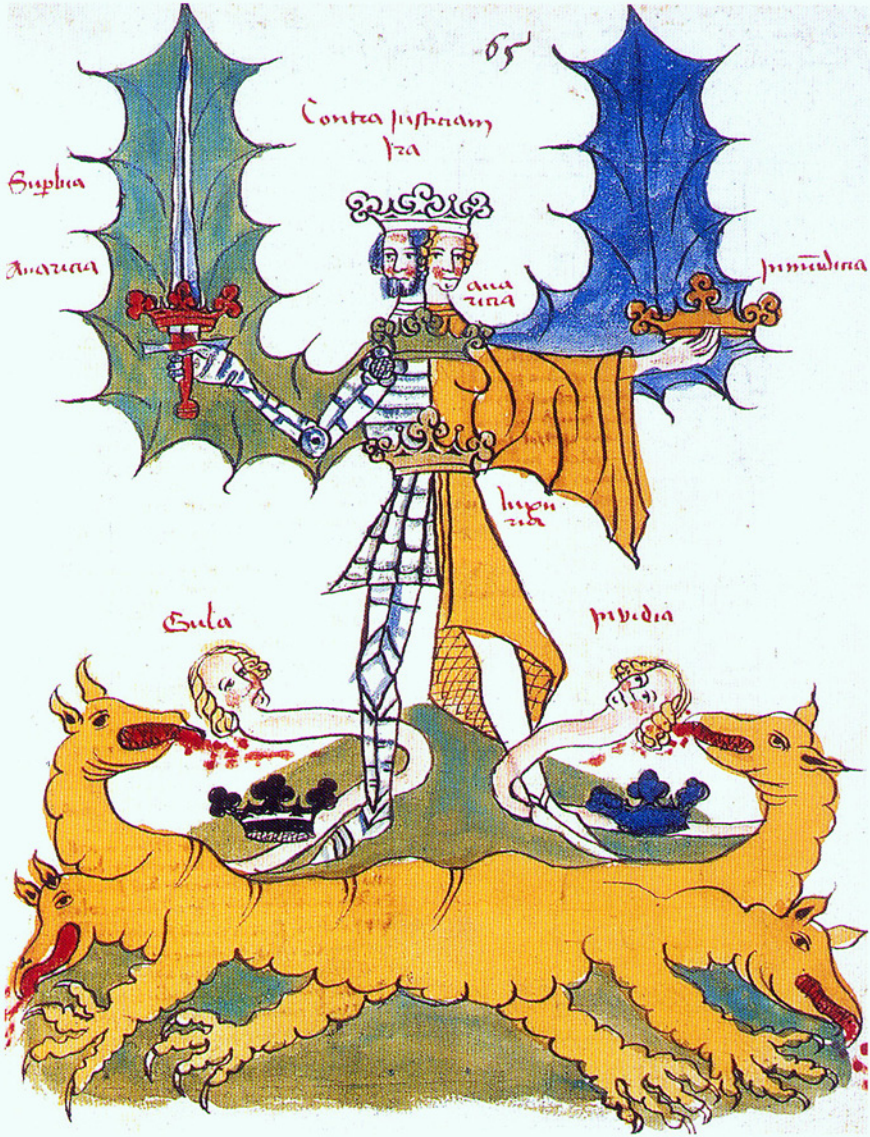
Василиск, из кн. Себастьяна Мюнстера *Универсальная космография*, 1558

На с. 122–123: Единороги, драконы, кинокефалы, блегмы, исхиаподы, одноглазые, из *Книги Чудес* Мастера Бусико, XV в. Париж, Национальная библиотека

Василиск
Плиний Старший (23–79)
Естественная история, 33
Змей василиск, встречающийся в провинции Киренаика, не превышает двенадцати дюймов в длину; распознать его можно по белому пятну на голове, напоминающему диадему. Свистом он обращает в бегство всех змей, тело же свое передвигает, не извиваясь, подобно прочим [змеям], а выпрямившись до половины своего туловища. Он иссушает траву, раскалывает камни не только прикосновением, но и своим дыханием, столь велика сила этого опасного животного. Рассказывают, что как-то раз всадник поразил одного такого василиска своим копьем, однако яд, поднявшийся через копье, убил не только всадника, но и его коня. Для подобного чудовища (цари часто желали его изничтожения) смертоносным является укус ласки — природа позаботилась, чтобы ничто не оставалось без противовеса. Люди запускают ласок в норы василисков, присутствие которых нетрудно распознать по отравленной вокруг почве*.

Отдельные чудовища
Исидор Севильский (570–633)
Этимологии, XI, 3
Греки называют… *Гигантов* ghegheneis, иначе terrigeni, что означает рожденные от земли, поскольку, по преданию, сама земля произвела их на свет своей громадой. […] *Кинокефалы* зовутся так потому, что имеют собачью голову [*греч.* Κυων, *род. п.* Κυνος — собака; Κεφαλη — голова]; к тому же привычка лаять уподобляет их скорее животным, нежели людям: они обитают в Индии. Там же, в Индии, завелись *Циклопы*, названные так потому, что у них посредине лба имеется один-единственный глаз. […] Некоторые полагают, что в Ливии появились *Блегмы*, существа без головы, со ртом и глазами в груди. Рассказывают, что на свете есть еще иные существа, лишенные шеи, с глазами на плечах. Пишут, что в отдаленных пределах Востока обитают люди отвратительной наружности: некоторые лишены носа, лица у них безобразные и совершенно плоские; у других нижняя губа оттопырена настолько, что во время сна они укрывают ею все лицо, защищаясь от зноя; у некоторых же рот словно отвердел, и они могут получать пищу не иначе как через маленькое отверстие при помощи тонкой соломинки; наконец, иные лишены языка и общаются знаками и жестами. Говорят, что в стране скифов обитают *Паноции*, у которых уши столь большие, что ими можно укрыть все тело. […] Рассказывают, что *Артабатиты* обитают в Эфиопии и ходят они с опущенной головой, наподобие овец; никто из них больше сорока лет не живет. *Сатиры* — человекоподобные существа: нос у них крючком, на лбу рога с копной волос, ноги подобны козьим. Святой Антоний увидел одного из них в безмолвии пустыни. Спрошенный рабом Божьим, тот ответил: «Я один из смертных обитателей пустыни, язычники же, верящие всевозможным басням, почитают нас за фавнов и сатиров». […] Говорят, в Эфиопии живут *Исхиаподы* с необычными ногами, что делает их на удивление быстрыми: греки потому и назвали их skiòpodes, что когда они ложатся на землю, желая защититься от палящего солнца, то укрываются громадной тенью от собственных ног [*греч.* σκια — тень]. У *Антиподов*, обитателей Ливии, стопы вывернуты назад, и у них по восемь пальцев на каждой ступне. В Скифии обитают *Гиппоподы*: облик у них человеческий, ноги же конские. Рассказывают, что в Индии обитает народ *Макробиев* ростом двенадцать футов. Там же, в Индии, обитают еще люди ростом всего в один локоть; греки зовут их *Пигмеями* — имя, производное от слова со значением «локоть, кулак» [*греч.* πυγμη]; о них мы уже упоминали выше; они занимают горные области Индии, прилегающие к Океану*.




65
Contra iusticiam
ira
Superbia
Auaricia
auaricia
Gula
Invidia

5. Судьба чудовищ

Люцифер-гермафродит, из *Книги Святой Троицы*, ман. 428, 1488 Вад Сент-Галлен

Жизнь бок о бок с чудовищами искони предрасполагала христиан использовать чудовищ и для рассказа о Божественности. Как объяснял **Псевдо-Дионисий Ареопагит** в трактате *О небесной иерархии*, природа Бога невыразима и ни одна метафора, сколь бы поэтически искрометной она ни была, не способна передать ее, наш язык здесь в любом случае здесь бессилен и может говорить о Боге лишь через отрицание, то есть называя не то, что есть, а *то, чего нет*, иными словами, описывать его следует с помощью образов, в высшей степени от него отличных, а именно через образы животных и чудовищ. С другой стороны, прием этот использовался еще ранее, в **Книге пророка Иезекииля**, где в животном облике описаны небесные создания; позже этот текст вдохновил апостола Иоанна на описание Божьего престола (откуда и пошла традиция отождествлять евангелистов с быком, львом и орлом...).

И в эпоху Возрождения чудища выполняли полезную функцию именно в силу своего впечатляющего уродства. Так, в руководствах по *искусству запоминания* с древних времен, чтобы лучше запомнить слово или понятие, рекомендовалось проассоциировать его с одной из комнат дворца или каким-нибудь местом в городе, где стоят наводящие ужас статуи, забыть которые трудно. И вот в *Искусстве запоминания* (*Ars memorandi*) Петра из Розенхайма (1502) появляются мнемотехнические образы явно сродни апокалиптическим чудовищам и существам из бестиариев.

Наконец, чудовища отлично прижились среди инакомыслящих — например, алхимиков, где стали символизировать различные процессы получения Философского Камня или Эликсира Долголетия, — и можно предположить, что адептам оккультных наук они представлялись не страшными, а, наоборот, неожиданно соблазнительными.

Однако, как мы увидим в IX главе, в какой-то момент тяга к легендарным чудесам уступает место любопытству перед *интересным* с научной точки зрения, и тогда в кунсткамеры и иные коллекции Нового времени станут стекаться чудовища иного рода. В этот период уже осваиваются земли, бывшие для средневековых людей частью легенды, и места для монстров из бестиариев там больше нет. Чудовища продолжают жить в воображении человека и в Новое время, и по сей день, но в иных формах.

Под впечатлением открытий, сделанных мореплавателями, которым доводилось видеть (на самом деле) дикие народы с дикими нравами,

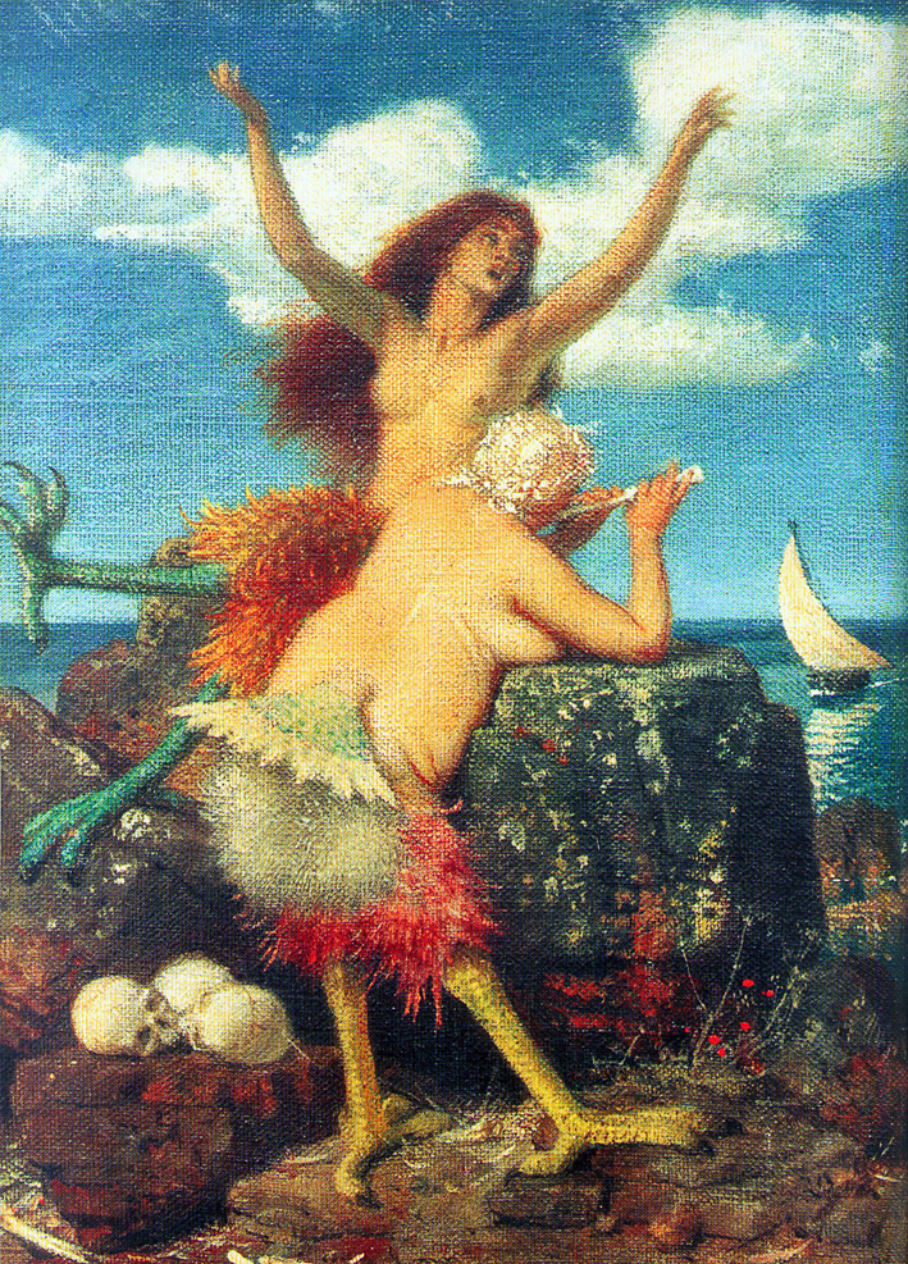
Петр из Розенхайма
Искусство запоминания,
1502
Пфорцхайм

Бог как червяк
Псевдо-Дионисий Ареопагит (V в.)
О небесной иерархии, II, 5
Мы увидим, что таинственные Богословы уместно употребляют такие подобия не только при описании небесных красот, но и там, где изображают Божество. Так, заимствуя образы иногда от предметов возвышеннейших, они воспевают Бога как солнце правды [...] иногда — от предметов менее высоких — именуют его огнем, невредимо светящим, водой жизни, утоляющей духовную жажду, или, говоря в несобственном смысле, текущей во чрево и образующей реки, непрестанно текущие, а иногда, заимствуя образы от низких предметов, называют Его мирром благовонным, камнем краеугольным. Кроме того, они представляют Его в образе зверей, приписывая Ему свойства льва и леопарда, уподобляя рыси и медведице, лишенной детей. Присовокуплю сюда и то, что кажется всего презренней и менее всего ему подобает. Он Сам Себя представляет в виде червя, как передали нам мужи и истолкователи, постигшие тайны Божии. Таким образом, все Богомудрые мужи и истолкователи тайн Откровения отличают Святая Святых от предметов несовершенных и неосвященных и вместе с тем благоговейно приемлют священные изображения, хотя они и неточны, так что для непосвященных Божественное делается недоступным, а любящие созерцать Божественные красоты не останавливаются на сих изображениях, как бы на подлинных. Притом более воздается славы божественным предметам, когда они описываются отрицательными чертами и представляются в несходных изображениях, заимствованных от вещей низких.

Калибан
Уильям Шекспир
Буря, II, 2 (1611)
А это еще что? Человек или рыба? Мертвое или живое? Рыба! — воняет рыбой. Застарелый запах тухлой рыбы; что-то вроде соленой трески, и не первой свежести. Диковинная рыба! Будь я сейчас в Англии — а я там был однажды — да показывай я эту рыбу, пусть даже на картинке, любой зевака отвалил бы мне серебряную монету за посмотрение. Там бы это чудище вывело меня в люди. Те, кому жалко подать грош безногому калеке, охотно выложат в десять раз больше, чтобы поглазеть на мертвого индейца... Да у нее человечьи ноги! А плавники точь-в-точь как руки! Ей-богу, оно теплое! Нет, я ошибся! Отрекаюсь от своих слов. Никакая это не рыба. Это здешний островитянин, которого убило грозой.

Чудовищная грудь
Джонатан Свифт
Путешествия Гулливера
(1726)
Должен признаться, никогда в жизни не испытывал я такого отвращения, как при виде этой чудовищной груди, и нет предмета, с которым я мог бы сравнить ее, чтобы дать любопытному читателю слабое представление о ее величине, форме и цвете. Она образовывала выпуклость вышиною в шесть футов, а по окружности была не меньше шестнадцати футов. Сосок был величиною с пол моей головы; его поверхность, как и поверхность всей груди, до того была испещрена пятнами, прыщами и веснушками, что нельзя было себе представить более тошнотворное зрелище. Я наблюдал его совсем вблизи, потому что кормилица, давая грудь, села поудобнее как раз около меня. Это навело меня на некоторые размышления по поводу нежности и белизны кожи наших английских дам, которые кажутся нам такими красивыми только потому, что они одинакового роста с нами и их изъяны можно видеть не иначе как в лупу, ясно показывающую, как груба, толста и скверно окрашена самая нежная и белая кожа.

Шекспир рассказал нам об ужасном (и несчастном) Калибане, **Свифт** — о невидалях, повстречавшихся ему во время странствий. Потом понемногу доверие к чудовищам утрачивается; **Эдгар По** рисует их прельстительными, **Артур Конан Дойл** (который уже кое-что знает о доисторических животных) — ужасающими, а **Бодлер** воображает эротический экстаз на теле великанши. Теперь же, в наши дни, когда у нас в активе и Дракула, и плод трудов доктора Франкенштейна, и мистер Хайд, и Кинг-Конг, а в нынешней культуре правят бал зомби и космические пришельцы, отношение к монстрам переменилось, теперь мы их просто боимся, а не воспринимаем как посланников Бога. Мы не стараемся подружиться с ними, посадив под дерево девственницу. Вероятно, первое проявление скептицизма в отношении так называемых добрых существ из бестиария мы наблюдаем в *Книге о разнообразии мира* Марко Поло, когда он, путешествуя на самом деле, а не в воображении, встречал зверей, которых ныне мы не колеблясь назвали бы носорогами. Таких животных он никогда раньше не видел, а поскольку его культура создала у него представление о единороге как четвероногом существе с рогом на морде, он говорит, что видел единорогов. Однако как честный и добросовестный бытописатель он торопится объяснить, что единороги эти какие-то странные, непохожие на тот образ, что хранит традиция: они не белые, не милые, «шерсть у них как у буйвола, а ноги слона», рог у них черный и некрасивый, язык — с колючками, голова — как у кабана. В заключение он не только уверяет, что звери эти «с виду безобразны», но и утверждает, что «непохожи они на то, как у нас их описывают; не станут они поддаваться девственнице: вовсе не то, что у нас о них рассказывают».



Кинг Конг, фильм Мериана Купера и Эрнста Шедсака, 1933

Слева: Арнольд Бёклин *Сирена*, 1875 Берлин, Государственные музеи

Великанша
Шарль Бодлер
Сплин и идеал, из сб. *Цветы зла* (1857)

В века, когда, горя огнем, Природы грудь
Детей чудовищных рождала сонм несчетный,
Жить с великаншею я стал бы, беззаботный,
И к ней, как страстный кот к ногам царевны, льнуть.

Я б созерцал восторг ее забав ужасных,
Ее расцветший дух, ее воздушный стан,
В немых глазах ее блуждающий туман
И пламя темное восторгов сладострастных.

Я стал бы бешено карабкаться по ней,
Взбираться на ее громадные колени;
Когда же в жалящей истоме летних дней
Она ложилась бы в полях под властью лени,

Я мирно стал бы спать в тени ее грудей,
Как у подошвы гор спят хижины селений.

Красные зубы и когти
Эдгар Алан По
Приключения Артура Гордона Пима, 18 (1850)

Подобрали [...] труп неизвестного сухопутного животного. В длину оно достигало трех футов, но в высоту было всего лишь шесть дюймов, имело очень короткие ноги и длинные когти на лапах ярко-алого цвета, по виду напоминающие коралл. Туловище его покрыто прямой шелковистой белоснежной шерстью. Хвост фута в полтора длиной суживался к концу, как у крысы. Голова напоминала кошачью, с той только разницей, что уши висели, точно у собаки. Клыки у животного такие же ярко-алые, как и когти.

Затерянный мир
Артур Конан Дойл
Затерянный мир, 12 (1912)

Я стоял, будто пригвожденный к месту, и не мог отвести глаз от тропинки.

И вдруг оно показалось. В дальнем конце прогалины, которую я только что прошел, дрогнули кусты. Что-то большое, темное отделилось от них и одним прыжком вымахнуло на залитую луной прогалину. Я умышленно говорю о прыжке, ибо чудовище передвигалось, как кенгуру, вытянувшись во весь рост и отталкиваясь от земли сильно развитыми задними ногами; передние были прижаты у него к брюху. Размеры и мощь этого зверя поразили меня: настоящий слон, вставший на дыбы. И при всем том такая подвижность! В первую минуту у меня еще мелькнула надежда: может быть, это лишь безобидный игуанодон? Но, несмотря на все свое невежество, я понял, что ошибаюсь. У трехпалого травоядного игуанодона голова была маленькая, как у лани, а у этого страшилища широкая, плоская — словом, точная копия той жабьей морды, обладатель которой так напугал нас минувшей ночью. Свирепый рев и настойчивость, с которой он преследовал меня, свидетельствовали о том, что это плотоядный динозавр, один из самых страшных зверей, которые когда-либо водились на земле. Чудовище то и дело припадало на передние лапы и тыкалось носом в землю, вынюхивая мои следы. Иногда они терялись, но динозавр находил их и снова огромными прыжками пускался по тропинке следом за мной.

Глава V

Безобразное, комичное, непристойное

1. Приап

Бартоломео Пассеротти *Карикатура*, XVI–XVII вв. Частное собрание

Монтень в *Опытах* задавался вопросом: «В чем повинен перед людьми половой акт — столь естественный, столь насущный и столь оправданный, — что все как один не решаются говорить о нем без краски стыда на лице и не позволяют себе затрагивать эту тему в серьезной и благопристойной беседе? Мы не боимся произносить: *убить, ограбить, предать,* — но это запретное слово застревает у нас на языке…» (III, V).

В самом деле, человек испытывает неловкость перед всем, что имеет отношение к экскрементам или полу. Экскременты вызывают у нас отвращение и соответственно кажутся нам безобразными (причем чужие, в том числе и животных, в гораздо большей степени, чем свои), что же касается пола, Фрейд в работе *Недовольство культурой* заметил, что «сами половые органы, вид которых вызывает возбуждение, почти никогда не считались красивыми». Это замешательство выражается через *стыдливость*, то есть инстинкт или долг, повелевающий воздержаться от демонстрации и упоминания определенных частей тела и определенных процессов.

Естественно, чувство стыдливости варьируется в разных культурах и в разные исторические периоды: есть культуры, например Древняя Греция или Возрождение, в которых изображение половых признаков не считалось отталкивающим и даже способствовало передаче красоты тела, и есть культуры, где те же самые признаки прилюдно обнажаются без всякого стеснения. Но в тех культурах, где сильно развито чувство стыдливости, развито и стремление нарушить стыдливость, дойдя до *непристойности.*

Непристойное поведение может вызываться яростью или желанием наскандалить, но часто непристойная речь или непристойное поведение

просто *должны веселить собеседников* — вспомним хотя бы, как нравятся детям шутки про экскременты.

С самых древних времен культ фаллоса соединял в себе и непристойность, и некоторое уродство, и неизбежную комичность. Вполне типично такое второстепенное божество, как Приап (появившийся в греческом и латинском мире в эпоху эллинизма) с огромным детородным членом. Будучи сыном Афродиты, он покровительствовал плодовитости, и его статуи, как правило из фигового дерева, ставились в полях и огородах и для того, чтобы сберечь урожай, и в качестве пугала; считалось, что он отпугивает воров, угрожая им половым насилием.

Приап, I в. Помпеи, Дом Веттиев

Приап, разумеется, был непристойным, считался смешным из-за своего непомерного члена (не случайно приапизм — это название болезни) и красивым не признавался, больше того, определялся как *amorphos* (бесформенный) и *aeschron* (безобразный), ибо не обладал правильной формой. В одном из барельефов Аквилеи эпохи Траяна (Фрейд тоже обратил на него внимание и писал о нем в одном письме 1898 года) изображено, как Афродита отталкивает свое уродское детище, потому что ей противно смотреть на деформированное тело. К тому же Приап был несчастливый бог: его называли также «монолитным», поскольку его вырезали из цельного куска древесины и устанавливали в поле, так что он не мог сдвинуться с места и не имел способности к превращениям, как многие другие мифологические существа; он был обречен на одиночество и даже не мог при всех своих гипертрофированных возможностях соблазнить какую-нибудь нимфу. Обратим внимание, как сочувственно говорит о нем **Гораций** в *Сатирах*.

Тем не менее в сущности это было забавное и симпатичное божество, друг путников, и именно так он описан самыми разными поэтами, у **Феокрита**, в сборнике **Приапея** (анонимный сборник предположительно I века н. э., написанный в бурлескной, бесстыдной манере), в Палатинской антологии.

Таким образом, Приап символизирует установившуюся с самого начала тесную связь между уродством, непристойностью и комичностью (что видно также по отрывкам из **Аристофана** и **Жизнеописания Эзопа**).

Стон Приапа
Гораций (I в. до н. э.)
Сатиры, I, 8

Некогда был я чурбан, смоковницы пень бесполезный;
Долго думал мужик, скамью ли тесать иль Приапа.
«Сделаю бога!» — сказал. Вот и бог я!
С тех пор я пугаю птиц и воров. Отгоняю воров я правой рукою
и непристойным колом, покрашенным красною краской.
А тростник на моей голове птиц прожорливых гонит,
Их не пуская садиться в саду молодом на деревья.
Прежде здесь трупы рабов погребались, которые раб же
В бедном гробу привозил за гроши из тесных каморок. [...]
Ну, а теперь Эсквилин заселен; тут воздух здоровый,
Нынче по насыпи можно гулять, где еще столь недавно
Белые кости везде попадались печальному взору.
Но ни воры, ни звери, которые роют тут норы,
Столько забот и хлопот мне не стоят, как эти колдуньи,
Ядом и злым волхованьем мутящие ум человеков.
Я не могу их никак отучить, чтоб они не ходили
Вредные травы и кости сбирать, как только покажет
Лик свой прекрасный луна, по ночным небесам проплывая.

Приапея
Приапова книга, 6, 10, 24 (ок. I в.)
Хоть я сделан Приапом из полена,
из полена и серп, и член, как видишь,
но поймаю тебя и поимею,
в цель орудие то без разговоров,
что струны ль напряженней, тетивы ли,
до ребра засадив тебе седьмого.

Что, малышка негодная, смеешься?
Не Пракситель меня ваял, не Скопас,
я рукою не Фидиевой глажен —
здешний ключник полено неумело
обтесал и сказал мне: «Будь Приапом!»
Ну над чем после этого смеешься?
Получается, наш тебе стоящий
ниже пояса столп годится в дело.

Здесь на страже стоять обильного сада
мне ключник,
под охрану вручив место сие, повелел.
Кару, вор, понесешь. «Такое терплю, —
возмущаясь, —
лишь из-за зелени, да?» — Да, из-за зелени
лишь!

Приап
Феокрит (IV–III вв. до н. э.)
Эпиграммы, 4
Этой тропой, козопас, обогни ты дубовую
рощу;
Видишь — там новый кумир врезан
в смоковницы ствол.
Он без ушей и трехногий, корою одет он,
но может
Все ж для рождения чад дело Киприды
свершить.
В круг он оградой святой обнесен,
и родник неумолчный
Льется с утесов крутых; там обступили его
Митры и лавр отовсюду; меж них кипарис
ароматный;
И завилася венком в гроздьях тяжелых лоза.
Ранней весенней порой, заливаясь
звенящею песней,
Свой переменный напев там выкликают
дрозды.
Бурый певец, соловей отвечает им
рокотом звонким,
Клюв раскрывая, поет сладостным
голосом он.
Там я, присев на траве, благосклонного
бога Приапа
Буду просить, чтоб во мне к Дафнису
страсть угасил.
Я обещаю немедля козленка. Но если
откажет
Просьбу исполнить мою — дар принесу
я тройной.
Телку тогда приведу я, барашка я дам
молодого,
С шерстью лохматой козла. Будь же ты
милостив, бог!

Дижонский художник
Чудесное рождение Венеры,
IV в. до н. э.
Бари, Областной Археологический музей

Бедный Сократ
Аристофан
Облака, 153 и след. (423 до н. э.)
Ученик. Что ж скажешь ты о новом изобретении Сократа? [...] мудрец сфетийский Херефонт спросил его, как мыслит он о комарином пении: трубит комар гортанью или задницей? [...] Сказал он, что утроба комариная узка. Чрез эту узкость воздух сдавленный стремится с силой к заднему отверстию. Войдя за узким ходом в расширение, из задницы он вылетает с присвистом.
Стрепсиад. Тромбоном оказался комариный зад! [...]
Ученик. В полночный час, исследуя движенье и бег луны, стоял он рот разинувши. Тут с крыши в рот ему наклала ящерка.
Стрепсиад. Смешно, Сократу в рот наклала ящерка!

Испражниться мозгами
Жизнеописание Эзопа (I–II вв.)
«Скажи, Эзоп, — говорит ему Ксанф, — почему это, когда человек испражнится и встанет, то непременно оглянется и посмотрит, что из него вышло?» А Эзоп ему: «Жил-был в древние времена царский сын, и так он объедался и опивался, что сидеть за нуждой ему приходилось очень долго: так долго, что однажды у него и мозги через брюхо вытекли. Но ты, хозяин, об этом не беспокойся: у тебя мозги не вытекут, у тебя их нету».

Против смеха
Устав Святого Бенедикта (IV и VI вв.)
Не произноси пустых или легковесных слов; остерегайся чрезмерного или неуемного смеха*.

Святой Василий Великий
Малые правила (IV в.)
Господь печется обо всех телесных страстях, неотъемлемых от природы человека. [...] Тем не менее, по свидетельству евангелистов (*Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете*, Лк., 6, 25), Христос не смеялся никогда. Напротив, он называл несчастными людей, поддающихся власти смеха...*

Устав четырех отцов (V в.)
Если кто-то окажется застигнут смеющимся или отпускающим шутки... постановляем, чтобы во имя Господне такового на протяжении двух недель примерно наказывали хлыстом смирения*.

2. Сатиры на виллана; карнавал

Одни формы искусства несут идею *утраченной гармонии* (работая в русле возвышенного и трагического, вызывая тревогу и напряженность), другие несут идею *гармонии обретенной* (работая в русле прекрасного и изящного, даруя безмятежность), а есть такие формы, которые передают идею *гармонии утраченной и неудавшейся,* — эти формы имеют дело с комическим, выражаемым через утрату, *снижение* или же через *автоматичность* нормального поведения. Смешно, если надутый и спесивый человек поскользнется на банановой кожуре, смешны механические движения марионетки, смешны различные формы фрустрации при ожидании, смех может вызывать сходство человека с животным; смешна неловкость неумехи, забавен каламбур. Эти и иные формы комического играют на искажении формы, но необязательно на непристойности.

А в других случаях мы имеем сочетание комичности с непристойностью — когда заочно потешаются над презираемым человеком (вспомним непотребные розыгрыши или насмешки над рогоносцами) или при высвобождении эмоций путем бунта против чего-то или кого-то, кто давил и угнетал. Тогда комично-непристойное, заставляя смеяться над угнетателем, превращается в своего рода компенсирующий протест.

Такие формы протеста (причем официально дозволенные, а следовательно, осознаваемые как способ разрядить напряжение, в противном случае рискующие выйти из-под контроля) мы видим в римских Сатурналиях, во время которых рабам дозволялось занимать место хозяев, и в триумфах, где ветеранам разрешалось выкрикивать в адрес чествуемого полководца всякие скабрезности, содержавшие порой весьма грубые намеки.

В раннехристианском мире смех не был в чести, он считался вольностью едва ли не бесовской. Традиция, восходившая к одному апокрифическому Евангелию, *Посланию Лентула*, учила, что Христос никогда не смеялся, и спор о смехе Иисуса затянулся на века. Но читая документы, направленные **против смеха**, мы не должны забывать, что были и другие отцы и учители Церкви, отстаивавшие право на благочинное веселье, и что с самого начала Средних веков были широко распространены шутливые тексты вроде *Вечери Киприана* (*Coena Cypriani* — имевшая огромный успех в монастырских кругах фантасмагорическая пародия, где библейские персонажи изображались не слишком почтительно) или *Монашеских игр* (*Joca monachorum*). Бывали и моменты,

Трикуйар
Анжер,
деревянный дом,
XV в.

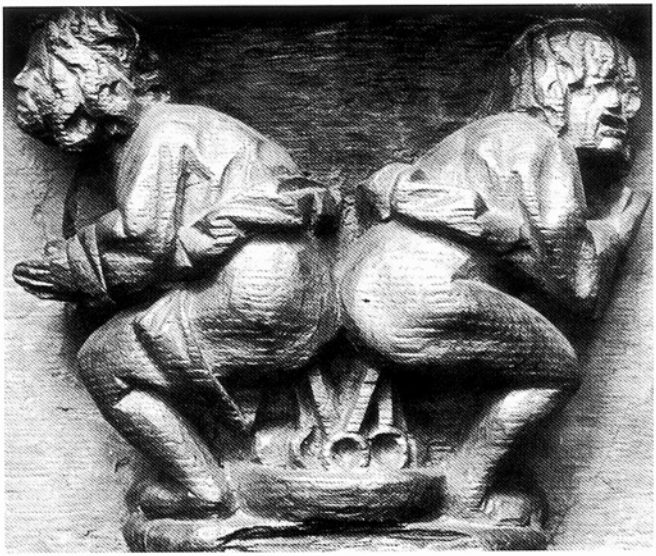
Обременительный супруг
Черная мошонка (XII–XIV вв.)
Пред вами, сеньор, и в присутствии всех
хочу рассказать о причине, приведшей
меня ко двору.
Семь лет уже замужем я за вилланом,
коего толком узнать не довелось мне,
покуда вчера
не обнаружила я нечто такое,
из-за чего долее жить с ним никак не могу,
да и терпеть его рядом нет мочи.
Как на духу расскажу, мне поверьте,
член муженька моего чернее железа,
а мошонка его чернее, чем ряса монаха;
и волосами покрыта, словно медвежья
шкура,
право, у ростовщика и то не бывает
столь туго набитой мошны, как у супруга.
Я вам поведала правду, лучше сказать
не умею.

Как виллан испортил воздух
Рютбёф (XIII в.)
Да не угодно будет Иисусу,
чтобы виллана привечали
у сына Пресвятой Марии Девы [...]
Они не могут помышлять о Рае
за неименьем денег иль чего другого,
однако Ада тоже лишены, поскольку
у бесов вызывают отвращенье [...]
Однажды заболел один виллан,
и черти Ада приготовились, что душу
сейчас его получат. Говорю вам, зная точно.
Один из бесов подошел поближе,
Чтоб в бездну оттащить, на что имел он
право,
И сразу к заднице мешок из кожи подвязал,
считая, что оттуда душа наружу выйдет.
Однако же, желая излечиться,
виллан в тот вечер пил настой целебный,
и столько съел он мяса с чесноком
и жирного, горячего бульона,
что у него теперь не мягким был живот,
но напряженным, как струна у цитры.
И, видно, помирать виллану, если же сумеет
он ветры выпустить, то можно выжить.
Виллан ради такого дела поднапрягся,
собрал все силы и что было мочи
стал тужиться, вертеться, извиваться
и наконец на всю округу пернул,
мешок наполнил, да и кой-чего добавил,
ведь черт ему, карая за грехи,
топтать живот принялся;
а поговорка правильно гласит,
что «пережмешь — и вылезут какашки».
А черт меж тем дошел до двери,
держа в руках мешок, где были ветры.
Мешок он бросил в Ад, и ветры вышли.
И тут, бесясь от гнева, черти
виллана душу стали проклинать.
Назавтра созван был у них капитул,
и принято решенье: ни за что на свете
вилланов души в Ад не допускать,
поскольку вони от них не оберешься.
И по сему решению отныне
виллану нет пути ни в Ад, ни в Рай.
Причина вам теперь тому известна.

специально отведенные для шутливой вольности, например *пасхальный смех*, когда во время службы во славу Воскресения Господня шутить и веселиться дозволялось прямо в церкви и даже в момент проповеди. Средневековье было эпохой, полной противоречий, когда публичные проявления набожности и ригоризма сопровождались щедрыми уступками греху, о чем свидетельствуют многочисленные новеллы того времени, и даже существовали места, где не возбранялась проституция (а именно деревни-гинекеи, называвшиеся *голубятнями*, куда ходили феодалы). Не следует забывать об эротизме куртуазной поэзии и о песнях бродячих студиозусов, которые, кстати, были клириками. Кроме того, чувство стыдливости в те времена явно отличалось от нынешнего, особенно среди бедных, где семьи жили в тесноте, спали все в одной комнате, а то и на одной постели, и люди удовлетворяли свои плотские потребности на открытом воздухе, не сильно заботясь о скрытности.

Непристойность (и прославление уродливого и гротескного) дает о себе знать в **сатирах на виллана** и в карнавальных забавах, связанных как раз с жизнью простого люда. Речь идет о двух весьма различных явлениях. Существует бесконечное множество текстов, от французских *фаблио* до итальянской новеллистики и *Кентерберийских рассказов* Чосера, где виллан представлен дураком, мошенником, готовым в любой момент надуть своего сеньора, грязным, вонючим (в одном рассказе погонщик ослов, проходя мимо парфюмерной лавки, так ошалел от ароматов, что потерял сознание и пришел в себя, только когда ему дали понюхать навоз), а иной раз еще и обезображенным, как Приап, гипертрофированными гениталиями.

Это, однако, не было примером народного комизма; скорее так выражалось презрение и недоверие к крестьянам, столь распространенное в феодальных и церковных кругах. Уродливые черты крестьянина



Какающие фигурки
Валькур,
церковь Богоматери,
скамья, 1531

Справа:
Флажок
безумной матери,
XV или XVI в.
Дижон

Пастух
Кретьен де Труа
Ивейн, или Рыцарь со львом (ок. 1180)
Как вдруг увидел пастуха.
Какая это образина!
Сидит на пне, в руках дубина,
Обличьем сущий эфиоп,
Косматый широченный лоб,
Как будто череп лошадиный
У этого простолюдина.
Густыми космами волос
Он весь, как дикий зверь, зарос.
Под стать громоздкой этой туше
Слоновые свисают уши
С продолговатой головы.
Кошачий нос, глаза совы,
Кабаний клык из волчьей пасти,
Всклокоченная, рыжей масти,
Засаленная борода.
Поверите ли, господа!
Он бородою утирался.
В грудь подбородок упирался,
Искривлена была спина.
Одежда не из полотна.
Конечно, при таком обличье
Носил он только шкуры бычьи.

Порча воздуха
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного, III (1853)
Порча воздуха, что и говорить, есть вещь безобразная. Но коль скоро данное явление утверждает нечто непроизвольное, противное свободе человека, коль скоро оно коварно подстерегает его в самом неподходящем месте, отказываясь повиноваться его воле, оно чем-то походит на домового, без всяких предупреждений и sans gêne вводящего людей в смущение. Вот почему комики всегда пользовались им в гротеске и бурлеске — по крайней мере через намеки. [...] Коль скоро все мы, люди, вне зависимости от различий возраста, образования, сословия и положения, подвластны этой низменной стороне нашей природы, лишь в редких случаях намеки подобного рода не ставят целью рассмешить публику; вот почему низкопробный комизм столь падок на всякого рода непристойности, грубости и пошлости, связанные с этой областью*.

смаковались с некоторым садизмом, смеялись *над деревней*, а не *вместе с деревней*.

Городской же плебс был главным действующим лицом гротескной пародии в карнавалах и иных действах карнавального типа вроде Праздника Осла или *шаривари*, процессий по поводу новой женитьбы вдовца, сопровождавшихся криками, непристойными жестами, переодеваниями и страшным шумом, учинявшимся в основном при помощи котлов, кастрюль и другой кухонной утвари. В карнавале преобладали гротескное искажение тела (то есть маски), пародия на сакральное и полная свобода языка, вплоть до богохульства. Являясь торжеством всего того, что в остальное время года считалось безобразным и запретным, эти празднества были, однако, ограничены во времени и допускались или не возбранялись лишь по особым случаям. В остальное время года имели место официальные религиозные праздники. В ходе религиозных праздников снова брали верх традиционный порядок и соблюдение иерархии. Во время же карнавала дозволялось общественный порядок и иерархию переворачивать вверх ногами (избирались даже потешные короли и епископы) и на поверхности оказывались шутовские и «постыдные» черты народной жизни. Народ весело мстил феодальной и церковной власти, а пародия на бесов и преисподнюю была своего рода реакцией на страх перед смертью и загробным миром, на ужас перед чумой и всевозможными бедствиями, одолевавший людей на протяжении всего года.

Шаривари, франц. ман. 146, лист 34, XIV в. Париж, Национальная библиотека

Можно сказать, что, как это ни парадоксально, серьезность и угрюмая меланхолия были уделом тех, кто придерживался благого оптимизма (надо страдать, зато потом наступит вечная слава), тогда как смех служил лекарством пессимистам, чья жизнь была убога и трудна.

Среди подобных проявлений были и Праздники Дураков, и разумеется, характерной чертой внешности дурака (оказывавшегося, правда, иногда носителем нежданной мудрости) была гримаса безумия, быстро превратившаяся в маску шута.

Во этих случаях фарсовую функцию исполняли даже экскременты: в церкви во время бурлескных выборов шутовского епископа они выполняли роль ладана, а по ходу *шаривари* ими кидались в толпу. Это было своего рода реабилитацией безобразного, возможно, еще и потому, что сам герой карнавала, голодный, изможденный, едва ли был краше персонажа, которого изображал; однако его вызывающим поведением уродство не только реабилитировалось, но и превращалось в характерную модель.

Князь дураков

Пьер Гренгор (XV–XVI вв.)

Помешанные дураки, дураки-ротозеи, дураки-умники; дураки-горожане, дураки из замков, дураки-деревенщины; дураки-тупицы, дураки-простофили, дураки-остроумники; дураки-воздыхатели, дураки-бобыли, дураки-нелюдимы; дураки старые, молодые и всякого возраста; дураки-варвары, дураки-иноземцы, дураки-язычники; рассудительные дураки, дураки-развратники, дураки-упрямцы [...] дуры-дамы и дуры-барышни; дуры старые и дуры молодые; все дуры, неравнодушные к мужскому полу; дуры храбрые, трусливые, уродливые, смазливые; дуры-щеголихи, дуры-тихони, дуры-строптивицы; дуры, жадные до денег; разбитные дуры; рыжеволосые, худые, бледные и толстые дуры; в Жирный вторник Князь [дураков] повеселит вас на рынке*.

3. Освобождение в эпоху Возрождения

Все эти явления как бы выворачиваются наизнанку в атмосфере Возрождения. Наиболее наглядно этот переворот отразился в *Гаргантюа и Пантагрюэле* **Рабле**, начавшем выходить в 1532 году. Здесь не просто пересматривается и оригинальнейшим образом перерабатывается древняя народная культура в самых скабрезных ее проявлениях — непристойное у Рабле представлено уже не как (или не только как) характеристика социальных низов, но становится скорее признаком придворного языка и поведения. И еще: теперь похваляться непотребством (с соответствующими непревзойденными смеховыми результатами) можно не только в рамках едва терпимого карнавального празднества — теперь оно проникает в серьезную литературу, открыто выставляется напоказ, становится сатирой на мир ученых людей и нравы церковнослужителей, приобретает философский масштаб. Теперь это уже не признак эпизодического анархического народного возмущения, но самая настоящая культурная революция.

В обществе, где отныне устанавливается примат человеческого и земного над божественным, непристойное становится горделивым утверждением прав телесности, и именно в этом ключе его блестяще анализирует **Бахтин**. Великаны Гаргантюа и сын его Пантагрюэль по классическим средневековым меркам уродливы, поскольку непропорциональны, однако само их уродство оказывается предметом славы и гордости. Это уже не те страшные гиганты, что восставали против Юпитера и безоговорочно осуждались классической мифологией, и не чудовищные обитатели Индии из средневековых легенд — торжествующе огромные, несоразмерно габаритные, они становятся подлинными героями нового времени.

В начале XVII века, с выходом в свет *Бертольдо* **Джулио Чезаре Кроче** (1606), мы наблюдаем переворот и в сатире на виллана.

Как Пантагрюэль испортил воздух
Франсуа Рабле
Гаргантюа и Пантагрюэль, II, 27 (1532)

…но от звука, который он издал, земля задрожала на девять миль в окружности, и вместе с испорченным воздухом из него вышло более пятидесяти трех тысяч маленьких человечков — карликов и уродцев, а из выпущенных им газов народилось столько же маленьких горбатеньких женщин, каких вы можете встретить всюду: ростом они бывают не выше коровьего хвоста, а в ширину не больше лимузинской репы.

— Что такое? — воскликнул Панург. — Неужто наши ветры столь плодовиты? Истинный Бог, премилые вышли уродцы и премилые пер…, то бишь горбуньи! Надо бы их поженить — они наплодят слепней.

Гюстав Доре
Иллюстрация
из кн. Франсуа Рабле
Гаргантюа
и *Пантагрюэль*,
Париж, Garnier, 1873

На с. 144–145:
Иллюстрации
из кн. Франсуа Рабле
Причудливые грезы
Пантагрюэля,
Париж,
Richard Breton, 1565

Как Панург обмарался
Франсуа Рабле
Гаргантюа и Пантагрюэль, IV, 67 (1532)
Брат Жан, при появлении Панурга ощутивший некий запах, непохожий на запах пороха, вытащил Панурга на свет и тут только обнаружил, что Панургова сорочка запачкана свежим дерьмом. Сдерживающая сила нерва, которая стягивает сфинктер (то есть задний проход), ослабла у него под внезапным действием страха, вызванного фантастическими его видениями. Прибавьте к этому грохот канонады, внизу казавшийся несравненно страшнее, нежели на палубе, а ведь один из симптомов и признаков страха в том именно и состоит, что дверка, сдерживающая до поры до времени каловую массу, обыкновенно в таких случаях распахивается.

Некоторые хорошие привычки Панурга
Франсуа Рабле
Гаргантюа и Пантагрюэль, II, 16 (1532)
Особенно доставалось от него несчастным магистрам наук и богословам. Встретит, бывало, кого-нибудь из них на улице — и не преминет сделать гадость: одному насыплет навозу в шляпу, другому привесит сзади лисий хвост или заячьи уши, а не то придумает еще какую-нибудь пакость.
В тот день, когда всем богословам было велено явиться в Сорбонну на предмет раскумекивания догматов, он приготовил так называемую бурбонскую смесь — смесь чеснока, гальбанума, асафетиды, кастореума и теплого навоза, подлил туда гною из злокачественных нарывов и рано утром густо намазал этой смесью всю мостовую — так, чтобы самому черту стало невмочь.

Изобретение подтирки

Франсуа Рабле

Гаргантюа и Пантагрюэль, I, 13 (1532)

— После долговременных и любопытных опытов я изобрел особый способ подтираться, — отвечал Гаргантюа, — самый, можно сказать, королевский, самый благородный, самый лучший и самый удобный из всех, какие я знаю.

— Что же это за способ? — осведомился Грангузье.

— Сейчас я вам расскажу, — отвечал Гаргантюа. — Как-то раз я подтерся бархатной полумаской одной из ваших притворных, то есть придворных, дам и нашел, что это недурно, — прикосновение мягкой материи к заднепроходному отверстию доставило мне наслаждение неизъяснимое. В другой раз — шапочкой одной из помянутых дам — ощущение было то же самое. Затем шейным платком. Затем атласными наушниками, но к ним, оказывается, была прицеплена уйма этих поганых золотых шариков, и они мне все седалище ободрали. Антонов огонь ему в зад, этому ювелиру, который их сделал, а заодно и придворной даме, которая их носила! Боль прошла только после того, как я подтерся шляпой пажа, украшенной перьями на швейцарский манер. Затем как-то раз я присел под кустик и подтерся мартовской кошкой, попавшейся мне под руку, но она мне расцарапала своими когтями всю промежность.

Оправился я от этого только на другой день, после того как подтерся перчатками моей матери, надушенными этим несносным, то бишь росным, ладаном. Подтирался я еще шалфеем, укропом, анисом, майораном, розами, тыквенной ботвой, свекольной ботвой, капустными и виноградными листьями, проскурняком, диванкой, от которой краснеет зад, латуком, листьями шпината — пользы мне от всего этого было, как козла молока, — затем пролеской, бурьяном, крапивой, живокостью, но от этого у меня началось кровотечение, тогда я подтерся гульфиком, и это мне помогло.

Затем я подтирался простынями, одеялами, занавесками, душками, скатертями, дорожками, тряпочками для пыли, салфетками, носовыми платками, пеньюарами. Все это доставляло мне больше удовольствия, нежели получает чесоточный, когда его скребут.

— Так, так, — сказал Грангузье, — какая, однако ж, подтирка, по-твоему, самая лучшая? […]

— В заключение, однако ж, должен сказать следующее: лучшая в мире подтирка — это пушистый гусенок, уверяю вас, — только когда вы просовываете его себе между ног, то держите его за голову. Вашему отверстию в это время бывает необыкновенно приятно, во-первых, потому, что пух у гусенка нежный, а во-вторых, потому, что сам гусенок тепленький, и это тепло через задний проход и кишечник без труда проникает в область сердца и мозга. И напрасно вы думаете, будто всем своим блаженством в Елисейских полях герои и полубоги обязаны асфоделям, амброзии и нектару, как тут у нас болтают старухи. По-моему, все дело в том, что они подтираются гусятами, и таково мнение ученейшего Иоанна Скотта.

Сатирический фрагмент фламандского триптиха, ок. 1520
Льеж, Центральная библиотека

В лице Бертольдо, традиционно безобразного и неотесанного, виллан уже не глупец, а хитрец, то есть он уподоблен легендарному Эзопу, в чьем неказистом теле обретались мудрость и хитрость. Впрочем, еще и до *Бертольдо* в 1553 году была написана *История крестьянина Камприано*, где изобретательный виллан совал монеты в задний проход своей ослицы и дурачил глупых торговцев, которые, видя, как скотина испражняется деньгами, платили за нее баснословную цену.
Тем временем и дурень из карнавального статиста превращается в философский символ: каждый из многих сумасшедших, отправившихся в плаванье в страну Кокань в книге Себастьяна Бранта *Корабль дураков* (1494), являет собой карикатуру на один из пороков, а сама Глупость выступает с обличением нравов своего времени в *Похвале*, которую посвящает ей Эразм Роттердамский (1509).

Иероним Босх
Корабль дураков,
ок. 1500
Париж, Лувр

Рот и нос
Михаил Бахтин
Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, V (1965)
Из всех черт человеческого лица в гротескном образе тела существенную роль играют только рот и нос, притом последний как заместитель фалла. Формы головы, уши и тот же нос приобретают гротескный характер лишь тогда, когда они переходят в звериные формы или в формы вещей. Глаза же вовсе никакой роли в гротескном образе лица не играют. Глаза выражают чисто индивидуальную и, так сказать, самодовлеющую внутреннюю жизнь человека, которая для гротеска не существенна. Гротеск имеет дело только с выпученными глазами… так как его интересует все, что вылезает, выпирает и торчит из тела, все, что стремится прочь за пределы тела. В гротеске особое значение приобретают отростки и ответвления, все то, что продолжает тело и связывает его с другими телами или с внетелесным миром. Кроме того, выпученные глаза потому интересуют гротеск, что они свидетельствуют о чисто телесном напряжении. Но самым важным в лице для гротеска является рот. Он доминирует. Гротескное лицо сводится, в сущности, к разинутому рту — все остальное только обрамление для этого рта, для этой зияющей и поглощающей телесной бездны.

Бертольдо
Джулио Чезаре Кроче
Хитроумные проделки Бертольда, 1 (1606)
Во времена, когда король Альбуин, правитель лангобардов, подчинил себе почти всю Италию, сделав своей столицей славный город Верону, при его дворе оказался крестьянин по имени Бертольд, человек уродливый и донельзя безобразный с виду. Однако неказистость его внешности искупалась живостью ума: он отличался сметливостью и с легкостью отвечал на любые вопросы; однако не только сметливым был этот человек, но также хитрым, лукавым и коварным от природы. Ростом же он был таков, как здесь описано.
Итак, был это низкорослый человек, с головой крупной и круглой, словно мяч, морщинистым лбом, красными, как огонь, глазами, ресницами длинными и жесткими, как щетина у свиньи, ослиными ушами, большим, изрядно перекошенным ртом, с нижней губой, отвисшей, как у коня, бородой густой и свисающей, будто у козла, с загнутым крючковатым носом и непомерно широкими ноздрями. Зубы у него торчали, как у хряка, на шее у него были три, если не четыре зоба, которые, когда он говорил, надувались словно сосновые шишки, готовые вот-вот лопнуть; ноги он имел козлиные, как у сатира, стопы длинные и широкие и тело, сплошь покрытое волосами; на нем были темно-серые чулки, продранные на коленках, и высокие башмаки с толстыми каблуками. Словом, он являл собой полную противоположность Нарциссу*.

Питер Брейгель
Битва Карнавала и Поста, фрагмент, 1559
Вена, Музей истории искусства

Одновременно с Рабле творил Питер Брейгель Старший, благодаря которому мир крестьян с его праздниками, его неотесанностью и уродствами вошел в большую живопись. Как и в сатирах на виллан, в живописи Брейгеля изображен народ, но адресована эта живопись не народу. Как заметил Хаузер в своей *Социальной истории искусства*, отображать свою жизнь желают социальные группы, удовлетворенные своим статусом, а вовсе не те, кто еще находятся под гнетом и предпочли бы жить иначе. Искусство Брейгеля обращено к городу, а не к деревне. Тем не менее Брейгель внимательно и чутко воспроизводит сельские нравы; в его изображении виллана совсем нет жестокости и насмешки, свойственной средневековым сатирам.

Портрет Фальстафа
Уильям Шекспир
Генрих IV, II, 4 (1598–1600)
Злая воля совращает тебя с пути истинного, тобою овладел бес в образе толстого старика; приятель твой — ходячая бочка. Зачем ты водишь компанию с этой кучей мусора, с этим ларем, полным всяких мерзостей, с этой разбухшей водянкой, с этим пузатым бочонком хереса, с этим мешком, набитым требухой, с этим невыпотрошенным зажаренным меннингтрийским быком, с этим почтенным Пороком, с этим седым Безбожием, с этим старым наглецом, с этим престарелым Тщеславием? На что он еще годен? Наливать и тянуть херес? В чем опрятен и ловок? Только в разрезании и пожирании каплунов. В чем искусен? Только в обмане. В чем проворен? Только в плутовстве. В чем достоин презрения? Решительно во всем. В чем заслуживает похвал? Ни в чем.

Благое безобразие природы
Антонио Рокко
Об уродстве (1635)
В Природе наибольшим безобразием отмечены картины гниения, смерти, голода, бедности и т. п. С этим согласны все; однако, присмотревшись получше к перечисленным и подобным явлениям, мы должны признать, что они-то и являются самыми благими в мире. Гниение, означающее распад, дает начало каждому новому поколению, каждому существу в подлунном мире — этими идеями пропитана философия перипатетиков; если дурны порождающие начала, еще более дурными будут порождаемые, но если последние окажутся благими, лучшими будут и порождающие начала; одно из таких начал Аристотель назвал *turpe* [*лат.* — гнусным, отвратительным]: *appetit enim, ut turpe* и т. д. *В Происхождении животных* он утверждает, что нет ничего более омерзительного, нежели порождение животных, особенно человека. Кого не передернет при виде мутных масс темной крови, нечистого семени, грязных месячных выделений, протухшей спермы? А ведь порождение потомства, как правило, и связано с подобным безобразием. Подумайте о родах, месячных, различных выделениях и т. п., и вы признаете мою правоту; и тем не менее они являются началами всякого блага, абсолютно важными и необходимыми: сколь благо безобразие Природы, не правда ли?*

На этом этапе внимание к безобразному проникается реализмом, что скажется в живописи XVII века; к 1635 году относится трактат *Об уродстве* **Антонио Рокко**, где он полемически заявляет, что хочет говорить о безобразных вещах, потому что от вечных разговоров о нежном и прекрасном в конце концов начинает тошнить. С самого начала Рокко весело излагает морализаторские и антифеминистские парадоксы, утверждая, что для женщины некрасивая внешность — это «залог честности, средство от похоти, возможность придерживаться беспристрастия и справедливости» и что соответственно дурнушки не вызывают желания и томления у возлюбленных и не бывают такими распутными, как красавицы. Вдобавок к тому Рокко еще и прославляет любые телесные конфузы, ибо они способствуют зарождению нового, и видит первопричину всяческого блага в явлениях, которые мы считаем неприглядными, а именно: в родах, менструациях, сперме, испражнениях.
Дело в том, что в эпоху Возрождения непристойное вступило в новую фазу. Мало того что в изображении человеческого тела половые признаки перестали восприниматься как нечто шокирующее, а стали частью красоты человека, еще благодаря таким авторам, как Аретино, прославление действий, которые ранее и назвать было невозможно (да и ныне чувство приличия не позволяет включить в антологию), проникает в придворные круги, в том числе и к папскому престолу — теперь оно никого не коробит, а служит наглым и бесстыдным побуждением к радости и наслаждению. Искусство образованных классов публично присваивает то право, что раньше признавалось, да и то не вполне гласно, лишь за чернью; правда, теперь оно реализуется изящно, а не грубо, тем самым стирая разницу между *произносимым и непроизносимым*.

Председатель Курваль
Маркиз де Сад
120 дней Содома,
Предисловие (1785)
Пристрастие к пороку превратило его почти в полный скелет. Он был высок ростом, сухощав и тонок в кости. На лице выделялись впалые потухшие глаза, рот был зловещего синеватого цвета, нос длинный, подбородок выступал торчком. Покрытый шерстью как сатир, он имел плоскую спину и дряблые ягодицы, похожие на две грязные тряпки, которые болтались на бедрах; кожа на них была такой иссушенной и бесчувственной, как будто бы его всю жизнь стегали кнутом. [...] Столь же нечистоплотен Председатель был в своих вкусах. От него исходило зловоние, что не могло понравиться никому. [...] Нечасто встретишь такого ловкого и порочного человека, как Председатель. К моменту нашего повествования он уже пресытился и отупел до такой степени, что ему для пробуждения сексуальности требовалось по три часа самых грязных и жестоких возбуждений. [...] Курваль настолько увяз в трясине разврата, что уже не мог существовать ни в каком ином мире. С его уст без конца срывались самые скверные ругательства, которые он энергично перемешивал с бесчисленными проклятиями и богохульством. Этот беспорядок в мыслях, усиленный постоянным пьянством, превратил его с годами в человека опустившегося и полубезумного.

Фелисьен Ропс
Порнократы, 1878
Намюр,
Областной музей
Фелисьена Ропса

Берясь «прекрасно» изобразить не только невинное безобразное, но и то, что принято считать табу, искусство отграничивает непристойное от уродливого.
Непристойность становится поводом для утонченного веселья во фривольной литературе XVII и XVIII веков, хотя у такого «проклятого» автора, как **маркиз де Сад**, она вновь обретает все свои самые омерзительные черты. Снова чувство приличия не позволяет нам *целиком* воспроизвести в антологии описание председателя Курваля из романа *120 дней Содома*. Курваль — развратник, ставший мерзким, вонючим и отвратительным от частого потакания своей извращенной похоти, о чем читателю сообщается в мельчайших подробностях. Разрушая границу между произносимым и непроизносимым, де Сад идет дальше описания нормальной работы человеческого организма: дабы способствовать раскрепощению, он выводит непристойное за рамки меры и гипертрофирует до бесконечности, до невыносимости. В таком виде непристойному в конце концов отводится центральная роль во многих литературных произведениях конца XIX века и в авангарде XX: теперь непристойное используется для разрушения табу благонамеренной публики и в то же время отражает приятие всех аспектов телесности.
Однако в XIX веке то, что прежде считалось непристойным и неприглядным, безоговорочно вошло в искусство и реалистическую литературу, стремившуюся показать повседневную жизнь во всех ее проявлениях. При этом любопытно отметить, до чего подвижны критерии стыдливости: многие произведения, которые сейчас читают даже в школе, например *Госпожа Бовари* Флобера, *Улисс* Джойса, романы Д. Г. Лоуренса или Генри Миллера, при первом своем появлении вызывали скандал, и даже само их обращение иной раз оказывалось под запретом.

SCULPTURE
MUSIQUE
POESIE
PEINT

4. Карикатура

Одной из форм комического, несомненно, является карикатура. Идея карикатуры возникла, в общем, недавно, и многие считают, что она берет свое начало с некоторых гротескных портретов Леонардо да Винчи. Однако Леонардо по преимуществу «изобретал» типы, а не метил в узнаваемые мишени, подобно тому как в предшествующие времена изображались существа уродливые по определению, вроде силенов, бесов или вилланов. Современная же карикатура зарождается как выпад против узнаваемого реального человека или по крайней мере социальной категории; она преувеличивает некие черты наружностей (обычно лиц), чтобы через физический изъян высмеять или обличить изъян моральный. Таким образом, карикатура никогда не приукрашивает свой объект, но, наоборот, обезображивает его, раздувая определенные черты до уродства. Это позволило моралистам вроде **Ганса Зедльмайра** (в *Утрате середины*) говорить о карикатуре как о форме уничижения, выводящей человека из равновесия и ущемляющей его достоинство.

Разумеется, бывают карикатуры, рассчитанные на то, чтобы унизить объект и вызвать к нему отвращение (для сравнения, в главе VII будет говориться о демонизации политического, религиозного или расового Врага). Однако зачастую, преувеличивая определенные черты субъекта, карикатура стремится глубже проникнуть в его характер. Часто ее цель вовсе не в том, чтобы обличить «внутреннее» уродство, а в том, чтобы подчеркнуть физические и интеллектуальные свойства или особенности поведения, которые делают изображаемого милым и симпатичным. Так что, если беспощадные карикатуры Домье или Гроса обличают моральную низость отдельных людей и типов своего времени, карикатуры на мыслителей и художников, нарисованные Туллио Периколи, представляют собой самые настоящие портреты, наделенные глубоким психологизмом и часто граничащие с прославлением.

Это позволило **Розенкранцу** увидеть в карикатуре характерное эстетическое оправдание безобразного, поскольку карикатура не ограничивается выявлением диспропорции и не преувеличивает все отклонения в равной степени (то есть великаны и лилипуты Свифта по этой логике — не карикатура, а описание иной формы): хорошая карикатура использует преувеличение «как динамический тотальный прием», и таким образом дезорганизующий формальный элемент становится «органичным». Другими словами, это «прекрасное» изображение, гармонизирующее несоразмерность.

Квентин Массейс
Договор о продаже,
XVI в.
Берлин,
Государственные
музеи

Леонардо да Винчи
Голова старика,
карикатура,
1500–1505
Гамбург, Кунстхалле

Джон Мортимер Гамильтон
Групповая карикатура,
ок. 1776
Йельский центр британского искусства, собрание Пола Меллона

Справа:
Оноре Домье
Два адвоката и Смерть,
XIX в.
Винтертур, собрание Оскара Рейнхарта

Гармония в карикатуре
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного, III (1853)

[Безобразное] обращает возвышенное в вульгарное, прелестное в отвратительное, абсолютно прекрасное в карикатуру, так что достоинство становится в ней напыщенностью, а очаровательность кокетством. Следовательно, карикатура является верхом безобразия, но именно в силу того что она четко отражается в искажаемом ею положительном образе, она перерастает в комизм. До сих пор мы всегда замечали точку, в которой безобразное может становиться смешным. Бесформенное и неправильное, вульгарное и отвратительное, разрушаясь, способны порождать реальность, которая на первый взгляд кажется невозможной, и это создает комический эффект. Все приведенные формулировки приложимы к карикатуре. И она делается бесформенной и неправильной, вульгарной и отвратительной — во всем богатстве оттенков перечисленных понятий. Она наделена неисчерпаемой способностью видоизменять и соединять их, точно некий хамелеон. Тогда становятся возможны «мелкая крупность», «слабая сила», «грубое величие», «возвышенное ничтожество», «неуклюжая грация», «нежная грубость», «рассудительная глупость», «пустая полнота» и множество других несуразностей…

Суть карикатуры состоит в том, что она до неузнаваемости преувеличивает один из моментов некоей формы. Правда, данное определение требует дальнейшего уточнения. […] Итак, чтобы объяснить карикатуру, к понятию преувеличения необходимо присовокупить другое понятие, а именно несоразмерность между каким-либо моментом формы и всей ее совокупностью, иными словами, понятие отрицания единства, долженствующего существовать в соответствии с понятием формы. Значит, если вся форма оказывается единообразно увеличена или уменьшена во всех своих частях — что демонстрируют персонажи Свифта, — ничего по-настоящему безобразного не рождается. Если же какая-либо часть выбивается из целого, отрицая нормальные соотношения, которые при этом сохраняются в прочих частях, возникает смещение и нарушение целого, что безобразно. Несоразмерность вновь и вновь служит нам косвенным напоминанием о форме, отличающейся соразмерностью. Скажем, сильно выступающий нос может быть очень красив. Однако, если его размеры преувеличены, остальная часть лица теряется на его фоне. Вследствие того рождается несоразмерность. Величину такого носа мы невольно начинаем сравнивать с размерами прочих частей лица и приходим к заключению, что ему (носу) не следует быть столь крупным. Избыток величины придает карикатурность не только носу, но и лицу, частью которого он является. […] Но тут требуется еще одно уточнение. Так, простая несоразмерность может иметь следствием лишь заурядное безобразие, которое еще нельзя определить как карикатуру… Преувеличение, искажающее форму, должно действовать как динамический фактор, затрагивающий ее (форму) во всей цельности. Ее дезорганизация

h. Daumier

должна носить характер органический. Это понятие как раз и заключает в себе секрет создания карикатуры. В ее дисгармонии через переизбыток какой-то одной части целого восстанавливается некая гармония*.

Против карикатуры

Ганс Зедльмайр
Утрата середины, V (1948)

Карикатуры существовали всегда, даже в самой глубокой древности. Мы знаем их начиная с александрийской эпохи. В них подчеркивалось физическое уродство. В эпоху барокко существовали личные и частные карикатуры — авторами их были, например, братья Караччи, Мителли, Гецци и даже Бернини. По справедливому замечанию Бодлера, так называемые карикатуры Леонардо да Винчи не были карикатурами в собственном смысле слова. В Средневековье существовала политическая картина позорящего характера, использовавшаяся при совершении смертной казни *in effigie* [*лат.* — заочно].

Лишь с конца XVIII века — прежде всего в Англии — появляется карикатура как самостоятельный жанр, и лишь в XIX веке благодаря Домье она становится ведущим направлением в творчестве великого художника. Следовательно, примечательным было не рождение карикатуры как таковой, а ее возвышение и превращение в значительную художественную силу.

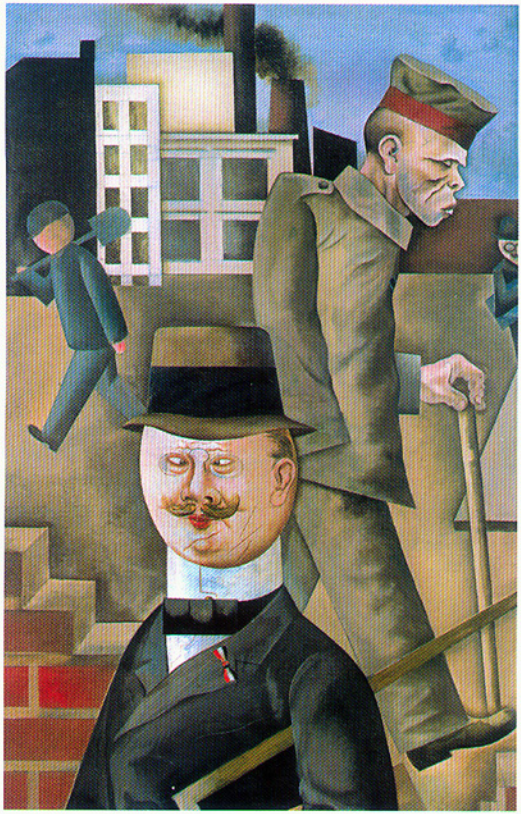
В 1830 году начал издаваться политический журнал *La caricature*: «Вальпургиева ночь, демонское сборище, разнузданная сатанинская комедия, временами безумная, временами же наводящая ужас». Здесь можно уловить намек на происхождение карикатуры из самых низов общества. По своей природе она является искажением человеческого характера, в крайних же случаях — привнесением стихии инфернальности (которая есть не что иное, как совокупность образов, противоположных человеческим) в человеческую стихию.

Искажение может приобретать различные формы, например человек искажается посредством маски. […] Однако, как правило, бессознательный прием искажения пользуется двумя методами, один из которых может быть назван позитивным, а другой негативным. Последний лишает человека гармонии, формы и достоинства, выставляя его безобразным, бесформенным, жалким и смешным. Человек, венец Творения, оказывается поверженным и униженным, но сохраняет свой человеческий характер. Самая невинная форма подобного развенчания нашла выражение в знаменитых сериях Домье *Купальщики* и *Купальщицы*. Это была фаза, на которой карикатура покончила с остатками античного Олимпа…

В начале XX в. … с появлением нового типа безжалостной карикатуры, порочащей человека уже изнутри, образ обезображенного человека, всецело завладевший воображением художника, откровенно воплотился в человеческих образах современного искусства; неискушенному зрителю они представляются жуткими карикатурами — и впрямь, они суть порождения бездонных, мрачных глубин*.

Справа:
Туллио Периколи
Альберт Эйнштейн, 1959

Георг Грос
Серый день, 1921
Берлин, Государственные музеи



Глава VI

Тема женского уродства от античности до барокко

1. Традиция поругания женщины

Бернардо Строцци
Vanitas, 1630
Москва,
ГМИИ
им. А. С. Пушкина

Тема *посрамления* (*vituperatio*) женщины, чья безобразная внешность отражает присущую ей хитрость и пагубную власть соблазна, процветает начиная со Средних веков вплоть до эпохи барокко. В классической литературе отвратительные женские портреты дали **Гораций**, **Катулл** и **Марциал**, ярым женоненавистником выступает Ювенал в *Шестой сатире*. Овидий в *Медикаментах для женского лица* — произведении, посвященном косметике, — уверял, что женщину красят не столько румяна и белила, сколько добродетели. В христианскую эпоху тему косметики с безжалостным ригоризмом поднимает **Тертуллиан**, напоминая: «Священное Писание вразумляет нас, что наряды и раскрашивание лица знаменуют любодеяние тела». Помимо морального осуждения (и явной полемики со свободой нравов языческого мира) автор, очевидно, намекает, что женщина прибегает к притираниям и прочим ухищрениям, чтобы скрыть физические недостатки в тщеславной надежде прельстить мужа или, того хуже, посторонних. Патриция Беттелла (в книге *Безобразная женщина — The Ugly Woman*, охватывающей период от Средневековья до барокко) выделяет три фазы в развитии темы некрасивой женщины. Средние века оставили множество изображений *старухи* — символа физического и морального разложения, контрастирующего с каноническим прославлением молодости как символа красоты и чистоты; в эпоху Возрождения женское уродство становилось чаще всего предметом бурлескного осмеяния, сопровождаемого ироническим восхвалением моделей, далеких от господствующих эстетических канонов; и наконец, в эпоху барокко мы наблюдаем позитивную переоценку несовершенств женской внешности, которые теперь рассматриваются как элементы привлекательности.

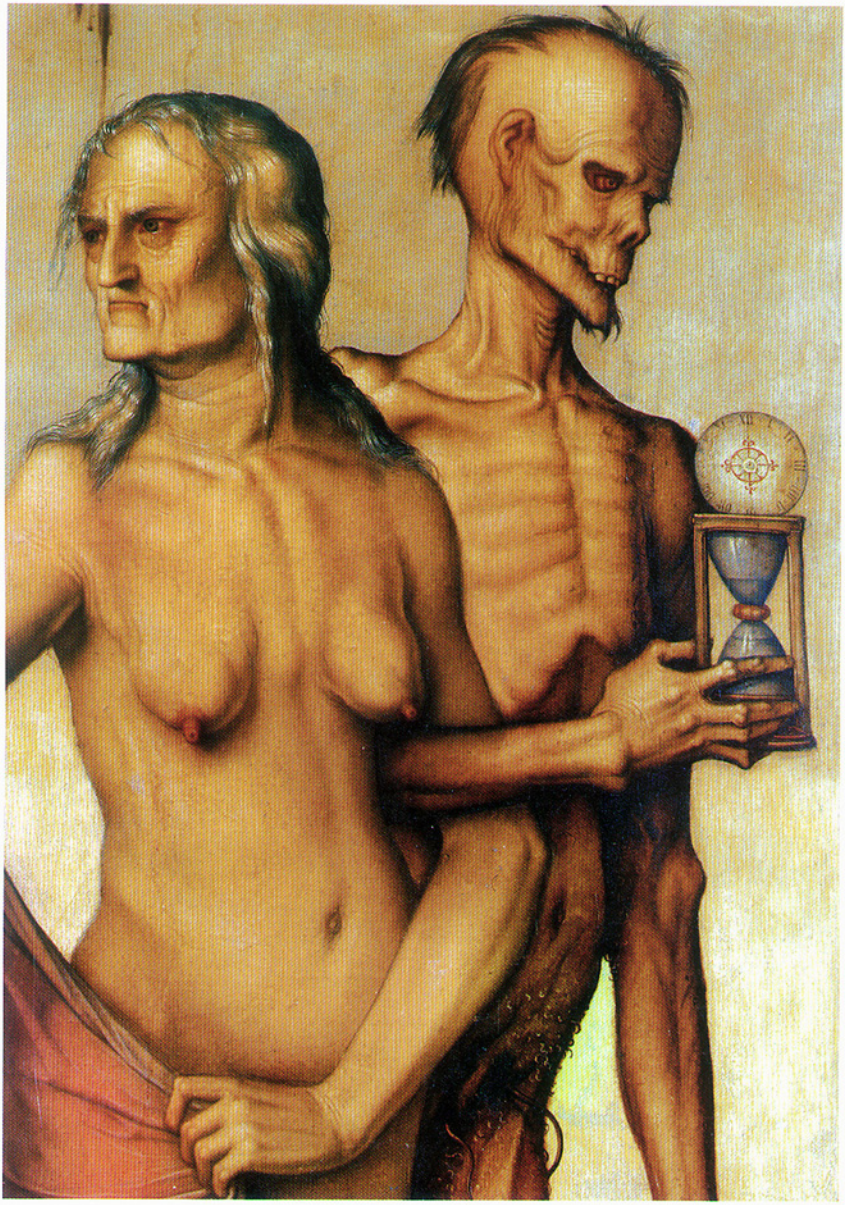
Статуя старухи с рынка, I в. Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Носатая девушка
Катулл (ок. 84 — ок. 54 до н. э.)
Лирика, 43
Эй, малышка, ни маленького носа,
ни чернеющих глаз, ни стройных ножек,
ни опрятного рта, ни длинных пальцев,
ни изысканной речи у которой,
проходимца Формийского подружка!
Называют красивой в захолустье
не тебя ль, с нашей Лесбией равняя? —
Поколение — ни ума, ни вкуса!

Мерзкое зловонье
Гораций (56–8 до н. э.)
Эподы, XII
Что тебе надо, для черных слонов
подходящая баба?
Что ты подарки мне шлешь и записки?
Я ведь не парень тебе здоровенный
с глухою ноздрею,
Чую острее, чем гончая — зверя,
Что за вонючий козел обитает
в подмышках мохнатых,
Как обтекает увядшие члены
Пот отовсюду зловонный, когда у меня
не стоит уж,
Ты же свою неуемную похоть
Рвешься утишить хоть чем, и стекает
с тебя штукатурка,
Пурпур твой на крокодильем помете,
Мечешься в течке, и рвешь простыни,
и крушишь изголовье***.

Ветустилла
Марциал (I в.)
Эпиграммы, 94
Хоть прожила ты, Ветустилла, лет триста,
Зубов четыре у тебя, волос пара,
Цикады грудь и как у муравья ноги
И кожи цвет, а лоб морщинистей столы;
И титьки дряблы, словно пауков сети;
Хоть, по сравненью с шириной твоей пасти,
Имеет узкий ротик крокодил нильский,
Да и в Равенне лягвы квакают лучше,
И в Адриатике комар поет слаще,
Хоть видишь столько, сколько видит сыч
утром,
И пахнешь точно так же, как самцы козьи,
И как у тощей утки у тебя гузка,
И тазом ты костлявей, чем старик-киник;
Хоть, только потушивши свет, ведет банщик
Тебя помыться ко кладбищенским шлюхам;
Хоть август месяц для тебя мороз лютый,
И даже при горячке ты всегда зябнешь,
Стремишься замуж, схоронив мужей
двести,
И все мечтаешь, дура, чтобы твой пепел
Разжег супруга. Кто ж, скажи, такой дурень?
Невестой кто, женою звать тебя станет,
Раз филомел и тот тебя назвал бабкой?
Уж коль желаешь труп ты свой отдать
ласкам,
То из столовой Орка стелют пусть ложе:
Тебе для брачных гимнов только он годен;
Пускай могильщик пред тобой несет факел:
Один лишь он подходит для твой страсти.

Женщины, покройте голову
Тертуллиан (III в.)
О женских украшениях, 4–7
Вы должны стараться нравиться не иному кому, как своим мужьям; нравиться же им можете вы только по мере того, как перестанете заботиться о том, чтобы нравиться другим. Не бойтесь; жена не может казаться мужу противною. Она ему довольно нравилась, когда качества тела и души заставили его избрать ее себе супругою. Не верьте, чтобы, презирая убранства и украшения, могли вы навлечь на себя ненависть или холодность мужей ваших. Муж, какой бы ни был, требует от жены своей паче всего ненарушимого целомудрия. Христианин не должен обращать внимания на красоту, потому что преимущества, льстящие язычникам, не могут нами дорого цениться. […]
Все то, что мною доселе сказано, не к тому клонится, чтоб обратить вас к образу жизни, так сказать, мужицкому и отвратительному или посоветовать вам не соблюдать опрятности в своей особе. Намерение мое состоит только в том, чтоб показать вам, до такой степени и до каких пределов может простираться заботливость ваша о своем теле, дабы целомудрие было неприкосновенно. Не должно выходить из границ скромной благопристойности и приличной опрятности. Надобно начинать с того, чтобы нравиться Богу. Наиболее оскорбляет его безмерная склонность многих женщин употреблять всякого рода снадобья, чтобы сделать кожу свою белою и гладкою, чтобы красить лицо и щеки свои румянами, чтобы чернить свои брови сажею. Видно, что простое творение Божье им не нравится, когда они находят в нем недостатки. Они осуждают премудрость верховного Творца всех вещей; ибо исправлять или переделывать то, что сотворено Богом, значит именно осуждать Его. Но кто учит их поступать так? Не кто иной, как враг Божий, как диавол. […]
Иные из вас беспрерывно занимаются мазанием своих волос, чтобы доставить им белокурый цвет. Они как будто стыдятся своего отечества и сердятся, что рождены не в Галлии или Германии. Они стараются насильственно передать волосам своим то, чем природа одарила сии народы. […] Кто из вас, заботясь, говорит Спаситель,



может прибавить себе росту хотя на один локоть (Мф., 6, 27)? А вы хотите непременно прибавить к нему что-либо, накопляя на голове своей пуки волос с кучею украшений, которыми обременяете темя головы, как бы средоточие шлема. [...] Свободная голова должна устранять себя от рабства всех сих тягостных убранств. Впрочем, напрасно стараетесь вы казаться великолепно одетым; напрасно употребляете искуснейших мастеров для уборки волос: Бог хочет, чтобы вы были под покрывалом. А зачем? Вероятно затем, чтобы никто не видал головы жен*.

Ганс Бальдунг Грин
Смерть и Три возраста человека,
фрагмент,
1540
Мадрид, Прадо

Я нежная сирена
Данте Алигьери (1265–1321)
Чистилище, XIX, 7–33
В мой сон вступила женщина: гугнива,
С культями вместо рук, лицом желта,
Она хромала и глядела криво...

Как только у нее явилась речь,
Она запела так, что я от плена
С трудом бы мог вниманье уберечь.

«Я, — призрак пел, — я нежная сирена,
мутящая рассудок моряков,
и голос мой для них всему замена.

Улисса совратил мой сладкий зов
С его пути; и тот, кто мной пленится,
Уходит редко из моих оков».

Скорей, чем рот ее успел закрыться,
Святая и усердная жена
Возникла возле, чтобы той смутиться...

Она ее схватила с грозным взглядом
И, ткань порвав, открыла ей живот;
Меня он разбудил несносным смрадом.

Анти-Беатриче
Чекко Анджольери (XIII–XIV вв.)
Стихи, 398
Глянь, Чамполо! Уродины портрет!
Ну истинная в юбке обезьяна.
Ни места на старухе без изьяна.
К тому ж она воняет — мочи нет.
Физиономия за сотню лет
морщиниста, расслаблена, как спьяну,
и одарять желающего рьяна
гримасами, каких не видел свет.
И то сказать, какие ни имей
переживанья в сердце, те иль эти,
а всё ж, как ни единою из жён,
столь сею обезьяной поражён,
что забываешь, забавляясь с ней,
о самых сладостных страстях на свете**.

В Средние века **Данте** описывает сирену как жуткое заикающееся чудище женского пола (*Чистилище*, XIX, 7–9), а тема «посрамления старухи» возникает во многих текстах, например в *Искусстве стихосложения* Матфея Вандомского, где дается отвратительный портрет старой и развратной Берое (у нее лысая голова, морщинистое лицо, гноящиеся глаза, сопливый нос и зловонное дыхание), или в *Секретах женщин* Псевдо-Альберта, где за истину выдается расхожее суеверие, будто взгляд старух (губительный по причине застоя в их телах менструальной крови) вредит младенцам в колыбели. Иногда *топос* поругания женщины возникает как реакция на стильновистское воспевание *женщины-ангела*, и тогда безобразная женщина, описанная **Рустико ди Филиппо** или **Чекко Анджольери**, становится своего рода анти-Беатриче.
На заре Гуманизма вершины женоненавистничества достигает **Боккаччо** в *Вороне*. Рассказчик влюблен в красавицу-вдову, она его отвергает, и его очевидная досада выражается устами души мужа, пришедшей из Чистилища, чтобы поведать о похотливости и коварстве любимой женщины, сообщить старому воздыхателю (сорок два года!), что той уже пятьдесят и что она скрывает под кремами и прочими мерзкими притираниями свой возраст, и в самых отвратительных подробностях описать ее физическое уродство.
В эпоху Возрождения безобразная женщина описывается как анти-Лаура; многие шуточные стихотворения, например **Франческо Берни**, Антон Франческо Дони или Пьетро Аретино, или аналогичные

Старая вонючка
Рустико ди Филиппо (XIII в.)
Откуда б ни явилась ты, могуча
вонь от тебя, как из отхожих мест;
ты как навозная воняешь куча;
зловоние твоё до мозга ест.
И пасть твоя разинутая, муча
честной народ, равно как шаг и жест
вонючие твои, настоль вонюча,
что люди разбегаются окрест.
Почто живёшь, вонючка, не смирясь,
почто своей не закрываешь двери,
почто выносишь миру эту мразь?
Тебя боятся люди отродясь,
вонючие твоё семейство звери;
твоё нутро, как и наружность, грязь**.

Старая ехидна
Буркьелло (XV в.)
Старая ехидна
Бессчетными пороками дыша,
Коварна, злонамеренна, бесстыдна,
Ты — ведьма, чернокнижница, ехидна,
Старуха и — вдобавок — сплошь парша**.

Каковы женщины
Джованни Боккаччо
Ворон (1363–1366)
Женщина — существо несовершенное, одержимое тысячью отвратительных страстей, о которых и думать-то противно, не то что говорить. Если бы мужчины ценили женщин по заслугам, они находили бы в общении с ними ровно столько же радости и наслаждения, как в удовлетворении других естественных и неизбежных потребностей; и так же поспешно, как покидают место, где освободились от излишней тяжести в животе, бежали бы прочь от женщины, выполнив то, что требуется для продолжения рода, как и поступают животные, куда более мудрые в этом смысле, нежели люди. Нет существа более неопрятного, чем женщина; уж на что свинья любит грязь, но и она с женщиной не сравнится. Пусть тот, кто со мной не согласен, посмотрит, как они рожают, заглянет в потаенные уголки, куда они прячут, застыдясь, мерзостные предметы, которыми орудуют, чтобы избавиться от ненужной телу жидкости.
[…]
В ту пору, а теперь, должно быть, еще более того, лицо ее ранним утром было зеленовато-желтым, землистым, похожим по цвету на болотный туман, рябым, как птица во время линьки, морщинистым, струпчатым, дряблым, столь непохожим на то, каким становилось после подмалевки, что никто не поверил бы своим глазам, если б увидел ее такой, какой мне она представала тысячи раз. Но кто не знает, что не только женское лицо, но даже закопченная стена станет белой, если ее покрыть белилами, или цветной, если наложить поверх белил ту или иную краску? Кто не знает, что даже тесто, предмет бесчувственный, вздуется, когда его замесят, и из жидкого станет пышным, а уж что сказать о живой плоти! Эта особа так ловко умела намазаться, накраситься, освежить и подтянуть опавшую за ночь кожу, что мне, лицезревшему ее до того, оставалось только изумляться. Посмотрел бы ты утром, как я, на эту голову в чепце, на шею, обмотанную тряпицей, на землистое, как я уже говорил, лицо, посмотрел бы, как она в теплой накидке жмется к огню, скукоженная, с синевой вокруг глаз, и кашляет, и харкает — и готов поручиться, что твоя любовь, порожденная хвалебными речами приятеля, не устояла бы перед этим зрелищем и ты разлюбил бы ее во сто тысяч раз быстрей, чем полюбил. […]
Тебе она представляется высокой и статной; и если я твердо уповаю на грядущее блаженство, я не менее твердо уверен, что ты, любуясь на ее грудь, вообразил, будто она крепкая и налитая, под стать лицу, которое, кстати, ты тоже не полностью видел, так как обвисший тройной подбородок был всегда скрыт тканью шейного платка. […] Знай же, что в прелестях, вздымающихся у нее над поясом, не больше плоти, чем в раздутых, но пустых, недозрелых сливах, а в свое время они, должно быть, были столь же приятными на вид и на ощупь, как неспелые яблоки, и я полагаю, что такими неприглядными она получила их в наследство от матери.
[…] То ли потому, что слишком многие теребили эти груди, то ли по вине избыточного веса, они столь непомерно вытянулись и опустились, что, если их не подтягивать, они, возможно, и даже наверняка, лягут прямо на живот, сморщенные и дряблые, будто пузыри, из которых выпустили воздух; право, если бы во Флоренции носили, как в Париже, капюшоны, эта дама с легкостью могла бы одеться на французский манер, закинув груди за плечи. Что я могу еще добавить? Если грудь ее так разнится от щек, на вид тугих и гладких благодаря обрамляющему их белому платку, что же сказать о брюхе, собранном, как у козы, в широкие толстые складки и отвислом, наподобие морщинистого мешка, что болтается у быка на шее? Вот она и приподнимает живот вместе с остальным тряпьем, когда ей по естественной надобности требуется опорожнить пузырь или по надобности похотливой загрузить свою печь.

Андрес Серрано
Будапешт
(Натурщица),
1994
Галерея Паулы Купер

Локонов сребристых намолот
Жоашен Дю Белле (XVI в.)
Сожаления
О локонов сребристых намолот!
О лоб в гармошку на дублёной коже!
О пара глаз хрустальных — нет
дороже
В оправе золотушных позолот!

О небывало широченный рот
В пандан душе, широкоротой тоже!
О сладостные зубы, кои схожи
С поленьями эбеновых пород!

О худосочный стан, нисколь
не тяжек
Который для своих слоновьих ляжек!
И о… о то, о чём я ни гу-гу!

О дивные под стать обличью тити!
О прочие красоты! О простите,
Что я любить вас, грешный,
не могу!**

Бастионы локонов сопрелых
Франческо Берни (XVI в.)
Сонет возлюбленной
По бастионам локонов сопрелых
По инею бровей на медном лбу
Амур и Смерть оставили стрельбу
И о затупленных жалеют стрелах.

Глаза мутней жемчужин перезрелых
И слепы даже к встречному столбу, —
Бледнею, но никак не отскребу
Себя от пальцев ожирелых.

Молочна бледность синеватых губ
И черным пилигримом смотрит зуб
С пригорка на другого пилигрима.

Амура слуги, вам поведал я,
Как неприступна, как неповторима
Возлюбленная женщина моя!

Я в юности
была прославлена Ронсаром
Пьер де Ронсар (XVI в.)
Сонеты к Елене
Когда уж старенькой, со свечкой,
перед жаром
Вы будете сучить и прясть
в вечерний час, —
Пропев мои стихи, вы скажете,
дивясь:
«Я в юности была прославлена
Ронсаром!»

Тогда последняя служанка в доме
старом,
Полузаснувшая, день долгий
натрудясь,
При имени моем согнав дремоту
с глаз,
Бессмертною хвалой Вас окружит
недаром.

Я буду под землей и — призрак
без костей —
Смогу под сенью мирт покой свой
обрести —
Близ углей будете старушкой Вы
согбенной

Жалеть, что я любил, что горд был
Ваш отказ…
Живите, верьте мне, ловите
каждый час,
Роз жизни тотчас же срывайте цвет
мгновенный.

Безобразные тити
Клеман Маро
Блазон безобразным титям (1535)
Тити, две висячих тити!
Хоть кого собой смутите!
Кожаные две сумы!
Поражаете умы!
Как знамёна в ясной выси,
две висите вислых сиси!
Ни малейшего стыда!
Знай ходить туда-сюда!
Тот и хват, кто пару тить
может с ходу ухватить!

Эх вы, пара сохлых титек!
Всяк морщинам вашим критик!
Кто б вас ни сработал, втёрт
В это дело, явно, чёрт!
Титьки вы, титюхи! Эко
водянисто ваше млеко!
Словно льют его сосцы
препаршивейшей овцы!

Вспаивать, титёхи, надо
Люциферово вам чадо!
Тити вы иль два мешка?
Что ни титя, то кишка!
Как кафтана рукавами,
Впору обмотаться вами!
Кто ни глянет, хочет всласть,
Получив над вами власть
И, понеже вы прегадки,
На руки надев перчатки,
Залепить носящей вас
Вами в морду пару раз**.

Синьора Альдонса
Дьего Уртадо де Мендоса (XVI в.)
Старухе, воображающей себя красавицей
Не в силах никакая чаровница
своей неотразимою красой
с развалиной плешивой и косой —
с синьорою Альдонсою сравниться.
И сплошь морщины у неё на лике,
и платьишко поношено вельми,
и челюсти, сравнимые с дверьми,
как дверь, шатучие, равновелики.
Ей не под силу говорить слова.
Её искусство — как лягушка квакать
да пялиться как дура иль сова.
И дух её селёдочный протух,
и ягодицы у неё как слякоть,
и вся она — ощипанный петух**.

французские стихи (**Ронсара**, **Дю Белле**, **Маро**) проникнуты ярко выраженным антипетраркизмом.
В этих стихах уже нет злобы: некрасивость или иронически обыгрывается, или описывается с нежностью. Даже увядание женщины в старости становится поводом для печального размышления об угасающей красоте. Именно в эпоху Возрождения звучат размышления, вновь ставящие под сомнение осуждение безобразного. Если **Ортензио Ландо** еще до того, как Рокко написал свою похвалу уродству (цитировавшуюся в предыдущей главе), сатирически рассуждает о женском уродстве, **Лукреция Маринелли**, одушевляясь, так сказать, протофеминистским чувством, опровергает предшествующую традицию и превозносит красоту женщин, противопоставляя ее уродству мужчин.

О преимуществах некрасивости для женщин

Ортензио Ландо

Безобразным быть лучше, чем красивым, из кн. *Парадоксы,* II (1544)

Кое-кто усомнится, что безобразным быть лучше, чем красивым. [...] По моему глубочайшему убеждению, окажись Елена Греческая и Парис, троянский пастух, столь же безобразными, сколь они были прекрасны, греки не провели бы столько лет в ратных трудах, а Троя избежала бы полного разрушения. [...] Среди некрасивых, кстати сказать, мудрые и быстрые умом попадаются чаще, чем среди красавцев. Взять, к примеру, Сократа: как явствует из его описаний и изображений на медалях, он был на редкость уродлив, и, тем не менее, оракул назвал именно его мудрейшим из людей. Эзоп, превосходнейший баснописец из Фригии, был столь безобразен с виду, что в сравнении с ним любой представитель рода Барончи воистину показался бы Нарциссом или Ганимедом; тем не менее (о чем всякому известно) он прославился многими добродетелями и превзошел прочих людей остротой ума. Чрезвычайно некрасив был философ Зенон, то же самое относится к Аристотелю и Эмпедоклу, Гальба же обладал внешностью и вовсе отталкивающей, однако умом и красноречием мог заткнуть за пояс любого. [...] А много ли нынче сыщется в Италии прекрасных дам, которые отличались бы подобной стыдливостью? Уверен, что в моем отечестве прекраснейшие и прелестнейшие из дам имеют репутацию самых развратных и наименее порядочных; полагаю, в других местах творится то же самое (хотя, не исключено, я могу и заблуждаться). Вот почему меня немало удивляют дамы, сетующие на свою некрасивость, клянущие Природу и всеми правдами и неправдами силящиеся приукрасить себя, невзирая на расходы и не щадя собственных сил. [...] О святая некрасивость, подруга чистоты, враг раздоров, защита от опасностей, ты делаешь более сладостной беседу, смягчаешь огорчения, отводишь всякое гнусное подозрение, ты одна только и можешь исцелить от свирепых мук ревности! Хотелось бы подобрать достойные тебя слова похвалы, как того и требуют твои заслуги, которые я прославил бы с превеликим усердием, ибо ты являешься источником неисчислимых благ, тогда как глупцы лишь возводят на тебя напраслину. [...] Помнится, читал я о некоем тосканском юноше, который осознав, что его красота дает повод для кривотолков и вредит его доброму имени, твердо решил избавиться от нее любым способом: и вот взял он лезвие и так изуродовал свое прекрасное лицо, что его миловидные щеки, похожие на два изящнейших рубина, превратились в нечто жуткое. Точно так же еще в эпоху древней Церкви поступали многие мудрые девы, почему память о них была увековечена добрыми христианами. А вот в наше время дамы отнюдь не склонны следовать их примеру: и пусть Господь по милости своей сотворил их некрасивыми, они пускаются во все тяжкие, лишь бы только выглядеть красивыми: пользуются примочками, белилами, румянами и маслами, выщипывают у себя брови, делают маски для лица, массируют и разглаживают свои щеки. Каковы же плоды стольких усилий? — единственно грех, смерть и гнев Божий...*

Некрасивость мужчин

Лукреция Маринелли

Благородство и превосходство женщин (1591)

Итак, если женщины прекраснее мужчин, которые на вид кажутся более грубыми и нескладными, возьмется ли кто отрицать, что дамы обладают превосходством над представителями мужского пола? Полагаю, никто. Следовательно, уместно сказать, что женская красота являет собой нечто предивное и замечательное, чему мужчины не устают поклоняться и что у них всегда в почете. Пойдем, однако, дальше, и покажем, что мужчины просто не могут не любить женщин, тогда как женщины не обязаны отвечать им взаимностью и делают это разве что из учтивости. [...] Мужчина, надо думать, нуждается в том, чтобы любить прекрасные вещи, но что в мире может быть прекраснее женщин? В самом деле, ничто; с этим согласны и наши оппоненты, утверждающие, что лица женщин озарены райским сиянием и негой и что эта самая красота принуждает их любить женский пол. Однако женщины вовсе не обязаны любить мужчин, ибо менее красивое или же безобразное недостойно быть любимым по самой своей природе. А ведь все мужчины, говорю я, безобразны в сравнении с женщинами; поэтому они не заслуживают взаимности и могут удостоиться ее единственно благодаря учтивости и добросердечию, присущих женской природе. [...] Посему да прекратятся сетования, жалобы, ахи и вздохи мужчин, претендующих — вопреки законам, управляющим этим миром, — на взаимность со стороны женщин, которых они называют жестокими, неблагодарными и пустыми: это может вызвать лишь насмешку, о чем столько сказано у поэтов*.

2. Маньеризм и барокко

Джузеппе Арчимбольдо *Зима*, 1563 Вена, Музей истории искусства

Если в эпоху Возрождения царила классическая концепция искусства, основа которой — подражание гармонии природы, с приходом маньеризма наступает переворот. Началом маньеризма, естественно условным, ныне принято считать 1520 год — год смерти Рафаэля. Некогда под *манерой* понимался стиль определенного автора, позднее маньеризмом звали имитацию манеры великих предшественников, теперь маньеризмом называется стиль, в котором художник, охваченный беспокойством и «меланхолией», стремится не к прекрасному (понимаемому как подражание природе), а к *экспрессии*. Теоретики маньеризма подчеркивают важность Гения; согласно этой доктрине, *Идея* (проект, существующий в голове художника и созданный его воображением) становится проявлением живущего в нем божественного начала и наделяется демиургической силой. А раз так, деформация, уродство оправданы как отказ от плоского подражания и от *правил*, ибо они не предопределяют *Гений*, но сами от него рождаются. Маньерист стремится к возможно более субъективному видению: если *монокулярная* перспектива мастеров Возрождения была нацелена на воспроизведение сцены так, словно взгляд на изображаемое математически объективен, у художника-маньериста структура классического пространства уступает место хаотичным, не имеющим единого центра композициям Брейгеля, искаженным, «астигматичным» фигурам Эль Греко и беспокойным, ирреалистически стилизованным абрисам Пармиджанино. Налицо предпочтение *экспрессивного прекрасному*, стремление к странному, экстравагантному и бесформенному, как в причудливых монтажах Арчимбольдо.

С еще большей силой тяга к необычному, ко всему, что может вызвать удивление, развивается в барокко; в этой культурной атмосфере растет интерес к миру насилия, смерти и ужаса, что находит отражение в творчестве Шекспира и вообще в елизаветинском театре, а также в *Сновидениях* Кеведо и доходит до болезненных раздумий над трупом возлюбленной, как в стихах **Грифиуса.**

Таким образом, маньеризм и барокко не боятся прибегать к тому, что в классической эстетике считалось неправильным. А потому меняет перспективу и тема безобразной женщины: теперь женские несовершенства описываются как нечто интересное, даже возбуждающее чувственность — мы увидим, как это восприятие будет подхвачено и романтизмом, и декадансом, в частности таким поэтом, как (ограничимся первым примером) Шарль Бодлер.

Привлекательность хромоножек
Мишель де Монтень
Опыты, III, 11 (1595)
Есть в Италии распространенная поговорка: тот не познает Венеры во всей ее сладости, кто не переспал с хромоножкой. [...] Ибо царица амазонок недаром ответила скифу, домогавшемуся ее любви: «Хромец это делает лучше». Амазонки, стремясь воспрепятствовать в своем женском царстве господству мужчин, с детства калечили им руки, ноги и другие органы, дававшие мужчинам преимущества пред ними, и те служили им лишь для того, для чего нам в нашем мире служат женщины. Я сперва думал, это неправильные движения хромоножки доставляют в любовных утехах какое-то новое удовольствие и особую сладость тому, кто с нею имеет дело. Но недавно мне довелось узнать, что уже философия древних разрешила этот вопрос. Она утверждает, что, так как ноги и бедра хромоножек из-за своего убожества не получают должного питания, детородные части, расположенные над ними, полнее воспринимают жизненные соки, становясь сильнее и крепче. По другому объяснению, хромота вынуждает порожденных ею меньше двигаться, они расходуют меньше сил и могут проявлять больше пыла в венереных утехах. [...] Доверившись тому, что упомянутая выше поговорка — старинная и общераспространенная, я в свое время убедил себя, будто получил особое наслаждение от близких отношений с одной женщиной, не ходивший прямо, и особенность эту отнес к ее прелестям.

Бледная красавица
Джамбаттиста Марино
Лира, 14 (1604)
Стало бледненьким светило,
и у зорьки красок нет,
потому что в милой цвет
щёчек бледность погасила.
Высь лишилась синевы.
Розы, коих нет алее,
стали бледны, как лилеи.
Вот и я, увы-увы,
к ней любовью боле, с нею
побледнев, не пламенею!**

Старуха-красавица
Джузеппе Саломони
Стихи, 4 (1615)
О как неправедно и грубо,
безумец, я что было сил,
состарившаяся голуба,
тебя за ветхость поносил.
Отныне, свет мой, не ругая
наружность ветхую твою,
то, что она совсем другая,
я откровенно признаю.
Так, нависая на ланиты,
твои седые две косы
на деле в локончики свиты,
как серебристые власы!
Твоя, о чаровница, кожа
ещё прекрасней, чёрт возьми,
поскольку стала с полем схожа,
весьма распаханным страстьми!
И лоб нимало твой не страшен,
морщинистостью, ибо весь,
как наилучшая из пашен, —
остей и спелых зёрен смесь!
И пары полукруглых бровок
немного ослабевший лук,
умелый лучник, ибо ловок,
ещё не выпустил из рук
стрелок-дитя, Амур, тем паче,
что целится в сердца незряче
и потому мужскую рать
в полон ещё способен брать!
И бывший в молодости светел
огонь любви в твоих очах
хотя, как я ныне приметил,
по ветхости своей зачах,
но даже и темнее ночи,
твои, моя голубка, очи,
стрельнувши искоркой вовне,
зажгли огонь любви — во мне!
И жаркие уста, с годами
ни поцелуев, ни речей
не остудив в прекрасной даме,
стократ, чем прежде, горячей!
И перси, словно в райской чаще
скрывающиеся плоды,
клянусь, фруктовой стали слаще,
немного перезрев, воды!
И ручки слабнущие краше —
по ветхости своей сердца
не до смертельного конца
теперь истерзывая наши!
И ты морщин своих не засти,
о ангел мой, на склоне лет:
зане они любовной страсти,
а вовсе не уродства след!
Равно в магическом зерцале,
как никогда допрежь, ясны,
в тебе, старушка, просияли
златые дни твоей весны!
Да, так Амур-мальчишка тщится
тебя состарить, чаровница,
но солнце от его потрав
выигрывает проиграв!**

Уже на рубеже XVI–XVII веков создаются два характерных текста: **Монтень** сочиняет проникновенную хвалу хромоногой женщине, а **Шекспир** как будто принижает свою *Смуглую Даму*, последовательно отказывая ей в традиционных признаках красоты, но под конец приберегает «однако»: несмотря ни на что он любит свою музу. Поэты барокко идут дальше: они поют хвалы карлице, заике, горбунье, рябой, и вопреки средневековой традиции алых или розовых ланит, **Марино** превозносит бледность возлюбленной. Если раньше женская красота предполагала светлые волосы, то теперь воспеваются волосы черные. Еще Тассо в *Рифмах* писал: «Темноволоса ты, но прекрасна, как девственная фиалка», Марино же славит красоту чернокожей рабыни. Трогательна похвала *прекрасной старушке* у **Саломони**, и если у **Кеведо** еще сквозит традиционная злоба, этого не скажешь о тексте **Бертона**, где пространнейшее описание кошмарно

Джорджоне
Старуха,
1506–1507
Венеция,
Галерея Академии

уродливой женщины призвано напомнить, что любовь может быть выше противопоставления безобразного и прекрасного.

Но с самого начала маньеристского периода в литературе находят место и печальные размышления о мужском старении. Болезненной жалости исполнены стихи, где **Микеланджело** или **Грифиус** описывают свою старческую непривлекательность. Тогда же распространяются и горестные раздумья об уродстве, порождающем боль и в то же время злобу, — еще одна тема, которая будет подхвачена романтизмом. Вспомним, с какой горечью описывает **Шекспир** страдания Калибана или Ричарда III, давая понять, что злыми их сделала жестокость окружающих, с раздражением взиравших на их уродливую внешность.

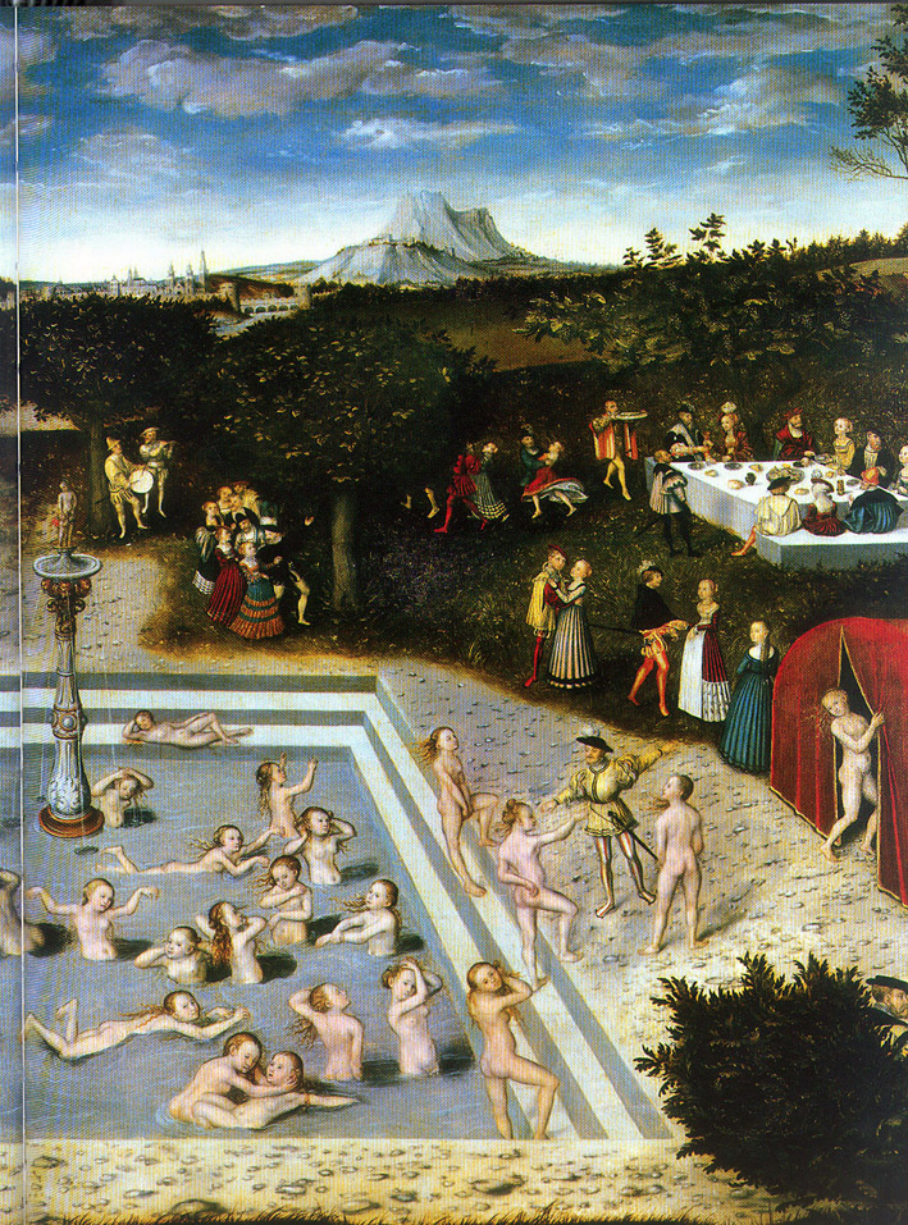
С таким же пониманием относятся к человеческим недостаткам многие живописцы; изображая некрасивые лица, они стремятся не высмеять несчастных, не олицетворить зло, но показать болезнь или неотвратимое воздействие времени.

Квентин Массейс (приписывается)
Гротескный портрет старухи,
1525–1530
Лондон,
Национальная галерея

На с. 174–175:
Лукас Кранах
Источник молодости,
1546
Берлин,
Картинная галерея

Видение
Франсиско Гомес де Кеведо
Мир изнутри (1612)
Только что перед нами промелькнуло некое видение, которое произвело на тебя большое впечатление. Вчера эта женщина легла спать уродиной, а сегодня благодаря своему искусству встала красавицей. Да будет тебе известно, что части тела, которые женщины прежде всего украшают, когда просыпаются, это их лица, груди и руки, и все прочее идет уже потом. Все, что ты видишь на ней, — все из лавки, а не свое. Видишь эти волосы? Куплены, а не отрощены; брови, верно, черноту свою приобрели от сажи, а не от природы; и если бы носы создавали себе так же, как создают брови, у этой бы носа вовсе не было. Зубы, что ты видишь, и рот были черны, как чернильница, а от всяких порошков последний превратился в песочницу. Сера из ушей перешла ей на губы, и, если бы их поджечь, от них понесло бы адским духом. Руки? Все то, что кажется белым, всего лишь след притираний. Ну и зрелище, когда женщина, желающая на следующий день блеснуть во всей красе, покрывает себя с вечера всякими мазями, а лицо свое превращает в корзину с коринкой, чтобы наутро заняться его размалевываньем! Не то же ли это самое, что видеть уродину или старуху, желающую, подобно маркизу де Вильене, выйти омоложенной и сияющей красотой из колбы? Ты любуешься ею? Но знай, что ничто, что ты видишь, не принадлежит ей. Если бы она умыла себе лицо, ты бы ее не узнал. Поверь мне, нет ничего на свете подвергающегося более тщательной обработке, нежели кожа красивой женщины, из-за которой тратятся, сушат и плавят большее количество белил, чем она носит юбок, так мало уверена она в своих чарах. Когда женщины хотят прельстить чье-либо обоняние, они немедленно ставят себя под покровительство всяких душистых лепешек, курильниц и ароматических настоек, а потные ноги прячут свою вонь в туфельках, продушенных амброй. Говорю тебе, что чувства наши понятия не имеют о том, что такое Женщина, и пресыщены тем, чем она хочет казаться. Если ты целуешь ее, ты мараешь себе губы; если обнимаешь — сжимаешь лишь доску и вминаешь картонные выпуклости; если ложишься с ней в постель, половина ее роста остается под кроватью вместе с высокими каблуками ее башмаков; если преследуешь ее, ты утомляешься; если добиваешься ее, она стесняет тебя во всем; если содержишь ее, она тебя разоряет; если ты бросаешь ее, она преследует тебя, если ты полюбишь ее, она тебя бросает. Объясни мне, чем она хороша, и вникни в это животное, гордость которого проистекает единственно от нашей слабости, власть — от наших потребностей (а уж куда бы лучше было, если бы они оставались подавленными, нежели удовлетворенными), и тогда тебе ясно станет все твое безумие. Посмотри на нее во время ее месячных, и она внушит тебе отвращение. А когда это недомогание ее пройдет, вспомни, что она его имела и будет еще иметь, и тебя приведет в ужас то, что тебя влюбляло, и стыдно станет тебе сходить с ума по вещам, которые в любой деревянной статуе выглядят менее тошнотворно.

Любовь к некрасивой женщине
Роберт Бертон
Симптомы, или признаки любовной меланхолии,
из кн. *Анатомия меланхолии* (1621)
«Любовь слепа», — гласит пословица. Слеп Купидон, и слепы все его поклонники. Тот, кто влюбился в лягушку, свято верит, что перед ним Диана. Влюбленный сверх меры восхищен своей возлюбленной, даже если она — само безобразие и природа совершенно обделила ее; даже если она дряблая, прыщавая, рыжая, желтая, черная, белая, как воск, с лицом плоским и круглым, как у шута, или же худым, высохшим и сморщенным, как у младенца; даже если она рябая, скрюченная, сплошная кожа да кости, изможденная, с глазами навыкате, гноящимися или вытаращенными, со взглядом кошки, прижатой дверью, с поникшей, тяжелой головой, с глазницами глубокими, почерневшими и пожелтевшими; даже если она косоглаза и, как воробей, широко разевает рот; даже если нос ее крючковатый, как у персов, или же длинный и тонкий, как у лисицы, или же красный, огромный и сплющенный, как у китайцев, нос плоский, нос курносый, зубы редкие и выступающие, черные, гнилые, неровные, покрытые камнем, брови, напоминающие усы таракана, подбородок, покрытый пухом, как у ведьмы; даже если она зобастая, как баварка, с носом, вечно хлюпающим зимой и летом, острым подбородком, оттопыренными ушами, длинной



Жорж де Латур
Музыкант,
1628–1630
Нант,
Музей
изящных искусств

Бартоломео
Пассеротти
Человек, кусающий себя за руку,
XVI в.
Милан,
частное собрание

и кривой, как у журавля, шеей, *pendulis mammis* (с обвислыми грудями), «с грудями, подобными двум шипам», или же, напротив, плоскими, как доска, с узловатыми пальцами, с ногтями длинными, неровными и черными от грязи, с шершавыми руками и ногами, почерневшей кожей, труслявыми костями; даже если она горбатая, кривая и хромая, страдает плоскостопием, «стройная, как корова», кривоногая, косолапая, с вонючими ногами и вшивой головой; чудище, насмешка природы с неприятно пахнущей кожей, хриплым голосом и развязными манерами; громадная бабища, гнусная карлица, толстая, чумазая посудомойка, скрюченная загогулина, китовый ус, длинный и сухой, тень, скелет [...] она подобна дерьму при свете лампы, она хуже, чем ты мог бы себе представить, ты ненавидишь ее, она тебе противна, ты с наслаждением плюнул бы ей в лицо или высморкался прямо ей на грудь — подобное *remedium amoris* [*лат.* — лекарство от любви] ты прописал бы другим как действенное противоядие; шлюха, мерзавка, зануда, бесстыдница, скотина, потаскуха, похабница, попрошайка, кляча, замарашка, дура, сплетница. [...] Влюбившись в подобное создание, он будет обречен восхищаться им всю жизнь*.

Калибан
Уильям Шекспир
Буря, I, 2 (1623)

Просперо. Эй, грязный раб! Ублюдок
злобной ведьмы
И дьявола! Живей иди сюда!
Калибан. Пускай на ваши головы падет
Зловредная роса, что мать сбирала
Пером совиным с гибельных болот!
Пусть ветер юго-западный покроет
Вам тело волдырями!
Просперо. За эту брань ты дорого
заплатишь!
Всю ночь — попомни это — будут духи
Тебя колоть и судорогой корчить.
От их щипков ты станешь ноздреватым,
Как сот пчелиный, и щипки их будут
Еще больнее, чем укусы пчел.
Калибан. Ты даже и поесть мне
не даешь!..
Я этот остров получил по праву
От матери, а ты меня ограбил.
Сперва со мной ты ласков был и добр,
ты вкусным угощал меня напитком,
ты научил меня, как называть
И яркое и бледное светила,
Которые нам светят днем и ночью,
и я тебя за это полюбил.
Весь остров показал и все угодья:
И пастбища, и соляные ямы,
И родники... Дурак я! Будь я проклят!..

Пусть нападут на вас нетопыри,
Жуки и жабы — слуги Сикораксы!..
Сам над собою был я господином,
Теперь я — раб. Меня в нору загнали,
А остров отняли!
Просперо. Ты лживый раб!
С тобой добром не сладишь, только плетью.
Сначала я с тобою обращался,
Хоть ты животное, как с человеком.
Ты жил в моей пещере. Но потом
Ты дочь мою замыслил обесчестить!
Калибан. Хо-хо! Хо-хо! А жаль, не удалось!
Не помешай ты мне — я населил бы
Весь остров Калибанами.
Просперо. Презренный!
Нет, добрых чувств в тебе не воспитать,
Ты гнусный раб, в пороках закосневший!
Из жалости я на себя взял труд
Тебя учить. Невежественный, дикий,
Ты выразить не мог своих желаний
И лишь мычал, как зверь. Я научил
Тебя словам, дал знание вещей.
Но не могло ученье переделать
Твоей животной, низменной природы.
И за нору меня благодари.
Ты стоишь кары злейшей, чем темница.
Калибан. Меня вы научили говорить
На вашем языке. Теперь я знаю,
Как проклинать, — спасибо и за это.
Пусть унесет чума обоих вас
И ваш язык.
Просперо. Отродье ведьмы, сгинь!
Дров принеси. Да поживее, слышишь?
Еще работа будет. Что? Кривишься?
Смотри, за нерадивость и за лень
Нашлю я корчи на тебя и кости
Заставлю ныть. Так заревешь от боли,
Что звери испугаются.
Калибан. Нет! Сжалься!
(В сторону)
Пока смирюсь. Сильна его наука.
Ему подвластен даже Сетебос,
Бог матери моей.
Просперо. Ступай же, раб!

Старый Микеланджело
Микеланджело Буонарроти
Стихи (1623)
Возьму ль бокал — найду осу, другую;
В мешке из кожи — кости да кишки;
А в чашечке цветка зловонье чую;
Глаза уж на лоб лезут из башки,
Не держатся во рту зубов остатки —
Чуть скажешь слово, крошатся куски;
Лицо, как веер, собрано все в складки —
Точь-в-точь тряпье, которым ветер с гряд
Ворон в бездождье гонит без оглядки;
Влез в ухо паучишка-сетопряд,
В другом всю ночь сверчок поет по нотам;
Одышка душит, хоть и спать бы рад;
К любви, и музам, и цветочным гротам
Мои каракули, — теперь, о страх,
Кульки, трещотки, крышки нечистотам!
Зачем я над своим искусством чах,
Когда таков конец мой, — словно море
Кто переплыл и утонул в соплях.
Прославленный мой дар, каким, на горе
Себе, я горд был, — вот его итог:
Я нищ и дряхл, я в рабстве и позоре.
Скорей бы смерть, пока не изнемог!

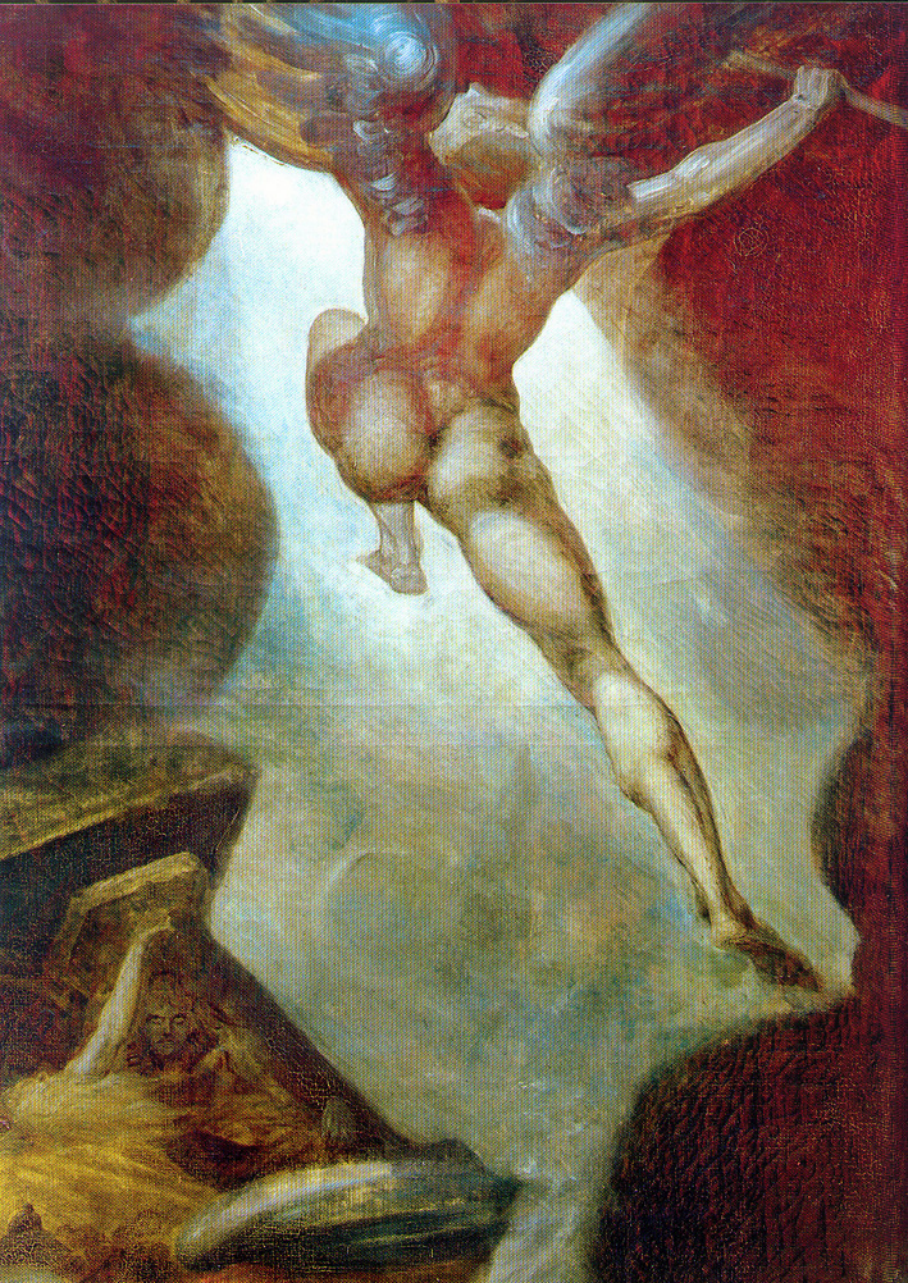
Самому себе
Андреас Грифиус (XVII в.)
Ночь, ясная ночь, I, 48
Когда дрожанье ослабевших рук
И тело, превратившееся в жижу,
Я, в зеркало заглядывая, вижу,
Решительно, я сам себе не друг!

Устами пересохшими, доколе
Несолоно хлебавши со двора
Мои не разбегутся доктора,
Прошу о смерти, снадобье от боли.

Мне и шагнуть невыразимо плохо,
И сесть, и лечь немыслимо без оха,
И плоть моя — добыча скорняка.

Честь, слава, юность и другие манны
В последний час окажутся туманны,
Зато нужда убьёт наверняка**.

Ричард III
Уильям Шекспир,
Ричард III, I,1 (1597)
Но я не создан для забав любовных,
Для нежного гляденья в зеркала;
Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою распутной.
Меня природа лживая согнула
И обделила красотой и ростом.
Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой; я недоделан, —
Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают.
Чем в этот мирный и тщедушный век
Мне наслаждаться? Разве что глядеть
На тень мою, что солнце удлиняет,
Да толковать мне о своем уродстве?
Раз не дано любовными речами
Мне занимать болтливый пышный век,
Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые забавы мирных дней.



Глава VII

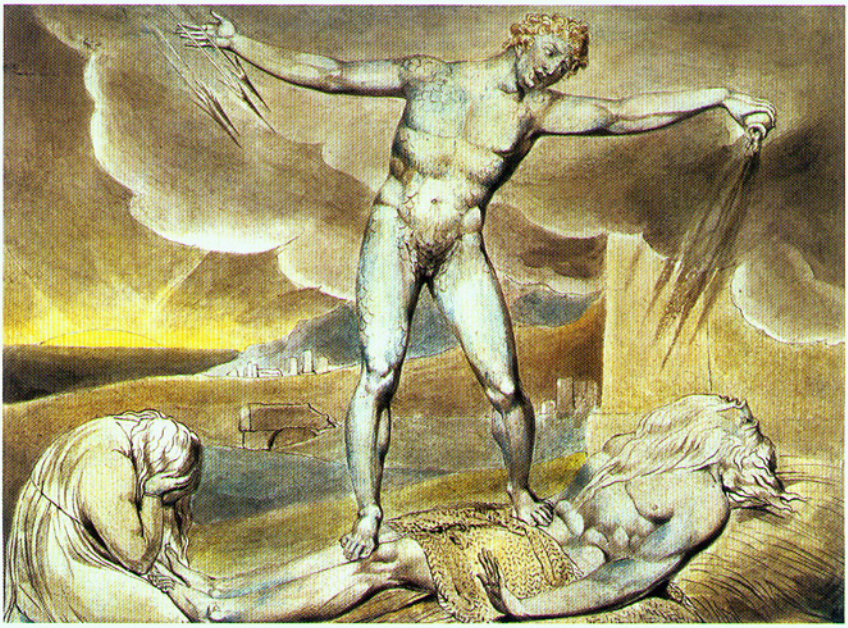
Дьявол в современном мире

1. От мятежного Сатаны к бедному Мефистофелю

Иоганн Генрих Фюсли
Сатана, возникающий из хаоса,
из кн. Мильтона
Потерянный рай, III,
л. 1010,
1794–1796
Частное собрание

Христианская традиция предпочитала не вспоминать, что Сатана некогда был ангелом и соответственно должен обладать ослепительной красотой. Однако к XVII веку образ Сатаны начинает трансформироваться. **Шекспир** в *Гамлете* обмолвился, что дьявол может являться и в прекрасном обличии, а **Марино** в *Избиении младенцев* (1632) изобразил Сатану изнывающим под гнетом неизбывной печали — и тем самым в какой-то мере пробудил у читателей сострадание к Сатане. Сравним Люцифера **Данте** (XIV в.) с Плутоном из *Освобожденного Иерусалима* **Тассо** (XVI в.). Оба они отвратительны, но Тассо не может отказать своему Плутону в «ужасном величии».

Однако полное переосмысление Сатаны было ознаменовано поэмой Мильтона *Потерянный рай* (1667). Известна политическая подоплека позиции Мильтона. Он принимал участие в пуританской революции, разгромленной монархистами-реставраторами. Поэтому он и вывел Сатану воплощением сопротивления власти. Но даже если не соглашаться с Блейком (*Бракосочетание неба и ада*, 1790–1793), утверждавшим, что Мильтон, сам того не зная, в сущности был на стороне Дьявола, нельзя отрицать, что в описании мильтоновского Сатаны преобладают черты былой красоты и неукротимой гордыни. Он не революционер, ибо для этого ему недостает идеальной цели помимо жажды мести и стремления к самоутверждению, но, несомненно, образец чистой энергии бунта. Не случайно Шиллер (в своей *Рецензии на «Разбойников»*) напишет, что читатель берет сторону побежденного, а Шелли в *Защите поэзии* скажет, что демон Мильтона выше Бога, которому противостоит. Сатана не раскаивается из гордости, не желает покориться тому, кто одержал над ним победу,



Уильям Блейк
Сатана, поражающий Иова язвами, из *Книги Иова*
RA 2001.68, 1826
Нью-Йорк, Библиотека Пьерпонт Морган

Люцифер
Данте Алигьери (1265–1321)
Ад, XXXIV, 28–57
Мучительной державы властелин
Грудь изо льда вздымал наполовину;
И мне по росту ближе исполин,
Чем руки Люцифера исполину...
И я от изумленья стал безгласен,
Когда увидел три лица на нем;
Одно — над грудью; цвет его был красен;
А над одним и над другим плечом
Два смежных с этим в стороны грозило,
Смыкаясь на затылке под хохлом.
Лицо направо — бело-желтым было;
Окраска же у левого была,
Как у пришедших с водопадов Нила.
Росло под каждым два больших крыла,
Как должно птице, столь великой в мире;
Таких ветрил и мачта не несла.
Без перьев, вид у них был нетопырий;
Он ими веял, движа рамена,
И гнал три ветра вдоль по темной шири,
Струи Коцита леденя до дна.
Шесть глаз точило слезы, и стекала
Из трех пастей кровавая слюна.
Они все три терзали, как трепала,
По грешнику; так, с каждой стороны
По одному, в них трое изнывало.

Плутон
Торквато Тассо
Освобожденный Иерусалим, IV, 4–8 (1581)
Величием ужасным озарен
Его свирепый и надменный облик,
И взгляд, подобный гибельной комете,
Смертельным ядом глаз его сверкает.
Противная густая борода
Собой всю грудь косматую закрыла;
Как бездна, открывается широко
Испачканный нечистой кровью рот.

Сатана
Джамбаттиста Марино
Избиение младенцев в Вифлееме (1632)
Когда в осеннюю глухую полуночь
Бросая яркий свет, густый мрак гонят прочь:
Так искошенные сего владыки взгляды
Лиют не жизни ток, но — смертоносны яды.
Внутрь челюстей его ужасный ад горит,
А сера со смолой в груди его кипит. —
Смущен — отчаян — горд — он молньи изрыгает, —
Трепещет — мучится и — громами стенает!

Йозеф Антон Кох
Ад,
1825–1829
Рим, Казино
Массимо, зал Данте

Мятежный дух
Джон Мильтон
Потерянный рай, I, 62–151 (1674)

Девятикратно время истекло,
Что мерой дня и ночи служит смертным,
Покуда в корчах, со своей ордой,
Метался Враг на огненных волнах,
Разбитый, хоть бессмертный. Рок обрек
Его на казнь горчайшую: на скорбь
О невозвратном счастье и на мысль
О вечных муках. Он теперь обвел
Угрюмыми зеницами вокруг;
Таились в них и ненависть, и страх,
И гордость, и безмерная тоска…
Мгновенно, что лишь Ангелам дано,
Он оглядел пустынную страну,
Тюрьму, где, как в печи, пылал огонь,
Но не светил, и видимою тьмой
Вернее был, мерцавший лишь затем,
Дабы явить глазам кромешный мрак,
Юдоль печали, царство горя, край,
Где мира и покоя нет, куда
Надежде, близкой всем, заказан путь,
Где муки без конца и лютый жар
Клокочущих, неистощимых струй
Текучей серы. Вот какой затвор
Здесь уготовил Вечный Судия
Мятежникам, средь совершенной тьмы,
И втрое дальше от лучей Небес
И Господа, чей самый дальний полюс
От центра мирозданья отстоит.
Как несравнимо с прежней высотой,
Откуда их паденье увлекло! […]
«Взгляни, в какую бездну с вышины
Мы рухнули! Его могучий гром
Доселе был неведом никому.
Жестокое оружие! Но пусть
Всесильный победитель на меня
Любое поднимает! — не согнусь
И не раскаюсь, пусть мой блеск померк…
Еще во мне решимость не иссякла
В сознанье попранного моего
Достоинства, и гордый гнев кипит,
Велевший мне поднять на битву с Ним
Тех, что его презрели произвол,
Вождем избрав меня. Мы безуспешно
Его престол пытались пошатнуть
И проиграли бой. Что из того?
Не все погибло: сохранен запал
Неукротимой воли, наряду
С безмерной ненавистью, жаждой мстить
И мужеством — не уступать вовек.
А это ль не победа? Ведь у нас
Осталось то, чего не может Он
Ни яростью, ни силой отобрать —
Немеркнущая слава! Если б я

Фауст, театральная афиша, 1896

Жерар Филипп в фильме Рене Клера *Красота дьявола*, 1950

Противника, чье царство сотряслось
От страха перед этою рукой,
Молил бы на коленях о пощаде, —
Я опозорился бы, я стыдом
Покрылся бы и горше был бы срам,
Чем низверженье. Волею судеб
Нетленны империйский наш состав
И сила благонравная; пройдя
Горнило битв, не ослабели мы,
Но закалились и теперь верней
Мы вправе на победу уповать:
В грядущей схватке, хитрость применив,
Напружив силы, низложить Тирана,
Который нынче празднует триумф,
Ликует в небесах самодержавно!»

Бедный дьявол

Вольфганг Гете
Фауст, I, (1773–1774)

Мефистофель. Часть силы той,
что без числа
Творит добро, всему желая зла. [...]
Я дух, всегда привыкший отрицать.
И с основаньем: ничего не надо.
Нет в мире вещи, стоящей пощады,
Творенье не годится никуда.
Итак, я то, что ваша мысль связала
С понятьем разрушенья, зла, вреда.
Вот прирожденное мое начало,
Моя среда. [...]
Я верен скромной правде. Только спесь
Людская ваша с самомненьем смелым
Себя считает вместо части целым.
Я — части часть, которая была
Когда-то всем и свет произвела.
Свет этот — порожденье тьмы ночной
И отнял место у нее самой.
Он с ней не сладит, как бы ни хотел.
Его удел — поверхность твердых тел. [...]
Фауст. Так вот он в чем, твой труд
почтенный!
Не сладив в целом со вселенной,
Ты ей вредишь по мелочам?
Мефистофель. И безуспешно, как я
ни упрям.
Мир бытия — досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых.
Однако до сих пор он непреклонно
Мои нападки сносит без урона.
Я донимал его землетрясеньем,
Пожарами лесов и наводненьем, —
И хоть бы что! Я цели не достиг.
И море в целости и материк.
А люди, звери и порода птичья,
Мори их не мори, им трын-трава.
Плодятся вечно эти существа,
И жизнь всегда имеется в наличье.
Иной, ей-ей, рехнулся бы с тоски!
В земле, в воде, на воздухе свободном
Зародыши роятся и ростки
В сухом и влажном, теплом и холодном.
Не завладей я областью огня,
Местечка не нашлось бы для меня.

и отказывается молить о пощаде: «Лучше быть владыкой Ада, чем слугою Неба!»

Если в *Докторе Фаустусе* Марло (1604) Мефистофель еще безобразен, а во *Влюбленном дьяволе* **Казота** появляется в обличии верблюда, в *Фаусте* **Гете** он принимает облик порядочного господина. Правда, к Фаусту он является под видом черной собаки, и потом начинается жуткое превращение, в ходе которого он оборачивается гиппопотамом с горящими как угли глазами и страшными клыками, но в конце концов принимает обличие странствующего клирика, изрядного умника.

Только и есть в нем демонического, что вкрадчивое, диалектически неопровержимое красноречие и то, как он играет с Фаустом, «как кошка с мышью». С другой стороны, не так уж трудно ему соблазнить Фауста, ибо тот готов иметь дело с духами, и кажется, будто это он захотел пойти навстречу дьяволу, а не наоборот.

Таким образом Мефистофель предвещает третью метаморфозу дьявола. В XX веке он становится совершенно «светским» персонажем (у **Достоевского, Папини и Манна**); не устрашающим, не завораживающим, инфернальным в своей серости. В своем кажущемся мелкобуржуазном ничтожестве дьявол становится куда опаснее и страшнее, поскольку не выглядит более столь наивно уродливым, как раньше.

Дьявол у Казота
Жак Казот
Влюбленный дьявол (1772)
Трижды, с небольшими промежутками, каждый раз возвышая голос, я назвал имя Вельзевула.
Трепет пробежал у меня по жилам, волосы на голове встали дыбом. Едва я умолк, напротив меня под самым сводом распахнулись две створки окна; в отверстие хлынул поток ослепительного света, более яркого, чем дневной; и огромная голова верблюда, страшная, бесформенная, с гигантскими ушами, показалась в окне. Безобразный призрак разинул пасть и голосом, столь же отвратительным, как и его внешность, произнес: «Что ты хочешь?» […]
Я назвал первое, что пришло в голову: «Явись в образе собаки». Не успел я вымолвить это приказание, как отвратительный верблюд вытянул свою длинную шею до самой середины пещеры, опустил голову и выплюнул маленького белого спаниеля с блестящей шелковистой шерстью и длинными, до самой земли, ушами.

Дьявол у Достоевского
Федор Достоевский
Братья Карамазовы (1879–1880)
Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильною проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженой бородке клином.

Дьявол у Папини
Джованни Папини
Дьявол сказал мне,
из сб. *Трагизм повседневности* (1906)
Он очень долговяз и чрезвычайно бледен; достаточно молод, правда, той видавшей виды молодостью, что производит впечатление более унылое, нежели старость. На его белом как мел продолговатом лице выделяются лишь тонкий рот с поджатыми губами и одна-единственная глубокая складка между бровями, достигающая почти корней волос. […] Он одет в непременное черное платье, на руках у него всегда безукоризненные перчатки*.

Дьявол у Манна
Томас Манн
Доктор Фаустус (1947)
Мужчина довольно хлипкий, далеко не такого высокого роста, как Ш., даже ниже меня, на ухо нахлобучена кепка, с другой стороны из-под нее выбиваются у виска рыжеватые волосы; ресницы тоже рыжеватые, глаза с краснотцой, лицо несвежее, кончик носа немного скошен; поверх трикотовой, в поперечную полоску рубахи — клетчатая куртка со слишком короткими рукавами, из которых торчат короткопалые руки; отвратительные штаны в обтяжку и желтые стоптанные башмаки, уже не поддающиеся чистке. Голос и выговор — актерские.

2. Демонизация Врага

Манфредо Сеттала
Раб в оковах (Дьявольский механизм),
XVII в.
Милан,
Городское собрание прикладного искусства,
Замок Сфорца

На с. 187:
Лука Синьорелли
Проповедь Антихриста,
фрагмент,
1499–1504
Орвьето, собор,
капелла Мадонна ди Сан Брицио

Чем более образ Сатаны утрачивает драматичность, тем явственнее тяга к демонизации Врага, которому приписываются сатанинские свойства. Особое внимание этому Врагу (занявшему место Сатаны) стали уделять в современном мире, хотя вообще-то такой Враг существовал всегда.

С самых древних времен враг — это прежде всего Другой, посторонний. Его внешность не соответствует нашим критериям красоты, и если у него другие кулинарные пристрастия, нам неприятен запах его пищи. Даже не погружаясь в глубь веков, вспомним: жители Запада считают неприемлемым, что китайцы едят собак, а англосаксы — что французы едят лягушек. Греки называли *варварами* (бормотунами) всех, кто не говорил по-гречески, а римская скульптура представляет побежденных легионерами варваров с косматыми бородами и приплюснутыми носами.

Первый враг, с которым довелось столкнуться христианству, это наместник Сатаны — Антихрист. Все известные нам тексты о **внешности Антихриста** (в них, кстати, воспроизводятся библейские источники, в частности места из **Книги пророка Даниила**) — от текстов, написанных в первые века нашей эры, до средневековой *Книги об Антихристе* **Адсона из Мотьер-ан-Дер** и творений **Хильдегарды Бингенской** — уверждают, что дьявол до омерзения безобразен (что нередко объясняется его принадлежностью к еврейскому племени).

Вторым врагом с самых ранних веков были еретики, и одним из способов борьбы с ними и в западном, и в восточном христианстве всегда было описание их дьявольских обычаев. Достаточно вспомнить текст византийского автора **Михаила Пселла** О *делах бесовских*, впоследствии породивший множество подражаний в разных еретических сектах и (по части ритуального детоубийства) часто цитировавшийся для обвинения евреев.

Врагами были и схизматики. В относящемся к X веку отчете **Лиутпранда Кремонского** о посольстве к византийскому двору (двор поразил приезжего своим великолепием) мы находим отталкивающее описание местных нарядов, кушаний и смолистого вина, ныне многими воспринимаемого как особо изысканный напиток.

Безобразными, разумеется, всегда представлялись враги **сарацины.** И наконец, неизменный ужас вызывали прокаженные и **зачумленные**, воспринимавшиеся как враги общества, ибо болезни их были неизлечимы и заразны.

Пророчество Даниила
Книга пророка Даниила, 7, 2–23
Видел я в ночном видении моем, и вот, четыре ветра небесных боролись на великом море, и четыре больших зверя вышли из моря, непохожие один на другого. Первый — как лев, но у него крылья орлиные; я смотрел, доколе не вырваны были у него крылья, и он поднят был от земли и стал на ноги, как человек, и сердце человеческое дано ему. И вот, еще зверь, второй, похожий на медведя, стоял с одной стороны, и три клыка во рту у него, между зубами его; ему сказано так: «Встань, ешь мяса много!» Затем видел я: вот — еще зверь, как барс; на спине у него четыре птичьих крыла, и четыре головы были у зверя сего, и власть дана была ему. После сего видел я в ночных видениях, и вот — зверь четвертый, страшный и ужасный и весьма сильный; у него — большие железные зубы; он пожирает и сокрушает; остатки же попирает ногами; он отличен был от всех прежних зверей, и десять рогов было у него. Я смотрел на эти рога, и вот, вышел между ними еще небольшой рог, и три из прежних рогов с корнем исторгнуты были перед ним, и вот, в этом роге были глаза, как глаза человеческие, и уста, говорящие высокомерно. […] Вострепетал дух мой во мне, Данииле, в теле моем, и видения головы моей смутили меня. Я подошел к одному из предстоящих и спросил у него об истинном значении всего этого, и он стал говорить со мною, и объяснил мне смысл сказанного: «Эти большие звери, которых четыре, означают, что четыре царя восстанут от земли. Потом примут царствие святые Всевышнего и будут владеть царством вовек и во веки веков […] зверь четвертый — четвертое царство будет на земле, отличное от всех царств, которое будет пожирать всю землю, попирать и сокрушать ее».

Рождение Антихриста
Адсон из Монтьер-ан-Дер (X в.)
О рождении и сроках Антихриста
Антихрист народится среди иудейского народа […] от союза отца и матери, подобно всем людям, а не от одной лишь девы. Следовательно, он будет целиком зачат во грехе, во грехе облечется в плоть и во грехе родится. В момент его зачатия дьявол войдет в материнское лоно, благодаря дьявольским чарам будет он питаем во чреве матери, и сила дьявола неизменно пребудет с ним. И как Святой Дух вошел в Матерь Господа нашего Иисуса Христа, вследствие чего Иисус, зачатый от Духа Святого, родился Святым и Божественным, точно так же дьявол войдет в матерь Антихриста, заполнит ее до краев, сделает ее своей, овладеет снаружи и изнутри, и тогда при дьявольском содействии она зачнет его (Антихриста) от мужчины, и рожденный от нее будет законченным злодеем, преступником, конченым человеком. Потому и нарекут его сыном погибели. […] Найдутся маги, колдуны, предсказатели и чародеи, которые по дьявольскому внушению обучат его всяческим козням, обману и колдовству *.

О внешности Антихриста
Сирийский Завет Господа нашего Иисуса Христа, 1, 4 (V в.)
На вид же он вот каков: голова его раскалена докрасна, правый глаз налит кровью, левый глаз зеленый, как у кошки, с двумя зрачками и белыми веками, нижняя губа толстая, он хром на правую ногу, ступни имеет крупные, большой палец руки у него сплюснут и имеет удлиненную форму*.

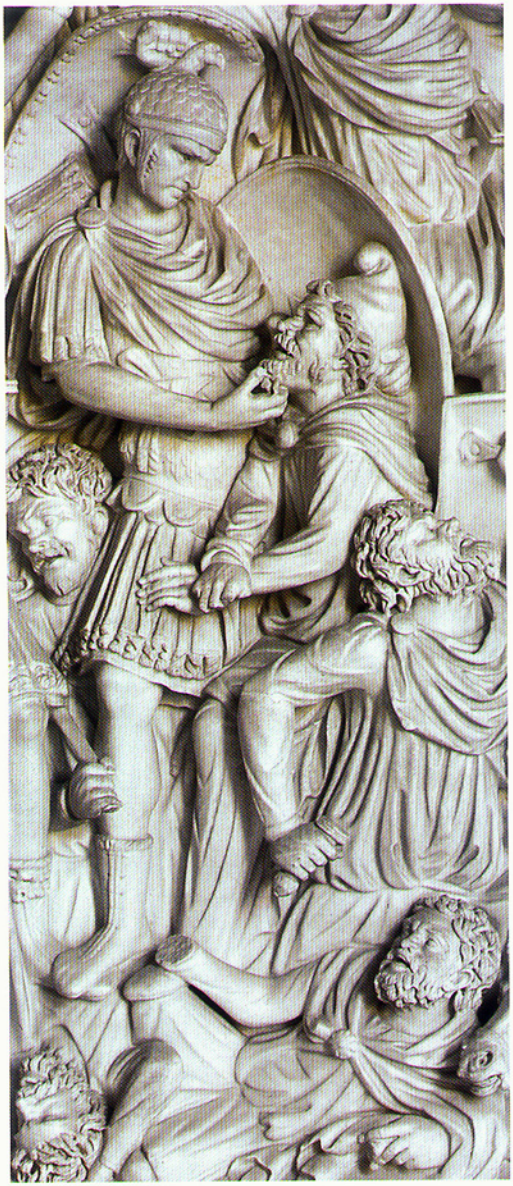
Апокалипсис Илии,
3, 15–17 (III в.)
Он низкого роста, на тонких ножках, с прядью седых волос посредине плешивого лба, брови у него доходят до ушей, тыльная сторона рук отмечена проказой. Он изменяет свой облик перед всяким, кто видит его, прикидываясь то юношей, то старцем*.

Апокалипсис Иоанна Богослова
(V в., апокриф)
Лицом он мрачен, волосы на голове его остры, словно стрелы, брови его — как у зверя, глаз его правый — как звезда, восходящая утром, а другой — как у льва, уста его — в локоть шириной, зубы его — в пядь длиной, пальцы его — словно серпы, след ноги его — в две пяди, а на челе его — надпись «Антихрист».

Манускрипт из монастыря Мон-Сен-Мишель (X в.)
Ученики спросили Иисуса: «Господи, скажи нам, какого он будет вида?» Иисус же отвечал им: «Ростом он будет девять локтей. У него будут черные волосы, туго стянутые, словно железной цепью. На лбу будет сверкать один глаз, ослепительный, как утренняя заря. Нижняя губа будет толстой, верхняя же будет отсутствовать. Мизинец на его руке будет самым длинным из пальцев, левая нога шире правой. Такой же будет его походка»*.

Хильдегарда Бингенская
Познай пути, III, 1, 14 (XII в.)
Как же это станется, что под женской личиной вдруг обнаружится отвратительная голова, черная, как смоль? Безумный сын погибели явится со всеми уловками первоискусителя, со всеми гнусными безобразиями и черными делами; у него будут два горящих глаза, уши, подобные ослиным, пасть и нос, как у льва; и начнет он подбивать людей на поступки самого дурного свойства, сопровождаемые огненными вспышками и жуткими завываниями как проявление духа противоречия, и примется подговаривать их к отпадению от Бога, наполнив их тела омерзительным смрадом, а церковные институты поразив духом ненасытной алчности; сам же будет ухмыляться во всю свою ужасную пасть, скаля отвратительные железные зубы*.

Cursor mundi, 22, 391–398 (XIV в.)
Величьем славы, состоявшись снова, столь ослепит пришествие Христово Антихриста, что, ужаснувшись, тот фекальями со страху изойдёт и, пред Господними очами самым терзаясь непереносимым срамом, потонет в испражнениях, гноим весь, с головы до пят, дерьмом своим**.



Безобразие византийцев
Лиутпранд Кремонский
Посольство в Константинополь к императору Никифору Фоке (X в.)
В день накануне июньских нон (4 июня 968 г.) прибыли мы в Константинополь, и, как знак неуважения к Вам, встретили здесь постыдное и грубое обращение. […] Греческое вино, учитывая, что оно было смешано с варом, сосновой смолой и гипсом, было совершенно непригодно для питья. […] На седьмой день до ид (7 июня), более того, на священный день — на саму Троицу, во дворце, который называется Коронным залом, предстал я пред Никифором — чудовищем, пигмеем, толстоголовым и похожим на крота из-за маленьких глаз; отвратительным со своей короткой, широкой и полуседой бородой; опозоренным своей шеей в дюйм длиной; очень щетинистым за счет длины и толщины своих волос; эфиопом по цвету кожи; «с ним бы ты не хотел повстречаться среди ночи»; пузо огромное, зад тощий, бедра чересчур длинны, учитывая маленький рост, с короткими голенями соразмерно его ступням и пяткам; одетый в роскошное, но слишком поношенное облачение, дурно пахнущее и выцветшее; обутый в сикионские башмаки; дерзкий на язык, лиса по натуре, клятвопреступник и лжец, как Улисс. […] Огромное число торговцев и простолюдинов, собравшихся на это празднество, чтобы выразить почет и снискать милости Никифора, образовали по обе стороны дороги от дворца Св. Софии стены, украшенные маленькими, тоненькими щитами и поддельными копьями. И чтобы усугубить все это уродство, большая часть этой самой толпы следовала, в честь Никифора, босиком. […] А его знать, которая шла с ним мимо толпы босоногих плебеев, была облачена в чересчур широкие туники, которые были весьма протерты от возраста. […] Во время этого отвратительного, скверного обеда, с избытком масла, как это принято у пьяниц, и обильно приправленного мерзким рыбным соусом, император задал мне множество вопросов относительно ваших сил, армии и союзников. И когда я ему рассказал, правдиво и обстоятельно, он ответил: «Ты лжешь, солдаты твоего господина не умеют сражаться ни верхом, ни в пешем строю; размер их щитов и нагрудных пластин, длина мечей и тяжесть шлемов не позволят им сражаться ни тем, ни другим способом. […] Нет у твоего господина и могучего флота на море. Лишь у меня могущество морское; я нападу на него со своими кораблями, опустошу его прибрежные города мечом, и те, что рядом с реками, обращу в пепел».

Матиас Грюневальд
Искушения Святого Антония,
1515,
фрагмент Изенхеймского алтаря
Кольмар,
Музей Унтерлинден

Слева:
Саркофаг императора Гостилиана, украшенный сценами битвы римлян с варварами,
251
Рим,
Национальный музей

Зачумленный
Томмазо Фазано
Об эпидемической лихорадке, поразившей Неаполь в 1764 г.
В трех книгах (1765)
А если кому-то захочется живее ощутить сильное зловоние больных и особенно запах, исходящий от язв, зараженных ран, омертвевших частей тела, тронутых раком, да будет ему известно, что даже один-единственный человек, пораженный злокачественной язвой, от которой собирается множество гноя, распространяет вокруг себя сильнейшее зловоние и тошнотворный запах, оскорбляющий обоняние всякого, кто вдыхает его, попадая в помещение; не привыкшие же к зрелищу подобной болезни и вызванного ею безобразия и вовсе лишаются чувств. Этот запах отравляет собою все вокруг, он заражает одежду и некоторым образом также полы и сами стены*.

Зловоние сарацин
Феликс Фабри
Отчет о путешествии в Святую Землю, Аравию и Египет (XV в.)
От сарацин исходит какой-то жуткий запах, вследствие чего они беспрестанно омывают себя всяческими способами; а коль скоро мы не издаем зловония, они не настаивают, чтобы мы ходили в купальни вместе с ними. К евреям же, пахнущим еще более дурно, они не столь снисходительны. В своих купальнях они оказывают нам радушнейший прием: подобно тому как прокаженный радуется, когда здоровый человек вступает с ним в общение — ибо это означает отсутствие пренебрежения, а, с другой стороны, прокаженный полагает, что общение со здоровым может принести пользу его здоровью, — дурно пахнущие сарацины с удовольствием оказываются в обществе людей, не издающих зловония*.

Лютеранский пастор заключает сделку с шутом и дьяволом, из кн. Томаса Мурнера *О большом лютеровском дураке*, 1522

В Новое время обычно придают гротескную и зловещую наружность религиозным или национальным врагам: рождается политическая карикатура. Необычайно злыми были в эпоху Реформации карикатуры, на которых протестанты и католики изображали папу или Лютера. В период Французской революции мы находим легитимистские карикатуры, где санкюлоты представлены кровожадными людоедами. В XIX–XX веках перед нами антиклерикальная карикатура. В кругу итальянских патриотов XIX века ходили безжалостные карикатуры на австрийцев-оккупантов (правда, существует замечательный текст **Джусти**, где автор сначала описывает уродливую внешность захватчиков, а потом умиляется от мысли об этих оказавшихся так далеко от дома солдатах, верных единому с нами Богу). В любой войне противник всегда — монстр. Некто Эдгар Берийон во время Первой мировой войны написал труд под названием *Полихезия германской расы*, где утверждал, что средний немец производит больше фекалий, чем француз, и смердят они сильнее.

Впечатляет изобилие антинацистских и антифашистских карикатур, и не менее впечатляет, особенно в годы холодной войны, количество и злобность карикатур антикоммунистических.

Войска союзников против кайзера, из *Le petit journal*, 29 сентября 1914

Джеймс Гилрей *Ужин в семье санкюлотов после трудового дня*, опубликовано Ханной Хамфри в 1792 г.

Австрийцы
Джузеппе Джусти
Сант-Амброджо (1846)

Я Вашу милость раздражаю явно,
Вам шуточками жалкими немил,
А чуть затрону немцев — и подавно:
Все, дескать, мой антинемецкий пыл.
Послушайте, какой со мной недавно
В Милане в Сант-Амброджо случай был —
В той церкви на окраине, куда я
Решил зайти, по городу блуждая...

Итак, вхожу, а там одни солдаты,
Гляжу — не верю собственным глазам:
Шпалерами богемцы и кроаты,
Ну прямо виноградник, а не храм,
Все, точно на смотру, молодцеваты,
Застыли, руки вытянув по швам,
Усы, что пакля, каменные лица,
Как будто бог велел не шевелиться.

Едва мне этот бравый сброд предстал,
Чуть было я не повернул обратно.
Я чувство отвращенья испытал,
Что вам, по долгу службы, непонятно.
Особый запах воздух пропитал:
Казалось, что, чадя невероятно,
Во храме свечи сальные горят,
Распространяющие жирный смрад.

Но тут священник для благословенья
Выходит с поднятой рукой вперед,
И труб военных раздается пенье
И за душу меня тотчас берет
Молитвенною жаждой утешенья,
Мучительным надрывом скорбных нот,
Исполненных слезами тайной боли
О незабвенных днях, о лучшей доле.

То был ломбардских крестоносцев хор,
Которые от жажды умирали,—
Сердца зовущий злу давать отпор
Хор Верди: «Боже, из родимой дали...»
И пусть поверить трудно до сих пор,
Чужие для меня своими стали,
И я, себя почувствовав другим,
Приблизился, помимо воли, к ним.

Какая глубина! Какая сила!
Так это место и должно звучать,
И вот вражду искусство победило,
Заставив предрассудок замолчать.

Но кончили играть — и охватила
Меня глухая ненависть опять,
А эти шутники как сговорились —
И дружно рты усатые открылись,

И песнопенье, обретя крыла.
Протяжно в божьем храме зазвучало.
Молитва немцев словно плач была
И с первых звуков, с самого начала
Торжественностью за душу взяла,
Напевностью своей очаровала,
И до сих пор представить трудно мне
Такую музыкальность в солдатне.

Казалось, память только ждет предлога
Дать голос песням — эху детских лет.
Который сердцу говорит так много,
Поддержкою служа в годину бед.
В нем материнская была тревога,
И мира и любви желанный свет,
И мука обреченных на изгнанье,—
И я, внимая, затаил дыханье.

Гимн отзвучал, и несколько минут
Я пребывал в оцепененье странном.
Я думал: «Их король боится смут,
Не веря италийцам и славянам,
И армию рабов он держит тут,
Чтоб нас держала в рабстве постоянном,
Сюда богемцев и кроатов шлет,
Как будто бы перегоняет скот.

Осмеянные, сирые, немые, —
Покорные солдатскому ярму,
Слепые слуги зоркой тирании,
Орудья грабежа в чужом дому,
Они сынам Ломбардии чужие,
И эта рознь лишь на руку тому,
Кто, разделяя, властвует в надежде,
Что ненависть пребудет впредь,
как прежде.

Несчастный люд! Незваный гость в стране,
Что от его присутствия устала,
Он заправилу своего вполне
К чертям бы мог послать — и горя мало».
Но в самый раз ретироваться мне,
Пока не обнял сгоряча капрала,
Который с тростью в доблестной руке
Стоит, как истукан, невдалеке.

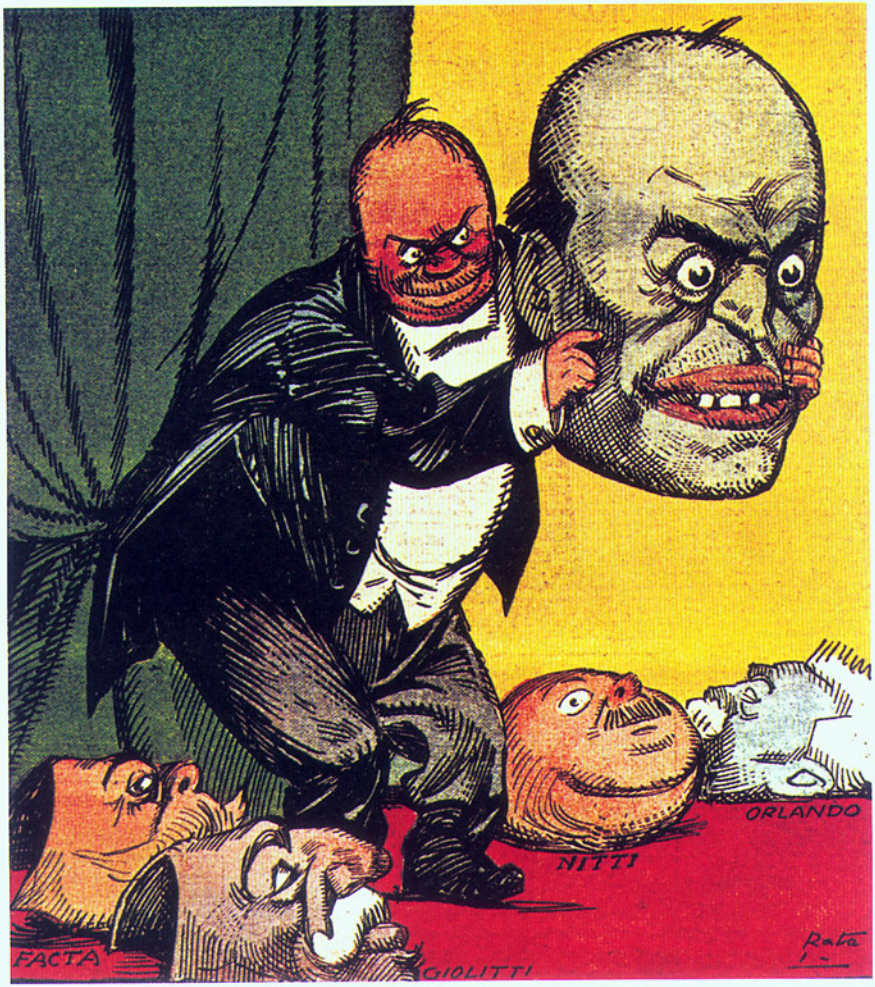
Идея особой миссии белого человека как носителя цивилизации всегда поддерживалась безжалостным изображением африканца, причем не только в художественной литературе и живописи, но и в текстах научного характера вроде трудов **Ломброзо**. Идеология «бремени белого человека» подтолкнула литераторов к созданию гнусных характеров представителей любых неевропейских этносов,

Антиклерикальная карикатура, из *L'Asino*, 15 января 1899

Предвыборный антикоммунистический манифест, 1948

Джон Хартфилд
Не бойся, он вегетарианец, фотомонтаж из журнала *Regards*, 7 мая 1936
Германия, Архивы Шнарк

Итальянский капиталист принимает облик Муссолини, февраль 1923
Собрание Джованни Галантара



Джино Боккасиле
Антиамериканская пропагандистская открытка Итальянской Социальной Республики, 1943–1944

Доктор Фу Манчу
Сакс Ромер
Невеста доктора Фу Манчу (1933)
Мужчина был одет в желтую одежду свободного покроя. На голове его сидела маленькая черная шапочка, украшенная по краям коралловыми бусинками. Легкие желтые ботинки приглушали звуки его шагов. Рукава заканчивались перчатками, составляя с ними единое целое.
Он долго стоял и смотрел на меня. Я тоже стал его разглядывать.
Лицо незнакомца, весьма примечательное, производило отталкивающее впечатление. Если бы Бенвенуто Челлини задумал слепить золотую маску смерти, его фантазия родила бы нечто похожее на желтоватую физиономию моего визави. […] *Это был доктор Фу Манчу!*

Негр
Британская энциклопедия
Статья «Негр» (1798)
Homo pelll nigra [чернокожий] — название одной из разновидностей рода человеческого, обитающей в жарких странах, преимущественно в тропической части Африки. Цвет кожи негров имеет различные оттенки, однако формой лица все они в равной степени отличаются от других людей. Для их наружности характерны округлость лица, высокие скулы, не особенно высокий лоб, нос короткий, широкий и приплюснутый, толстые губы, небольшие уши, безобразие и неправильность черт. Негритянские женщины широкобедрые, с толстыми ягодицами, по форме напоминающими седло. Самые гнусные пороки — праздность, вероломство, мстительность, жестокость, бесстыдство, воровство, лживость, пустословие, распущенность, мелочность и неумеренность — являются уделом этой жалкой расы; справедливо полагают, что названные свойства подорвали в этих людях принципы естественного закона, заглушив в них голос совести. Чуждые всякого сострадания, они могут служить устрашающим примером деградации человека, предоставленного самому себе*.

Анатомия расы
Чезаре Ломброзо
Белый человек и цветной человек. Чтения о происхождении и разнообразии человеческих рас, I и II (1871)
Череп европейца поражает удивительной гармоничностью своих форм: не слишком удлиненный и не слишком круглый, не слишком остроконечный или пирамидальный. Его лоб — ровный, широкий, нависающий — говорит о силе и преобладании мышления: скулы не слишком далеко посажены друг от друга, челюсть выступает не очень сильно: вот почему данный тип называют *ортогнатным*.
Череп же монгола отличается округлостью или же пирамидальностью, лицевые скулы у него сильно удалены друг от друга, почему данный тип именуется *эвригнатным*; к упомянутым особенностям добавляются жидкая бороденка и редкие волосы, косые глаза и более или менее желтая либо смуглая кожа…
Что же касается готтентота, он представляет еще более поразительное разнообразие человеческого рода, соединяя в своем облике несхожие особенности черной и желтой рас с рядом свойств, присущих единственно ему и сближающих его с редкими зверями, что обитают по соседству. Выступающее лицо, характерное для негра, соединяется у него с широким лицом китайца. Резцы имеют подковообразную форму. Как и у других животных, локтевая кость сохраняет у него от зародыша так называемое олигократическое отверстие. Кости пальцев на его ступне расположены в разные стороны, подобно трубкам волынки. Шиповидные отростки шейных позвонков лишены обычного удвоения. Волосы у него произрастают по всей голове пучками, напоминающими щетину одежной щетки; цирюльник, которому не составило бы труда побрить бушмена, обнаружил бы

Алекс Рэймонд
Минг, карикатура
из *Flash Gordon*
(©King Features
Syndicate, Inc.)

будь то коварный араб или туг — разбойник индус, не говоря уж о бесчисленных хмурых китайцах, изощряющихся во всякого рода жестокостях. Это нашло выражение и в комиксах; вспомним Минга из цикла Алекса Рэймонда *Флэш Гордон*, чье коварство, очевидно, связано с азиатской внешностью. Или посмотрим на врагов Джеймса Бонда в романах **Яна Флеминга**: почти всегда (и гораздо чаще, чем в фильмах) они либо полукровки, либо коммунистические агенты и представлены как самые настоящие монстры, словно вышедшие из лаборатории сумасшедшего ученого.

Наш краткий обзор уродств Врага логически завершается первым настоящим появлением грядущего Галактического Врага, The Thing, того что называется Оно, Непостижимое. Это аморфное или скользко-полиморфное существо у **Лавкрафта** еще принадлежит миру сему

перед собой голову, напоминающую отделанную под мрамор поверхность стола со вставками в виде зерен перца*.

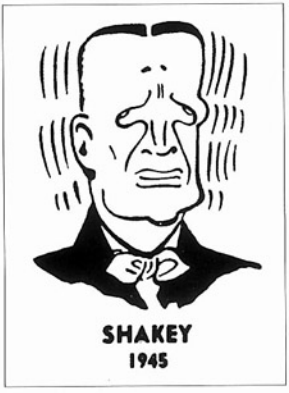
Голдфингер
Ян Флеминг
Агент 007, Голдфингер (1959)
Первое, что бросилось в глаза Бонду, когда Голдфингер поднялся с шезлонга, — это полное отсутствие пропорций: маленький рост, не более пяти футов, крупное тело на коротких и толстых крестьянских ногах, увенчанное кажущейся абсолютно круглой головой, росшей прямо из плеч, складывалось впечатление, что этот человек был составлен из частей, принадлежащих разным людям.

Гражданка Советов и лесбиянка
Ян Флеминг
Агент 007, Из России с любовью (1957)
Встав перед светлой дверью без таблички, Татьяна почувствовала запахи, несшиеся изнутри комнаты, а когда грубый голос пригласил ее войти и она, открыв дверь, уставилась в глаза сидевшей за круглым столом женщины, именно эти запахи обрушились на нее: запахи метро в часы пик — смесь дешевой парикмахерской и зоопарка. Русские употребляют духи в независимости от того, мылись они или нет, а чаще всего — немытыми. [...]
Открылась дверь и на пороге появилась Клебб. «Что ты об этом думаешь, моя дорогая?» Полковник Клебб вскинула руки и, как манекенщица, повернулась на носках. Застыв, она вытянула одну руку, положив другую на бедро. [...] На полковнике Клебб была надета полупрозрачная оранжевая ночная рубашка из крепдешина. Низкое декольте и широкие рукава были оторочены оборками. Сквозь рубашку просвечивал огромный розовый лифчик. Старомодные панталоны были стянуты над коленями резинками. Одна обнаженная коленка, напоминавшая кокосовый орех, выпирала из-под полы рубашки, как к тому понуждала классическая поза манекенщицы.
[...] Роза Клебб была без очков — на оголившемся лице толстым слоем лежали румяна, белила и губная помада. Она была похожа на самую старую и ужасную шлюху в мире. [...]
Протянув руку, она включила настольную лампу с розовым абажуром: ствол лампы в виде обнаженной женщины был выполнен из поддельного лазурита. Клебб похлопала по кушетке рядом с собою:
«Выключи верхний свет, моя дорогая. Выключатель — у двери. И садись ко мне поближе. Мы должны получше узнать друг друга».

Доктор Но
Ян Флеминг
Агент 007, Доктор Но (1958)
Он был очень высок. К тому же он держался прямо, и Бонд со своим ростом в метр восемьдесят казался рядом с ним маленьким мальчиком. Голова его была гладко выбрита, подбородок заострен. Это придавало его лицу вид перевернутой капли воды или даже скорее капли масла, так как кожа имела желтый оттенок. Невозможно было определить возраст этого человека. На лице ни одной морщинки: это придавало его физиономии довольно забавное выражение — гладкий лоб плавно переходил в такой же гладкий череп. Очень впалые щеки и выступающие скулы, очертаниями напоминавшие старую слоновую кость. Черные тонкие брови, казалось, были нарисованы. Под ними сверкали черные, как уголь, глаза без ресниц... Не глаза, а две черные точки — пристальные, неумолимые и совершенно лишенные какого бы то ни было выражения. Тонкий прямой нос заканчивался почти у самых губ. И улыбка — жесткая и решительная.
Остановившись в нескольких метрах от Бонда, доктор Но поклонился. Улыбка его стала совершенно невыносимой.
— Извините, что я не предлагаю вам руки. Я не могу этого сделать. Медленно он развел рукава кимоно в стороны.
— У меня нет рук, — сказал он глухо.

Мистер Биг
Ян Флеминг
Живи и дай умереть (1991)
Голова мистера Бига напоминала огромный футбольный мяч вдвое больше, чем голова обычного человека. Лицо — серовато-черного цвета. Кожа на нем была упругой и блестящей, как у утопленника, неделю пролежавшего в воде. Волос на голове почти не было за исключением серовато-коричневого пушка за ушами. Ни бровей, ни ресниц, а глаза так широко расставлены, что при разговоре с ним можно было смотреть только в один глаз. Взгляд был прямым и пронизывающим. Черные зрачки рыжих, слегка навыкате глаз расширены. Они сверкали, как у дикого зверя.
Нос — довольно широкий, слегка приплюснутый. Толстые темные губы чуть вывернуты наружу и размыкались, лишь когда он начинал говорить, широко обнажая зубы и бледно-розовые десны.

Существо
Говард Лавкрафт
Данвичский кошмар (1927)
Дом был полон ужасной вони, уже знакомой доктору Армитейджу, и трое мужчин торопливо прошествовали по коридору в маленький читальный зал, где хранились манускрипты и книги с родословными и откуда слышалось тихое повизгивание. Несколько мгновений они медлили зажечь свет, пока доктор Армитейдж не собрал все свое мужество и не щелкнул выключателем. [...] То, что лежало, скрючившись, в зловонной луже зеленовато-желтой сукровицы и чего-то дегтярно-липкого, было почти девяти футов роста. Собака сорвала с него одежду и даже кое-где кожу, но оно еще не умерло и молча дергалось в судорогах, а из его груди вылетали жуткие хрипы в унисон чудовищному пению ждущих своего часа козодоев. [...] Я бы погрешил против истины, если бы стал утверждать, что человеческому перу не под силу описать его, так как гораздо правильнее сказать, что ни один человек, чьи представления ограничены общепринятыми формами жизни на нашей планете и тремя



Честер Гулд
Персонажи
Дика Трейси,
1941–1946

Франк Фразетта
Красавица и чудовище,
1995
Частное собрание

известными измерениями, не мог бы даже увидеть его в точности таким, каким он был, хотя отчасти он, без сомнения, походил на обычного смертного — руками, головой и козлоподобным лицом со срезанным подбородком, как у всех Уэйтли. Однако торс и нижняя часть тела были с точки зрения тератологии невероятными, так что только благодаря одежде он оставался среди людей неузнанным и неуничтоженным.

Выше пояса он был получеловек, хотя на его груди, с которой пес все еще не спускал лап, кожа скорее напоминала рисунком крокодилью. Спина была пестрой, желто-черной, и отдаленно походила на чешуйчатую оболочку некоторых видов змей. Зато своим видом ниже пояса он производил ужасное впечатление, ибо в нем не было ничего человеческого и все было исключительно фантастично. Кожа здесь густо заросла жестким черным мехом, и из живота тянулось множество длинных зеленовато-серых щупалец с красными присосками. Располагались они в причудливом порядке, повторяя, по-видимому, некую космическую геометрию, неизвестную на земле и в солнечной системе. На обоих боках располагалось по одному рудиментарному глазу, глубоко погруженному в розоватую орбиту с длинными ресницами, а вместо хвоста у него была трубка или щупальце с красными кольцеобразными метками, которое, судя по всему, представляло собой неразвитый рот или горло. Ноги, если не считать черного меха, в какой-то мере напоминали задние лапы доисторических гигантских ящеров, живущих на земле, и заканчивались мягкими складчатыми подушечками без копыт и когтей. Когда существо делало вдох, его хвост и щупальца меняли цвет, верно благодаря системе циркуляции, унаследованной от нечеловеческих предков. Щупальца становились темно-зелеными, а хвост желтел, и на нем появлялись нездоровые серо-белые полосы между красными кольцами. Из жил умирающего существа не кровь, а вонючая зеленовато-желтая сукровица струей текла на крашеный пол за потемневший и загустевший край лужи, оставляя за собой странный светлый след. […] Когда приехал медицинский эксперт, на крашеном полу оставалась лишь клейкая беловатая масса, и ужасная вонь тоже почти исчезла. Оказалось, что у Уэйтли не было ни черепа, ни скелета, по крайней мере в их земном понимании.

Карел Тол
Обложка кн.
Хола Клемента
Ползком по песку,
Urania, 1962

и воплощает наши бессознательные страхи, однако в научной фантастике (романах и фильмах) это уже завоеватель «извне», пришедшее из космоса чудище с глазами насекомого, варвар в самом исконном значении слова, грозный и не поддающийся ассимиляции, ибо напрочь лишен всего человеческого.

Этот монстр — персонификация любого Врага и лишнее подтверждение свойственного человеку стремления воображать того, кого *следует* ненавидеть, как существо, вообще не имеющее формы, наипоследнейшее воплощение Дьявола.

Глава VIII

Колдовство, сатанизм, садизм

1. Ведьма

Дьявольские существа, умеющие колдовать, волшебные напитки и прочие чары занимали людей с глубокой древности; о них упоминается в *Кодексе Хаммурапи* в начале второго тысячелетия до н. э., в египетских текстах, во времена Ашшурбанипала в VII в. до н. э., в **Библии**, где о некромантах и прорицателях говорится в связи с побиванием камнями. В греческой культуре были волшебницы — Медея и Цирцея, в древнеримском Законе Двенадцати Таблиц осуждалась черная магия, а в латинской литературе о колдовстве писали такие авторы, как **Гораций и Апулей**.

Хотя никто никогда не отрицал, что черной магией могут заниматься как мужчины (колдуны), так и женщины (ведьмы), в силу какого-то глубоко укоренившегося женоненавистничества злые чары испокон веков прежде всего ассоциировались с женщиной. Разумеется, в христианском мире связь с Дьяволом тем более считалась делом исключительно женским. Действительно, уже в Средние века о Шабаше говорится как о дьявольском сборище, где ведьмы не только колдуют, но и устраивают самые настоящие оргии, предаваясь любовным утехам с Дьяволом в обличии козла (символ похотливости). Наконец, образ ведьмы, оседлавшей ручку метлы (даже если позже он превратится в добрую старушку Бефану), явно не лишен фаллического смысла.

Легенда не могла родиться из ничего. Так называемые ведьмы — это старые знахарки, утверждавшие, что разбираются в лекарственных травах и прочих зельях. Были среди них бедные шарлатанки, наживавшиеся за счет людского легковерия, были и такие, что искренне верили, будто состоят в связи с Дьяволом, и это клинические случаи. Но в целом ведьмы представляли собой одну из форм народной субкультуры.

Франсиско Гойя
Шабаш ведьм,
1797–1798
Мадрид, Музей
Ласаро Галдьяно

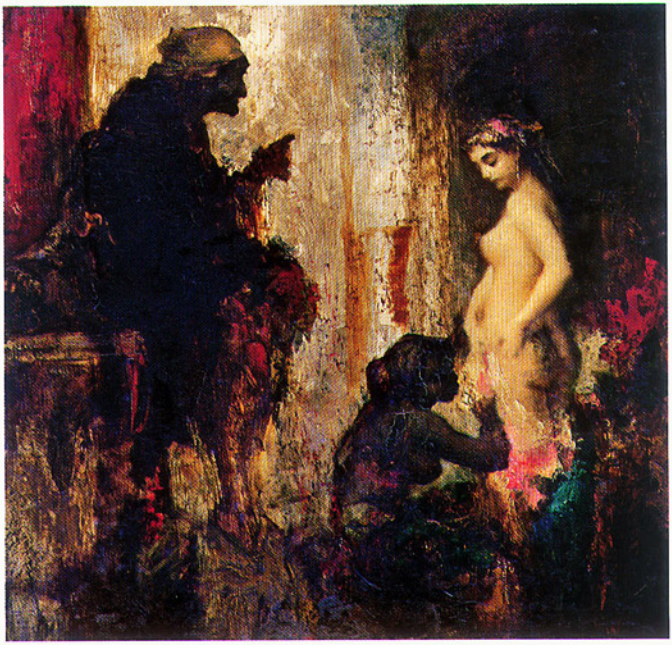
Три ведьмы с ослиной, петушиной и собачьей головами отправляются на шабаш, ксилография У. Молитора *О злых духах или ведьмах* Констанца, 1489

Библия о колдовстве
Книга Левит, 20, 27
Мужчина ли или женщина, если будут они вызывать мертвых или волхвовать, да будут преданы смерти: камнями должно побить их, кровь их на них.

Парки
Данте Алигьери
Ад, XX, 121–123
Вот грешницы, которые забыли
Иглу, челнок и прялку, ворожа;
Варили травы, куколок лепили.

Ведьмы у Горация
Гораций (65–8 гг. до н. э.)
Сатиры, I, 8
Видел я сам и Канидию в черном
подобранном платье,—
Здесь босиком, растрепав волоса,
с Сатаною старшей
Шли, завывая, они; и от бледности
та и другая
Были ужасны на вид. Сначала обе ногтями
Землю копали; потом зубами терзали
на части
Черную ярку, чтоб кровь наполнила яму,
чтоб тени
Вышли умерших — на страшные их
отвечать заклинанья.
Был у них образ какой-то из шерсти,
другой же из воску.
Первый, побольше, как будто грозил
восковому; а этот
Робко стоял перед ним, как раб,
ожидающий смерти!
Тут Гекату одна вызывать принялась;
Тизифону
Кликать — другая. Вокруг, казалось,
ползли и бродили
Змеи и адские псы, а луна, от стыда
покрасневши,
Скрылась, чтоб дел их срамных не видать,
за высокой гробницей.

Превращенный в осла
Апулей (ок. 125–180)
Золотой осел, I, 13
И, повернув направо Сократову голову, она в левую сторону шеи ему до рукоятки погрузила меч и излившуюся кровь старательно приняла в поднесенный к ране маленький мех, так, чтобы ни одной капли не было видно. Своими глазами я это видел. К тому же, чтобы ничего не упустить в обряде жертвоприношения, добрая Мерое, запустив правую руку глубоко, до самых внутренностей, в вышеуказанную рану, вынула сердце моего несчастного товарища. Горло его от такого удара было рассечено, и голос, вернее хрип неопределенный, из раны извлекся, и заклокотал воздух. Затыкая эту разверстую рану в самом широком ее месте губкой, Пантея сказала: «Ну ты, губка, бойся, в море рожденная, через реку переправляться!» После этого, подняв меня с кровати и расставя над моим лицом ноги, они принялись мочиться, пока совсем зловоннейшей мочой меня не залили. [...] И уже по очереди махая руками и стараясь сохранить равновесие, я подражаю движениям птицы — но никакого пуха, ни единого перышка, только волосы мои утолщаются до шерсти, нежность кожи моей грубеет

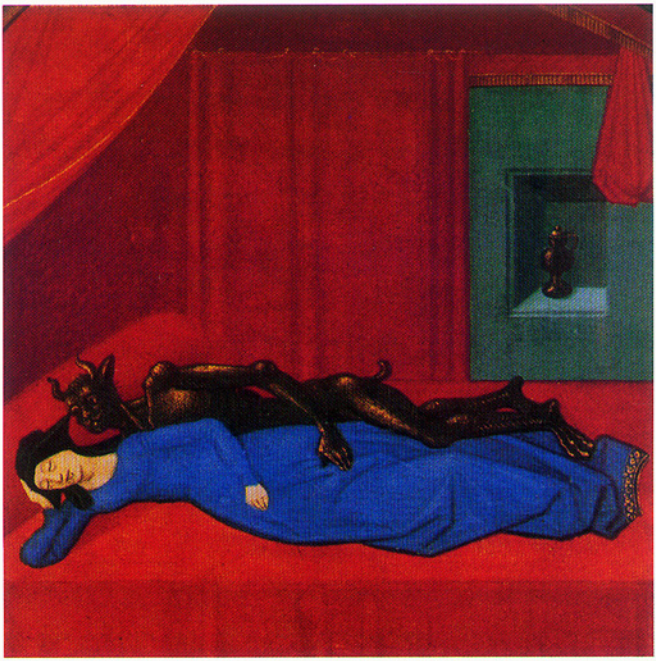


Французская школа
Приготовление ведьм к шабашу,
первая пол. XIX в.
Медон, Музей

Известны средневековые документы, осуждающие ведьм, например булла Александра IV 1258 года; о колдунах и некромантах говорили и теологи, например Святой Бонавентура, предупреждавший, что «в силу своей изощренности и бесплотности демоны… могут проникать в тело человека и терзать его, если только этому не воспрепятствует высшая сила» (*Комментарий к Сентенциям Петра Ломбардского*, III, 8). И все же большого беспокойства по поводу ведьм церковный мир не испытывал.

Вопреки расхожему мнению, процессы против ведьм получили распространение не в Средние века. Скорее это случилось в Новое время, и в подтверждение следует напомнить, что расцвет иконографии, связанной с ведьмами, начинается с XV века. В XIII веке была основана Инквизиция, но она занималась в основном еретиками. А вот в 1484 году появляется **булла Иннокентия VIII** против колдовства *Summis desiderantibus affectibus (Всеми силами души)*, и папа поручает двум инквизиторам, Генриху Крамеру (Институрису) и Якову Шпренгеру, со всей суровостью взяться за колдуний.

Они же несколько лет спустя опубликовали *Молот ведьм (Malleus Maleficarum)* — основополагающий трактат против ведьм, где объяснялось, как этих злодеек распознавать, как их допрашивать и пытать, чтобы вырвать признание в сговоре с Дьяволом.



История Мерлина, манускрипт XV в., лист 62 л.

до шкуры, да на конечностях моих все пальцы, потеряв разделение, соединяются в одно копыто, да из конца спинного хребта вырастает большой хвост. Уж лицо огромно, рот до ушей, и ноздри открылись, и губы висят, к тому же и уши несоразмерно вытягиваются кверху, покрытые шерстью. И ничего утешительного в злосчастном превращении моем я не видел, если не считать того, что мужское естество мое увеличилось, хотя я и был лишен возможности обладать Фотидой.

Ведьма верит в то, что она ведьма
Епископский канон (IX в.)
Некоторые испорченные женщины, обратившиеся к Сатане и соблазненные его обольщениями и ложью, верят сами и утверждают, что ночной порой скачут верхом на каких-то зверях заодно с множеством других женщин в свите Дианы… Священникам следует неустанно проповедовать своей пастве, что все это пустые россказни и что в умы верующих подобные бредни влагаются не божественной силой, а нечистым духом. В самом деле, преобразившись в ангела света, Сатана морочит голову этим несчастным и подчиняет их своей воле вследствие их маловерия и отсутствия в них веры. Он принимает обличие самых разных людей […] и хотя нечестивая ощущает это лишь духом, она убеждена, что все эти вещи происходят в ее теле, а не мысленным образом*.

Ведьма и в самом деле ведьма
Иннокентий VIII
Булла *Summis desiderantes affectibus* (1484)
С недавних пор до нас — к величайшему нашему прискорбию — стали доходить известия о том, что в некоторых областях Германии […] особы обоего пола, позабывшие о собственном спасении и отпавшие от католической веры, безбоязненно вступают в плотский союз с инкубами и суккубами и губят или насылают порчу на потомство, рожденное от женщин, животных или плодов земли […] прибегая

История Мерлина, манускрипт XV в., лист 63 л.

Итак, наибольшее количество процессов против ведьм и их приговоров к сожжению и повешению приходится на XVI–XVIII века, причем не только и не столько в католическом мире, сколько именно в протестантском (Лютер ведь называл их «шлюхами дьявола» и обвинял в том, что они воруют молоко, вызывают бурю, скачут на козлах и портят младенцев в колыбели), и не только в Европе, но также — и с особым остервенением — в Новой Англии; печально известны Салемские процессы 1692 года, в результате которых были повешены девятнадцать женщин.

Ведьмы обильно представлены в художественной литературе; достаточно вспомнить **шекспировских** ведьм, а также описание Вальпургиевой ночи в *Фаусте* **Гете**. Но особенно много текстов посвящено полемике о колдовстве. Если **Кардано** еще в 1557 году утверждает, что ведьмы — это всего лишь суеверные бабенки (предвосхищая тем самым подход современной психиатрии), то многие другие демонстрируют неколебимую веру в ведовство. Назовем лишь несколько имен: Иоганн Вейер (*Об обманах демонов — De praestigiis daemonum*, 1564), Жан Боден (*Демономания колдунов — La demonomanie des sorciers*, 1580), Мартин дель Рио (*Исследование магического в шести книгах — Desquisitionum magicarum librl sex*, 1599), Франческо Мария Гуаццо

Луи Морис
Буте де Монвель
Урок перед шабашем,
ок. 1880
Немур, Замок

к чарам, сглазу, заклинаниям и прочим гнусным приемам магии… Желая — как и подобает нашему сану — с помощью надлежащих мер предотвратить проникновение яда еретического заблуждения в простые души, постановляем, чтобы вышеименованные Шпренгер и Крамер приступили к обязанностям инквизиторов на упомянутых землях, и да будет им предоставлена полная свобода действий в интересах исправления, заключения и наказания подобных лиц за совершение оных преступлений и злодеяний*.

Молот ведьм
Яков Шпренгер, Генрих Институтор
Молот ведьм (1486)
Теперь нужно обратить внимание на многочисленные средства, коими ведьмы околдовывают живые существа обоего пола и земные плоды; сначала — как околдовывают людей, потом — животных и, наконец, земные плоды. Относительно людей: во-первых, как они задерживают силу деторождения или препятствуют половому акту, так что женщина не может зачать, а мужчина становится неспособным к акту; во-вторых, как иногда неспособность к акту бывает только в отношении одной женщины; в-третьих, как удаляют мужской член, как будто вырывают его из тела; в-четвертых, как решается вопрос, если что-либо из вышесказанного случится, то произошло ли это силою демона, а не ведьмы; в-пятых, каким образом ведьмы чародейскими приемами могут превращать людей обоего пола в животных; в-шестых, как ведьмы-повитухи разными средствами убивают плод во чреве матери, а когда этого не делают, посвящают детей демонам. […] Подведем итоги: все совершается у них из-за ненасытности к плотским наслаждениям. […]
Но для разумного человека и сказанного довольно, чтобы понять, почему колдовство более распространено среди женщин, чем среди мужчин. […] Да будет прославлен Всевышний, по сие время хранивший мужской род от всякой скверны.

Теодор Шассерио
Макбет и три ведьмы,
фрагмент, 1855
Париж, Орсе

На с. 210–211:
Якоб Корнелис
ван Остсанен
Саул и Аэндорская волшебница,
1526
Амстердам,
Рейксмузеум

Бабенки
Джероламо Кардано
О разнообразии вещей, XV (1557)
Это убогие женщины низкого звания, живущие в долинах и питающиеся каштанами и травами. Без небольшого количества молока, которое они выпивают, им бы вообще не прожить. По этой причине они кажутся изнуренными и невзрачными, цвет лица у них землистый, глаза навыкате, взгляд изобличает темперамент желчный и меланхоличный. Они молчаливы, рассеянны и мало чем отличаются от женщин, одержимых бесом. Они столь упорны в своих суждениях, что, наслушавшись их, можно увериться в истинности того, о чем они с таким жаром рассказывают, пусть даже речь идет о вещах, которых никогда не было и никогда не будет*.

Ведьмы Макбета
Уильям Шекспир
Макбет, IV, I, (1623)
Первая ведьма. Трижды взвизгнул
пестрый кот.
Вторая ведьма. Всхлипнул еж
в четвертый раз.
Третья ведьма. Гарпия кричит «Пора!»
Первая ведьма. Сестры, в круг! Бурлит вода.
Яд и нечисть — все туда.
Жаба, что в земле сырой,
Под кладбищенской плитой
Тридцать дней копила слизь,
Первая в котле варись.
Все вместе. Пламя, прядай, клокочи!
Зелье, прей! Котел, урчи!
Первая ведьма. Вслед за жабой в чан живей
Сыпьте жир болотных змей,
Зев ехидны, клюв совиный,
Глаз медянки, хвост ужиный,
Шерсть кожана, зуб собачий,
Вместе с пастью лягушачьей,
Чтоб для адских чар и ков
Был у нас отвар готов.
Все вместе. Пламя, прядай, клокочи!
Зелье, прей! Котел, урчи!

(*Компендиум зла — Compendium maleficarum*, 1608), Джозеф Гленвил (*Поверженное саддукейство — Saducismus triumphatus*, 1681). В том же веке были и многочисленные проповеди Коттона Матера, сыгравшего весьма значительную (хотя и неоднозначную) роль в Салемских процессах. Первые же попытки демифологизации предпринимаются лишь в XVIII веке такими авторами, как Тартаротти (*О ночном собрании ведьм*).

С окончанием преследований образ ведьмы из литературы не исчезает; он продолжает жить в сказках и вновь возникает в черной фантастике у таких авторов, как **Лавкрафт**.

Для нашей истории самым интересным представляется тот факт, что в большинстве случаев жертвы костров обвинялись в ведовстве, *потому что были безобразны*. И в связи с их безобразной внешностью высказывалось даже предположение, что во время дьявольских шабашей они умели принимать привлекательное обличие, но черты их всегда отличала двусмысленность, отражавшая их внутреннее уродство.

Сальватор Роза
Ведьма,
1640–1649
Милан,
частное собрание

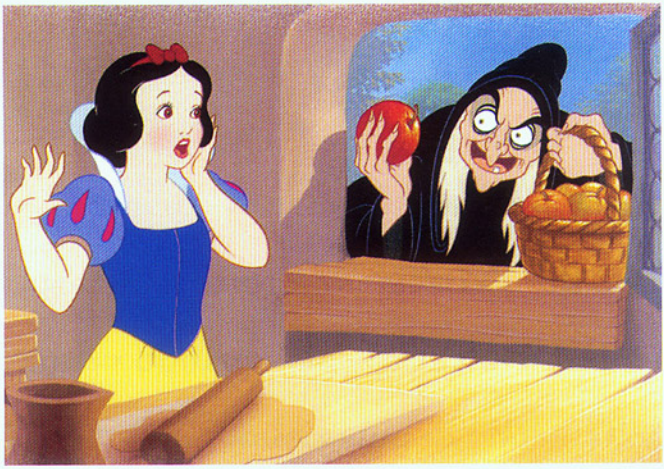
Третья ведьма. Ветка тиса, что была
Ночью, чуть луна зашла,
В чаще срезана дремучей,
Пасть акулы, клык бирючий,
Желчь козла, драконья лапа,
Турка нос, губа арапа,
Печень нехристя-жиденка,
Прах колдуньи, труп ребенка,
Шлюхой-матерью зарытый
В чистом поле под ракитой,
Потрох тигра, в ступе сбитый,
И цикута на приправу
Нам дадут отвар на славу.
Все вместе. Пламя, прядай, клокочи!
Зелье, прей! Котел, урчи!

Вальпургиева ночь
Вольфганг Гете
Фауст, I
Вальпургиева ночь (1887)
Фауст, Мефистофель
и Блуждающий огонек *(поочередно)*
Переклички стай совиных
Отзываются в долинах.
Слышен, далью повторенный,
Хохот филина бессонный...
Месяц осветил тропинку,
Блещет ящерицы спинка.
По-гадючьи, змей проворней,
Расползлись под нами корни,
А над нами, пальцы скрючив,
Виснет путаница сучьев.
Темный лес оплел дорогу
Щупальцами осьминога,
И кишмя кишит под мхами
Разномастными мышами.
А светящиеся мушки
Вьются на его опушке
Кучами, несметным скопом,
Огненным калейдоскопом.
Может, все, что есть в природе,
Закружившись в хороводе...
Мефистофель
На курганы лег туман,
Завывает ураган.
Гул и гомон карнавала
Распугал сычей и сов.
Ветер, главный запевала,
Не щадит красы лесов.
И расселины полны
Ворохами бурелома
И обломками сосны,
Как развалинами дома,
Сброшенного с крутизны.
И все ближе, ближе вой,
Улюлюканье и пенье...
Ведьмы *(хором)*
По воздуху летит отряд,
Козлы и всадницы смердят...
Ведьмы *(хором)*
Нельзя ли чуть порасторопней?
Так в давке сжали, что хоть лопни!
Не тыкай вилами в живот!
Задушите в утробе плод!
Колдуны *(половина хора)*
Ползут мужчины, как улитки,
А видите, как бабы прытки.
Где пахнет злом, там бабий род
Уходит на версту вперед.
Другая половина
Еще довольно это спорно.
Как ваша баба ни проворна,
Ее мужчина, хоть и хром,
Опередит одним прыжком.
Ведьмы *(хором)*
Втиранье ускоряет прыть,
Рвань может парусом служить,
Садись в корыто, и айда!
Сегодня или никогда.

Деревня ведьм
Говард Филлипс Лавкрафт
Данвичский кошмар (1927)
Два столетия назад, когда никто не смеялся над разговорами о ведьминской крови, о поклонении Сатане и о странных обитателях леса, в обычае было как-то объяснять свое нежелание ехать туда. В наш разумный век люди объезжают его стороной, сами не зная почему. [...] Одна из причин заключается в отталкивающей деградации местного населения. [...] Оно как будто сформировалось в особую расу с вполне определенными умственными и физическими показателями вырождения в результате браков между близкими родственниками. Средний уровень интеллекта чрезвычайно низок, но в летописях дым стоит коромыслом от ничем неприкрытых пороков, слегка завуалированных убийств, инцеста и прочих деяний немыслимой жестокости и извращенности. Здешняя аристократия, состоящая из потомков двух или трех привилегированных семейств, которые явились сюда из Салема в 1692 году, держится чуть выше общего уровня, хотя многие ее ветви уже почти растворились в своем окружении, что только имена еще напоминают о предках, которых они позорят. [...] Никто, даже знающие о данвичском кошмаре, не скажет вам в точности, что происходит в Данвиче, хотя старинные легенды рассказывают о не освященных Церковью обычаях и тайных собраниях индейцев, во время которых они вызывали запретных духов тьмы из больших круглых гор и устраивали оргиастические моления, на которые те отвечали из-под земли страшным грохотом. В 1747 году преподобный Абийах Хоадли, явившись в конгрегационную церковь в Данвиче, произнес знаменитую проповедь о близости Сатаны и его бесов, в которой сказал:
— Следует признать, что богохульство адских Демонов слишком хорошо всем известно, чтобы его отрицать, ибо проклятые голоса Азазела и Вузраэла, Вельзевула и Велиала слышали из-под Земли десятки заслуживающих доверия Свидетелей. Я сам не более двух недель назад слышал Речи злых Сил за моим Домом на Горе, сопровождавшиеся такими Треском, Грохотом, Стонами, Визгом и Шипением, какие не под силу издать Земным творениям. Они пришли из Пещер, отыскать которые можно только с помощью черной Магии, а отпереть — во власти одного лишь Дьявола.

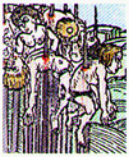
Видеть ведьм во сне
Патрик Макграт
Паук (1990)
В мои детские годы мы жили на Китченер-стрит, по ту сторону канала, к востоку отсюда. Над парадной дверью было грязное веерообразное окно, формой напоминавшее заходящее солнце, был угольный погреб, туда от двери в коридоре вела крутая лестница. Все комнаты были маленькими, тесными, с низкими потолками; обои в спальнях не менялись так долго, что отсырели, стали облезать, покрылись пятнами; эти большие, расплывающиеся пятна, пахнувшие заплесневелой штукатуркой (я и сейчас ощущаю этот запах!), образовывали на цветочном узоре причудливые фигуры и пробуждали в моем детском сознании множество фантастических ужасов. [...]
После ужина я поднимался к себе в спальню. [...] Находилась она на втором этаже в задней части, оттуда мне были видны двор и переулок за ним. Помещение было маленьким и, пожалуй, самым сырым в доме: на стене напротив кровати было большое пятно, обои там оторвались, и штукатурка на этом месте буквально начала извергаться — из стены выступали рыхлые зеленоватые влажные комки, похожие на бубоны или язвы, при прикосновении они превращались в пыль. Мать постоянно просила отца сделать что-нибудь, и хотя он как-то заново оштукатурил стену, через месяц комки появились снова — причина крылась в протекавших дренажных трубах и распадавшемся растворе кирпичной кладки; мать думала, что отец в состоянии это исправить, но у него никак не доходили руки. Ночами я лежал без сна и при лунном свете, проникавшем в комнату, глазел на эти смутно видимые комки и наросты, в моем детском воображении они превращались в жировики и бородавки какой-то отвратительной, сгорбленной ночной ведьмы с ужасной кожной болезнью, обреченной за грехи против людей страдать замурованной в скверной штукатурке на старой трущобной стене. Иногда ведьма покидала стену и входила в мои кошмары (я мучился кошмарами в детстве), а когда я просыпался в ужасе среди ночи, то видел, как она усмехается в углу, отвернувшись от меня. Голова ведьмы находилась в тени, и глаза ее сверкали на фоне отвратительной шишковатой кожи, запах дыхания осквернял воздух; я садился в постели и истошно кричал на нее; только когда мать приходила и включала свет, ведьма возвращалась в штукатурку, после чего мне приходилось не гасить его до утра.

Франческо
Сальвиати
Три парки,
ок. 1550
Флоренция,
Галерея Палатина



Белоснежка
и семь гномов
Уолта Диснея,
1937

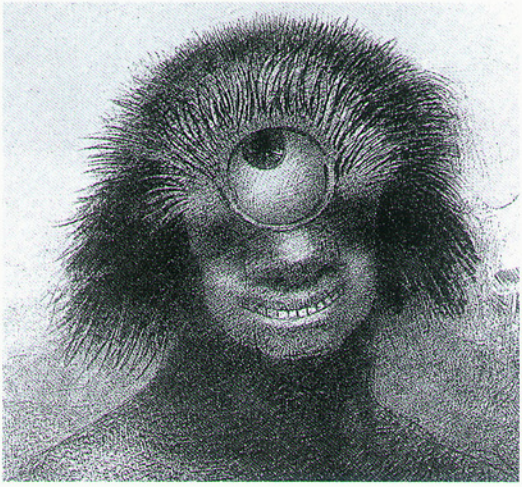
2. Сатанизм, садизм и тяга к жестокости



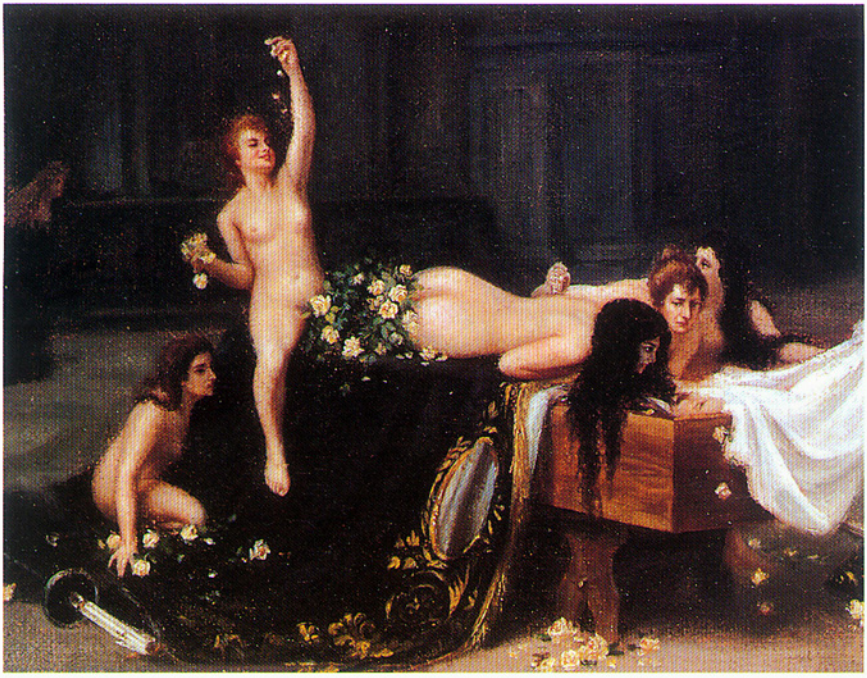
Иоганн Генрих Фюссли
Титания, обнимающая осла, 1793–1794
Цюрих, Кунстхаус

Ведьм обвиняли в совершении кощунственных ритуалов поклонения Дьяволу, однако служение Сатане выходит за рамки легенды, ведь в поклонении Дьяволу всегда подозревались еретические секты, о нем же вспомнили при осуждении ордена тамплиеров. Многочисленные формы сатанизма существуют и по сей день: уголовные хроники рассказывают об их преступных (и вполне реальных) деяниях...
Ученые подразделяют нынешние сатанинские секты на четыре течения: рационалисты и атеисты, считающие Сатану символом разума и поиска наслаждений вне всяких моральных и религиозных ограничений; оккультисты, выворачивающие наизнанку религиозные верования и ритуалы; «озлобленные» сатанисты, у которых ритуалы всегда граничат с оргией и сопровождаются употреблением наркотиков (театрализованная тенденция, характерная для многих рок-групп); и наконец, люцефериане, восходящие к древним манихеям и гностикам, которые видят в Дьяволе позитивное начало.
Причины поклонения Дьяволу, если они не порождены психиатрическими синдромами и не служат исключительно оправданием разнузданности и сексуальной вседозволенности, объясняются теми же побуждениями, из-за которых многие увлекаются магией. В реальной жизни расстояние между желаемым и действительным обычно довольно велико, даже учитывая достижения науки; магия же обеспечивает мгновенный успех (навредить противнику, воткнув иглу в восковую фигурку, уберечься от зла при помощи амулета, добиться любви от того, кто нас не любит, с помощью любовного эликсира). В таких случаях сатанизм — это одна из форм сделки с Дьяволом.
Основным ритуалом почитателей Сатаны обычно была черная месса, которая, по свидетельству разных хроник, служилась не на алтарном камне, а на теле обнаженной женщины и настоящим священником (правда — извергенцем, но рукоположенным по всем правилам), освящающим гостии, чтобы надругаться над их святостью.
Поскольку о подобных церемониях ходило множество фантастических сплетен, а их участники, как правило, предпочитали на эту тему не распространяться, наилучшее описание этих ритуалов мы находим у **Гюисманса** (в романе *Там внизу — La-bas*), который, по-видимому, был вхож в круги сатанистов.
Случай псевдосатанизма, располагающий, впрочем, к размышлениям иного рода, это история Жиля де Ре. Соратник Жанны д'Арк, в самые молодые годы он стал маршалом Франции, а в тридцать шесть его

Одилон Редон
Бесформенный полип,
ок. 1883
Сен-Жермен-ан-Лэ,
Областной музей
Мориса Дени



Джакомо Гроссо
Этюд к *Свиданию*,
1894
Камино Монферрато,
собрание
Энрико Коломботто
Россо



Черная месса
Жорис-Карл Гюисманс
Там внизу (1891)

Тогда показался алтарь, обыкновенный церковный алтарь с жертвенником, над которым возвышалось издевательское, гнусное распятие. Христу задрали голову, вытянули шею и, нарисовав на щеках складки, превратили его страдальческий лик в гримасу, растянувшую рот подлым смехом. Он был обнажен и, вместо полотна, опоясывающего чресла, выставлялась напоказ нечистая человеческая нагота. […]
Предшествуемый двумя служанками, показался каноник в алой скуфье, увенчанной двумя красными рогами бизона. […] Докр был высокого роста, но плохо сложен, с несоразмерно длинным туловищем. Открытый лоб переходил без изгиба в прямой нос. Губы и щеки усеяны густой жесткой щетиной, которая от долговременного бритья появляется у бывших священников. Очертания лица казались угловатыми, грубыми, и сверкали маленькие, черные, близко посаженные глаза, как два яблочных семечка. […] Докр торжественно склонился перед алтарем, поднялся по уступам и начал мессу. Дюрталь увидел тогда, что священнические одежды были надеты прямо на голое тело. Над черными чулками, высоко подхваченными подвязками, нависали мясистые бедра. Нарамник был обычной формы, но темно-красный, цвета запекшейся крови, а посреди, в треугольнике, вокруг которого вились целые заросли можжевельника, барбариса и молочая, стоял, нацелив рога, черный козел. […]
В этот момент служки, пройдя позади алтаря, принесли: один — медные жаровни, другой — кадильницы, и раздали их присутствующим. Все женщины утонули в дыму. Некоторые, опустив голову к жаровне, вдыхали аромат полной грудью, а потом, лишаясь чувств, расстегивались и хрипло стонали. Тогда служение прервалось. Священник спустился спиной вперед по ступеням, встал на последней на колени и резким, дрожащим голосом воскликнул: «Учитель безобразных дел, раздаватель преступных благ, заведующий великими грехами и пышными пороками, мы поклоняемся тебе, Сатана, Бог последовательный, Бог справедливый. […] Под твоим влиянием решает мать продать дочь, уступить сына, ты помогаешь бесплодной и отвергнутой любви, покровитель острых неврозов, свинцового шара истерии, окровавленного насилием тел! […] А ты, кого я, в моем сане священника, заставляю волей-неволей сойти в эту облатку, воплотиться в этом хлебе, ты, Иисус, защитник обманов, мошенничеством получающий почести, крадущий привязанности, слушай! С того дня, как ты явился через посредничество девы, ты не выполнял обязательств, ты лгал обещаниями; века, рыдая, ожидали тебя, Бог-беглец, немой Бог! Ты должен был искупить людей и ничего не выкупил. Ты должен был явиться во славе — а ты спишь! […] Мы хотели бы забить твои гвозди, прижать свои тернии, вызвать жгучую кровь из твоих запекшихся ран! […] «Аминь», — прозвучали хрустальные голоса служек. Дюрталь слушал этот поток богохульства и оскорблений. Гнусность священника его ошеломляла. За криком последовала тишина. Капелла тонула в дыму кадильниц. Женщины, до той поры молчавшие, внезапно заволновались, когда каноник, поднявшись вновь на алтарь, повернулся к ним и благословил их широким жестом левой руки. Служки вдруг зазвенели колокольчиками.
Это было словно сигналом. Женщины забились, упав на ковер. Одна бросилась плашмя на землю и загребала ногами, словно ее приводила в движение пружина. Другая, страшно скосив глаза, вдруг закудахтала, потом, потеряв голос, оцепенела с открытым ртом, со втянутым языком, кончик которого уперся в небо. Еще одна, распухшая, свинцово-бледная, с расширенными зрачками, откинула голову на плечи, потом выпрямилась резким движением и начала, хрипя, рвать ногтями грудь. Еще одна, лежа навзничь, развязала юбки и выставила голое брюхо, раздутое, огромное. Потом с ужасными гримасами изогнулась и высунула из окровавленных уст белый, надорванный по краям язык, искусанный покрасневшими зубами, не помещающийся более во рту. Дюрталь поднялся, чтобы лучше видеть, и ясно услышал и рассмотрел каноника Докра. Тот созерцал возвышавшегося над жертвенником Христа и с распростертыми объятьями изрыгал оскорбления. Так мерзко и громко не ругались даже пьяные извозчики. Один из служек преклонил перед Докром колени, повернувшись спиной к алтарю. По спине священника пробежала дрожь. Торжественным тоном, но с дрожью в голосе он произнес на латыни: «Hoc est enim corpus meum» (То есть тело мое). Потом, вместо того чтобы преклонить колена перед драгоценным телом Христовым после освящения, повернулся к присутствующим и показал им вспухшее, дикое, залитое потом лицо. Он шатался между двумя служками, которые поддерживали его, приподняв нарамник, показывая его обнаженный живот и яйца. Облатка, которою он поместил перед собой, прыгала, осквернённая и замаранная, во время ходьбы.
Дюрталь содрогнулся: вихрь безумия прокатился по залу. Аура большого истерического припадка последовала за кощунством и изогнула женщин. Пока служки окуривали ладаном наготу жреца, женщины набросились на хлеб евхаристии и, кинувшись на землю у подножия алтаря, царапали его, отрывали влажные частицы, пили и ели божественную грязь.
Одна, усевшись на корточки над распятием, хохотала раздирающим смехом: «Отец мой, отец мой!» Старуха рвала на себе волосы, кричала, вертелась на одном месте, изгибалась, стояла на одной ноге, затем, свалившись рядом с девушкой, которая, скрючившись у стены, билась в конвульсиях с пеной у рта, стала изрыгать сквозь слезы ужасные богохульства. Испуганный Дюрталь видел в дыму, как в тумане, красные рога Докра, который сидел теперь весь в пене от бешенства, жевал и выплевывал опресноки, раздавал их женщинам, а те с криками их прятали или опрокидывались одна на другую, чтобы осквернить их. Это была какая-то безнадежная больничная палата, отвратительное скопище проституток и безумных. Служки отдавались мужчинам, хозяйка дома, взойдя с поднятыми юбками на алтарь, схватила одной рукой древко

Христова распятия, а другой рукой засунула под голые ноги святую чашу. В глубине церкви, в тени, девочка, неподвижная до сих пор, вдруг нагнулась вперед и завыла, как смертельно раненная собака.

Притягательность ужасного
Фридрих Шиллер
О трагическом искусстве (1792)
Таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас. [...] Как многочисленна толпа народа, сопровождающая преступника на место казни! Ни радостью удовлетворенной любви к справедливости, ни неблагородным наслаждением утоленной жажды мести не объяснить этого явления. Этот несчастный, быть может, даже оправдан в сердце зрителя, искреннейшее сострадание, быть может, уже хлопочет о его спасении; и, однако, во всяком зрителе, в большей или меньшей степени, возникает жадное желание своими глазами следить за зрелищем его страданий. Если человек известного воспитания и известной утонченности чувств и составляет исключение из общего правила, то причина кроется тут не в том, что ему было бы чуждо это тяготение, но в том, что болезненное действие сострадания берет верх или же правила приличия удерживают его в известных рамках. Грубое дитя природы, не обуздываемое никакими чувствами мягкой человечности, отдается без боязни во власть этому могучему влечению. Оно коренится, стало быть, в первичной природе души человеческой и объясняется всеобщим психологическим законом.

Тициан
Наказание Марсия, 1570–1576
Кромержиж, Архиепископский дворец

На с. 223:
«Пресловутый» Жиль де Ре занимается черной магией, принося в жертву детей,
гравюра XIX в.

повесили после **процесса**, установившего (на основании многочисленных свидетельств), что он виновен в содомии и в других актах насилия над юношами, которых он сначала завлекал к себе в замок, потом убивал и хоронил их расчлененные трупы. Как обычно в таких случаях, было заявлено, что Жиль вступил в союз с дьяволом. Но его преступления вряд ли можно свести к сатанинской практике. Он был просто больным человеком, которого война приучила к свежей крови. Впрочем, именно эта его склонность к истязаниям заставляет задуматься, дьявол ли толкает людей к жестокости, или же естественная тяга к жестокости заставляет воображать оправдательную и возбуждающую причину — союз с дьяволом.

Люди любят жестокие зрелища со времен римских амфитеатров, и одно из первых описаний ужасающей казни мы находим у **Овидия,** рассказавшего, как Аполлон велел содрать кожу с живого силена Марсия за то, что тот одержал над ним победу в музыкальном состязании. **Шиллер** замечательно назвал тягу ко всему ужасному «первичной природой души человеческой», и не стоит забывать, что во все времена народ возбужденно сбегался поглазеть на смертную казнь. Если сегодня мы представляем себя людьми «цивилизованными», возможно, причина лишь в том, что кино предоставило в наше распоряжение сцены *насилия*, которые не смущают совесть зрителя, ибо изначально маркируются как ненастоящие.

Баллада о повешенных **Вийона** несомненно исполнена чувства жалости к казненным, но в то же время напоминает, насколько вид униженных, истерзанных мертвых тел был привычным делом в древние времена; аналогично офорты Калло рисуют нам множество повешенных, что было повседневным зрелищем во время войн XVII века. Печальную известность снискал Влад Дракула, валашский воевода, живший в XV веке, проявивший себя доблестным воином в войне с турками и при этом забавы ради сажавший людей на заостренные колы, хотя, возможно, рассказ о веселом ужине Дракулы посреди целого леса посаженных на кол — это всего лишь легенда.

Марсий
Овидий (42 до н. э. — 18 н. э.)
Метаморфозы, VI, 385–403

Другой о Сатире припомнил, который,
Сыном Латоны в игре побежден на Палладиной флейте,
Был им наказан. «За что с меня ты меня же сдираешь?» —
Молвит. «Эх, правда, — кричит, — не стоило с флейтою знаться!»
Так он взывал, но уж с рук и с плеч его была содрана кожа.
Раною стал он сплошной. Кровь льется по телу струями,
Мышцы открыты, видны; без всяких покровов трепещут
Жилы, биясь; сосчитать нутряные все части возможно,
И обнажились в груди перепонок прозрачные пленки.
Пролили слезы о нем деревенские жители, фавны —
Боги лесов, — и Олимп, знаменитый уже, и сатиры-
Братья, и нимфы, и все, кто тогда по соседским нагорьям
Пас руноносных овец иль скотины стада круторогой,
Залили вовсе его, а земля увлажненная слезы
Тотчас в себя вобрала и впитала в глубинные жилы;
В воды потом превратив, на вольный их вывела воздух.
Вот он, в крутых берегах устремляясь к жадному морю,
Марсия имя хранит, из фригийских потоков светлейший.

Развлечения Жиля де Ре
Жорж Батай
Показания Этьена Корияра,
из кн. *Процесс Жиля де Ре* (1965)

Помимо того, названный свидетель показал, что названные Сийе, Анрие и он сам поймали и привели в комнату к названному Жилю де Ре, обвиняемому, немалое число мальчиков и девочек, с которыми названный Жиль предавался своему распутству, что в подробностях было описано выше, и делали они это по приказанию названного Жиля, обвиняемого. [...]

Спрошенный относительно числа детей, которые им, свидетелем, и названными Сийе и Гриаром были в каждом из мест переданы в руки Жилю, обвиняемому, он отвечал, что в Нанте видел их в количестве четырнадцати-пятнадцати, в Машекуле — не менее сорока, однако точную цифру назвать затруднился.

Там же он показал, что, желая удовлетворить с названными мальчиками и девочками свои противоестественные наклонности и утолить свою похоть, названный Жиль де Ре брал вначале свой член в левую или правую руку, тер его, чтобы стал он прямым и торчащим, затем помещал его между бедрами и ногами упомянутых мальчиков и девочек, оставляя без внимания естественное женское вместилище, и с большим удовлетворением, пылом и сладострастным возбуждением терся своим мужским членом об их животы, пока не изливал на них свою сперму.

Также он показал, что, прежде чем заниматься распутством с названными мальчиками и девочками и желая заглушить их крики, дабы они не были услышаны, названный Жиль де Ре собственноручно или с помощью других обвязывал веревку вокруг их шеи и подвешивал в своей комнате на крюк или к шесту; потом собственноручно или с помощью других он спускал детей вниз и, притворившись, будто хочет приласкать их, уверял, что не причинит им никакого вреда или ущерба, а, напротив, желает повеселиться, и таким-то способом предупреждал их крики.

Также [свидетель показал], что, после того как названный Жиль де Ре удовлетворял свою ужасающую развращенность, совершая грехи сладострастия на этих мальчиках и девочках, он убивал их сам или приказывал убить подручным. Спрошенный о том, кто совершал эти убийства, [свидетель] отвечал, что иногда названный Жиль, обвиняемый, убивал детей собственноручно, иногда же он отдавал приказ убить названным Сийе, Анрие и ему, свидетелю, вместе или порознь. Спрошенный о способе убийства, он отвечал, что в одних случаях детей обезглавливали, в других удушали, в третьих расчленяли или же палкой перебивали им шею и что имелся специальный меч для убиения детей, в обиходе именуемый *разделочным ножом*. [...]

Также [свидетель] показал, что в отдельных случаях названный Жиль де Ре предавался распутству с названными мальчиками и девочками до того, как причинить им боль, но так бывало редко; в других, более частых случаях он вначале подвешивал их, а затем подвергал иным мучениям; или надрезал им шею, и они истекали кровью; в иных случаях он удовлетворял свою похоть, когда дети находились в предсмертной истоме или же когда у них была перерезана шея, но тело еще не остыло.

Также [свидетель] показал, что названный Жиль де Ре предавался своему противоестественному распутству с девочками точно таким же способом, как и с мальчиками, невзирая на их естество; [свидетель] от многих слышал, что подобное распутство с названными девочками — о чем сказано ниже — доставляло ему [Жилю де Ре] гораздо большее наслаждение, нежели использование их естественного вместилища нормальным путем. [...]

Оному Жилю де Ре вышеупомянутый Андре Бюше доставил мальчика лет десяти от роду, на котором названный Жиль совершил свои отвратительные грехи распутства вышеописанным способом; оный мальчик приведен был неким Бетденом, дом которого находится неподалеку от рынка в Ванне, весьма близко от дома названного Лемуана, конюхи же названного Жиля, обвиняемого, останавливались на постой как раз у названного Бетдена. Причина, почему мальчик был доставлен туда, заключалась в том, что в доме названного Лемуана не нашлось вполне надежного места для совершения убийства; названный мальчик был убит в одной из комнат дома названного Бетдена — ему отрезали голову, каковую сожгли в названной комнате; что касается тела, его перевязали собственным поясом мальчика и сбросили в выгребную яму в доме названного Бетдена, куда он, свидетель, с превеликим трудом спустился, чтобы утопить названное тело; свидетель прибавил, что названный Бюше был осведомлен обо всем этом.

Также [свидетель] показал, что, после того как детям перерезали шею или горло или отделяли другие части тела и они истекали кровью, а также после отделения головы, осуществленного вышеозначенным способом, названный Жиль, обвиняемый, иногда садился на животы детей и наслаждался видом их смерти или же устраивался рядышком, чтобы удобнее было наблюдать их мучительный конец.

Также [свидетель] показал, что после обезглавливания и смерти названных детей, произведенной тем или иным вышеописанным способом, названному Жилю доставляло наслаждение смотреть на них, к чему он принуждал и его, свидетеля, равно как и других своих сообщников: он показывал им головы и конечности убитых детей, спрашивая, у кого из них были самые изящные конечности, самое красивое лицо, самая красивая голова; нередко он с наслаждением целовал кого-нибудь из убитых детей, конечности которого в тот момент рассматривал, или же ребенка, которым любовался до того, находя его личико особенно хорошеньким*.

Жак Калло
Лист из серии
Бедствия войны,
1633

Постоянная близость смерти приводила к тому, что синдромы жестокости вырабатывались и по отношению к святым. Сегодня мы можем видеть в соборе Святого Витта в Праге реликварии с черепами Святого Адальберта и Святого Вацлава, зуб Святой Маргариты, фрагмент берцовой кости Святого Виталия, ребро Святой Софии, подбородок Святого Эобана; в сокровищнице Вены — зуб Святого Иоанна Крестителя и кость из руки Святой Анны; в сокровищнице Миланского собора — гортань Святого Карло Борромео.

Эти свидетельства прошлого кажутся произведениями современного художника, впрочем, история реликвий изобилует мастерски выполненными подделками. Но когда все эти пожелтевшие хрящи, вызывающие мистическое ощущение ужаса, торжественности и тайны, эти клочки материи, часто искрошенные, не вполне понятной природы и происхождения, были подлинными, они появлялись в результате самого настоящего расчленения почитаемых тел: их кипятили, чтобы отделить плоть от скелета, который затем разбирался по косточкам; избыток народной набожности приводил к самому настоящему осквернению мертвых тел.

Иной раз народная набожность была всего лишь жертвой предприимчивости тех, кто по соображениям туристического бизнеса заинтересован в притоке толп верующих в какой-нибудь город или монастырь. Из всего этого видно, что жестокость может родиться не только из ненависти или извращенного желания увидеть чужой позор, но нередко и из чрезмерной любви и гипертрофированного почитания.

О расчленении тел при жизни свидетельствуют очевидцы реально происходивших казней: **Никита Хониат** описывает чудовищную кончину византийского императора Андроника, исторические анналы рассказывают о четвертовании **Дамьена** (покушавшегося на жизнь Людовика XV в 1757 году); в первом случае толпа сама чинила расправу,

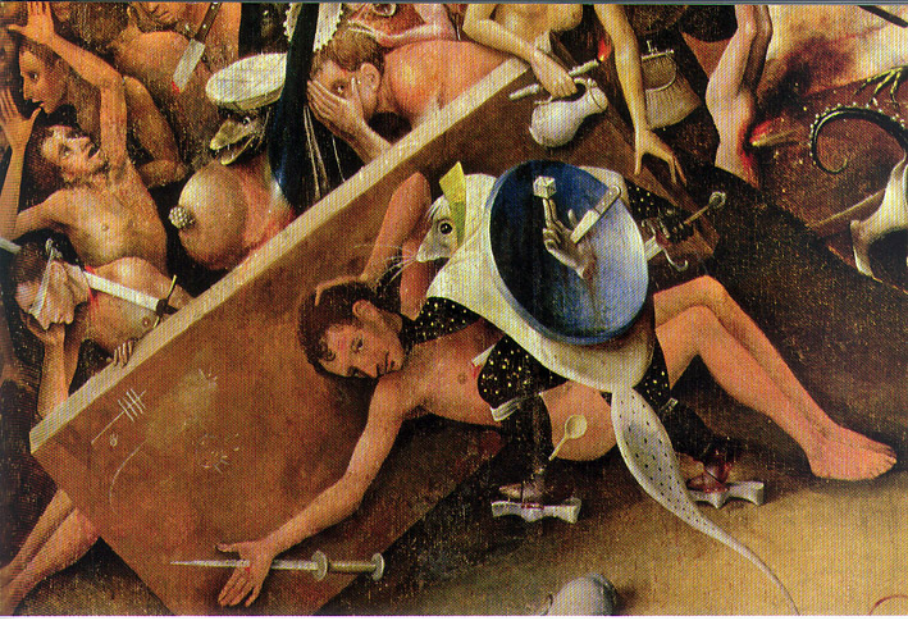
Влад III Дракула в окружении своих жертв, посаженных на кол, гравюра, 1476–1477

Баллада повешенных
Франсуа Вийон
Баллада повешенных (1489)

Коль после нас еще вам, братья, жить,
Не следует сердца ожесточать:
К тому, кто сможет жалость проявить,
Верней снисходит Божья благодать.
Нас вздернули, висим мы — шесть иль пять.
Плоть, о которой мы пеклись годами,
Гниет, и скоро станем мы костями,
Что в прах рассыплются у ваших ног.
Чужой беды не развести руками,
Молитесь, чтоб грехи простил нам Бог.
Взываем к вам: не надо нас корить,
Хотя по праву суд решил карать.
Не всем дано благоразумно жить —
Вы лучше всех нас можете понять.
Простите нас, ведь мы должны предстать
Пред сыном Пресвятой Марии. С нами
Будь милосерден, Господи, и в пламя
Не ввергни нас на бесконечный срок.
К чему умерших провожать хулами,
Молитесь, чтоб грехи простил нам Бог.
Палить нас будет солнце и чернить,
Дожди нас будут сечь и омывать,
Из глаз вороны сукровицу пить,
И бороды, и брови нам щипать.
Теперь нам не присесть и не привстать —
Мы до земли не достаем ногами,
Вперед-назад мотает нас ветрами,
Мы умерли, земной наш срок истек.
Ходить не надо нашими путями,
Молитесь, чтоб грехи простил нам Бог.
Христос, Господь всего под небесами,
Не дай в удел нам вечный ад с чертями,
Чтоб каждый искупить грехи там мог.
Не смейтесь, смертные, над мертвецами,
Молитесь, чтоб грехи простил нам Бог.

Смерть императора Андроника
Никита Хониат (ок. 1150–1217)
История со времени царствования Иоанна Комнина, т. I, кн. 2, гл. 12
Когда в таком виде его привели и представили царю Исааку, его осыпают ругательствами, бьют по щекам, толкают пинками, ему щиплют бороду, вырывают зубы, рвут на голове волосы. Затем отдают его на общее всем поругание. […] Наконец ему отрубили секирой правую руку и снова бросили его в ту же тюрьму, где он оставался без пищи и без питья. А спустя несколько дней ему выкалывают левый глаз, сажают на паршивого верблюда и с торжеством ведут по площади. Нагая, как у старого дерева, и гладкая, как яйцо, голова его была не покрыта, а тело прикрыто коротким рубищем. Жалкое то было зрелище, исторгавшее ручьи слез из кротких глаз. Но глупые и наглые жители Константинополя, и особенно колбасники и кожевники и все те, которые проводят целый день в мастерских, кое-как живут починкой сапог и с трудом добывают себе хлеб иголкой, сбежавшись на это зрелище, как слетаются весной мухи к подойнику, не подумали о том, что это человек, который так недавно был царем и украшался царской диадемой, что его все прославляли как спасителя, приветствовали благожеланиями и поклонами и что они дали страшную клятву на верность и преданность ему. С бессмысленным гневом и в безотчетном увлечении они злодейски напали на Андроника, и не было зла, которого бы не сделали ему. Одни били его по голове палками, другие пачкали ему ноздри пометом, третьи, намочив губку скотскими и человеческими извержениями, выжимали их ему на лицо. Некоторые поносили срамными словами его мать и отца, иные кололи его рожнами в бока, а люди еще более наглые бросали в него камни и называли его бешеной собакой. А одна распутная и развратная женщина, схватив из кухни горшок с горячей водой, вылила ему на лицо. Словом, не было никого, кто бы не злодействовал над Андроником. И после того как с таким бесчестьем в смешном триумфе привели его на театр, его стащили с жалкого верблюда, на которого посадили ради посмеяния, и, привязав веревку, повесили за ноги между двух столбов, которые соединяются вверху камнем и стоят подле медных статуй, изображающих разъяренную волчицу и гиену с наклоненными друг к другу шеями, как будто они хотят одна на другую броситься. Перенесши такое множество страданий, вытерпев тысячи и других мучений, о которых мы не упомянули, Андроник все еще имел довольно силы мужественно и с полным сознанием переносить и новые страдания. Обращаясь к нападавшей на него толпе, он ничего другого не говорил, как только: «Господи помилуй» и «Для чего вы еще ломаете сокрушенную трость?» Между тем бессмысленнейшая чернь и после того, как его повесили за ноги, не оставила страдальца в покое и не пощадила его тела, но, разорвав рубашку, терзала его детородные члены. Один злодей вонзил ему длинный меч в горло до самых внутренностей. А некоторые из латинян со всего размаха всадили ему и в задние части ятаган и, став около него, наносили ему удары мечами, пробуя, чей меч острее, и хвастая искусством удара. Наконец после такого множества мучений и страданий он с трудом испустил дух, причем болезненно протянул правую руку и провел ею по устам, так что многие подумали, что он сосет каплющую из нее еще горячую кровь, так как рука недавно была отрублена.

Казнь Дамьена
Gazette d'Amsterdam, 1 апреля 1757
Наконец его четвертовали. Последнее действо заняло много времени, поскольку лошади не были приучены тянуть; тогда вместо четырех лошадей впрягли шесть. […] Говорят, что, хотя он и был закоренелым богохульником, ни малейшей хулы не сорвалось с его уст; лишь невыносимая боль заставляла его издавать ужасные вопли, и он часто повторял: «Господи Иисусе, помилуй, помоги мне, Господи». […] Зажгли серу, но пламя оказалось столь слабым, что лишь слегка опалило кожу с наружной стороны руки. Затем один из заплечных дел мастеров, высоко засучив рукава, схватил специально выкованные стальные щипцы фута в полтора длиной и принялся раздирать ему сначала икру правой ноги, затем бедро, потом с обеих сторон мышцы правой руки, потом сосцы. Палач сей, хоть и был человек дюжий, с большим трудом вырывал куски мяса, которое ему приходилось захватывать щипцами дважды или трижды с одной и той же стороны и выворачивать, и на месте изъятого всякий раз оставалась рана величиной с монету в шесть ливров.
После этих терзаний Дамьен, много кричавший, но не богохульствовавший, поднял голову и оглядел себя. Тот же приставленный к щипцам палач железным черпаком захватил из котла кипящего варева и щедро плеснул на каждую рану. Затем к телу осужденного привязали тонкие тросы, прикрепленные с другого конца к сбруе: к ногам и рукам, по одному к каждой конечности. […] Лошади рванули, каждая из них тянула к себе выпрямленную конечность, каждую держал палач. Через четверть часа процедуру повторили, и после нескольких попыток пришлось направить лошадей по-другому: тех, что тянули за руки, стали поворачивать в сторону головы, а тех, что были привязаны к бедрам, — в сторону рук, чтобы порвать связки. Так пробовали много раз, но безуспешно. […] Наконец палач Самсон сказал господину Ле Бретону, что нет ни способа, ни надежды довести дело до конца, и попросил его осведомиться у господ судей, не позволят ли они разрезать Дамьена на куски. Вернувшись из города, господин Ле Бретон приказал попробовать еще раз, что и было исполнено. […]
После двух-трех попыток палач Самсон и тот другой, который орудовал щипцами, вытащили из карманов ножи и, поскольку больше ничего не оставалось, надрезали тело Дамьена в бедрах. Четыре лошади потянули что есть силы и оторвали обе ноги, сначала правую, потом левую. Потом надрезали руки у предплечий и подмышек и остальные связки; резать пришлось почти до кости. Лошади надсадно рванули и оторвали правую руку, потом левую.
Когда все четыре конечности были оторваны, духовники пришли говорить с ним. Но палач сказал, что он мертв, хотя я видел, что он шевелится, а его нижняя челюсть опускается и поднимается, будто он говорит.



Иероним Босх
Сад земных наслаждений,
фрагмент правой створки: *Ад*,
ок. 1500
Мадрид, Прадо

во втором — заинтересованно и возбужденно следила за исполнением приговора.

Жестокость часто обрушивается на животных. Об истязании кота в фантастическом ключе повествует Эдгар **По**, а **Эко** рассказывает о действительно поставленном в XVII веке эксперименте, призванном отыскать надежный способ определения долготы на борту корабля. Сейчас это называют *садизмом*, однако **де Сад**, демонстрируя презрение к чужому телу, стремился показать, насколько склонность к жестокости вообще свойственна человеческой натуре.

Если у де Сада насилие и жестокость — это провокация, имеющая философский смысл, романтическая и декадентская литература (например, **Метьюрин**) часто прибегает к жестокости ради изощренного возбуждения чувственности.

Не менее ужасающи и иные, более поздние литературные страницы. Одни написаны в расчете на сенсацию (случай **Флеминга**); другие стремятся обличить жестокость в этом мире (**Конрад**, предвосхитивший ужасы современного кинематографа и такие фильмы, как *Апокалипсис сегодня*), **Оруэлл** не дает нам забыть, что пытки по сей день применяются при диктаторских режимах. **Кафка** повествует об имманентности метафизического насилия, проявления которого можно наблюдать и в наши дни, когда в ходе конфликтов воюющие стороны полностью утрачивают все человеческое. Во всех этих случаях дьявол явно оказывается не у дел, да никто уже и не пытается оправдаться за его счет. Тяга к жестокости идет исключительно из глубины человеческой природы.

Франческо дель Кайро
Мученичество Святой Агнесы,
ок. 1634–1635
Венеция, собрание Пьерлуиджи Пицци

Справа:
Мастер Святой Крови
Лукреция, ок. 1520

Притягательность казни
Маркиз де Сад
Жюстина, или Злоключения добродетели (1791)
Разве не толпится народ на городских площадях всякий раз, как кого-нибудь лишают жизни по решению закона? И что особенно примечательно, в большинстве случаев речь идет о женщинах: они более, чем мы, склонны к жестокости, ибо обладают более чувствительной комплекцией. Этого-то как раз и не понимают дураки.

Садизм
Маркиз де Сад
Жюстина, или Злоключения добродетели (1791)
О, эти подробности... Боже милосердный!.. их невозможно описать; можно было подумать, что этот злодей, самый развратный из четверых, хотя и менее других отступавший от путей, предписанных природой, согласился приблизиться к ней и сосредоточиться на совершаемом лишь для того, чтобы опровергнуть видимость меньшей испорченности и еще более способствовать моему поруганию. [...] Увы, если ранее воображение иной раз рисовало мне эти услады, я представляла себе их непорочными, как сам Господь, вдохновляющий нашу душу, считала их даром природы во утешение человеку, даром любви и нежности; я никак не могла подумать, что мужчина, подобно дикому зверю, может наслаждаться, лишь заставляя женщину дрожать от ужаса. Все это я испытала на себе, причем с такой жестокостью, что естественная боль от утраты девственности была наименьшим из того, что мне довелось вытерпеть в тот раз, а когда Антонин кончил, сопровождая оргазм неистовыми воплями, беспощадными толчками, сотрясавшими все мое тело, и укусами, походившими на кровавые ласки тигра, мне на миг показалось, что я стала добычей дикого зверя, который не успокоится, не сожрав меня целиком. Когда этот кошмар закончился, я упала на алтарь, где была принесена в жертву, почти без сознания и в полном изнеможении.

Любители чужих страданий
Чарльз Роберт Метьюрин
Мельмот Скиталец (1820)
Можно ведь и на самом деле превратиться в любителя чужих страданий. Мне довелось слышать о людях, которые пускались в путешествия по странам, где каждый день можно было видеть ужасные казни, — и все это только ради того, чтобы испытать то сильное ощущение, которое неизменно доставляет человеку вид чужих страданий, начиная с трагедии, которую разыгрывают в театре, или зрелища аутодафе и кончая корчами самого ничтожного червяка, которому вы можете причинить страдание и чувствовать, что продлить его муки — в вашей власти. Это совсем особое чувство, от которого нам никогда не удается освободиться, — упоение торжеством над теми, кого страдания поставили ниже нас. [...] Вы скажете, что это жестокость, а по-моему, это любопытство — то самое любопытство, которое делает тысячи людей зрителями трагедии и заставляет самых нежных женщин наслаждаться исступленными стонами и предсмертными корчами. [...] Тут Мельмот повалился на клумбу гиацинтов и тюльпанов, благоухавших под окном Исидоры. «Но ты же помнешь все мои цветы!» — вскричала она, и в восклицании этом слышен был отзвук ее прежней жизни, когда цветы были ее друзьями, когда они были радостью для ее чистого сердца. «Прости меня, таково уж мое

LVCRECIA
ROMAN

призвание», — проговорил Мельмот, растянувшись на смятых цветах и устремив на Исидору мрачный взгляд, в котором сквозила жестокая насмешка.

Сад пыток
Октав Мирбо
Сад пыток, III, 3 (1899)
Она близко-близко прижалась ко мне, гибкая и ласкающаяся:
— Ты не слушаешь меня, гадкий, — продолжала она. — Ты меня даже не ласкаешь! Ласкай меня, милый! Посмотри, какая у меня твердая и холодная грудь…
Потом она заговорила более глухим голосом, вперив в меня огненный взгляд своих зеленых глаз, сладострастная и кровожадная:
— Восемь дней назад я видела нечто необычайное. О, мой возлюбленный, я видела, как бичевали человека за кражу рыбы. […] Это случилось в Саду Пыток… человек этот, представь себе, упирался коленями в землю и голова его покоилась на чем-то вроде плахи… совершенно черной от запекшейся крови… Спина его была обнажена… спина цвета старого золота!.. Я пришла как раз в тот момент, когда солдат схватил его за длинную косу и привязал ее к кольцу, вделанному в каменную плиту… Около осужденного другой солдат раскаливал докрасна в небольшом горне железную палочку… И вот… Слушай меня хорошенько! Слушаешь?.. Когда палочка раскалилась докрасна, солдат стал со всего размаха бичевать ею человека по спине. В воздухе слышалось: шют!.. Она глубоко проникала в мускулы, они скорчивались, и от них поднимался рыжеватый дымок… понимаешь?.. Тогда солдат остудил палочку в ране, вздувшейся и сомкнувшейся… потом, когда она остыла, он с силою вырвал ее… вместе с мелкими клочьями окровавленного мяса… Человек страшно кричал от боли… Солдат возобновил операцию. Он проделывал это пятнадцать раз!.. И мне казалось, что палочка каждый раз впивалась в мое тело. Это было так ужасно и так приятно!
И так как я молчал:
— Это было так ужасно и приятно, — повторила она. — Если бы ты знал, как он был красив, этот человек, как силен! Мускулы — словно мускулы статуи… Поцелуй меня, мой возлюбленный… поцелуй же меня!.. Глаза Клары закатились. И под наполовину сомкнутыми веками виднелись только белки…
Она прибавила:
— Он не двигался… Поверхность его спины казалась волнообразной… О, твои губы!

Артуро Мартини
Портрет маркизы Луизы Казати, 1912
Милан, частное собрание

Пленник сна
Джованни Папини
Последний визит больного джентльмена (1906)
Он был поистине «сеятель ужаса». Его присутствие придавало фантастический вид самым простым вещам; когда рука его дотрагивалась до какого-нибудь предмета, казалось, что этот предмет становится частью сказочного мира. В глазах его отражалось не то, что было вокруг него, а что-то далекое и неизвестное, невидимое никому из присутствующих. Никто никогда не спрашивал его ни об его недуге, ни о том, почему он не обращает на него внимания. […]
Я нереальный человек. […]
Я говорю вам это, хотя и не знаю, поверите ли вы мне, я не что иное, как образ, созданный во сне. Я трагическое воплощение одного из образов, созданных фантазией Шекспира: я сделан из того же, из чего сотканы ваши сны. Я существую потому, что кто-то видит меня во сне, что кто-то спит и во сне видит, что я живу, двигаюсь, действую и в настоящий момент говорю все это. С того момента, как этот кто-то увидел меня во сне, я начал существовать; в тот момент, когда он проснется, мое бытие прекратится. […]
Но наконец мне надоело служить зрелищем для этого неизвестного и неуловимого существа; я понял, что такая притворная жизнь не стоит всей этой лести, всего подличанья. Тогда я стал страстно желать того, что раньше так пугало меня: его пробуждения. Я старался наполнить свою жизнь такими ужасами, что он должен был бы в страхе проснуться и вскочить. Я все делал, чтобы добиться покоя небытия; все, чтобы прервать грустную комедию своей внешней жизни, чтобы уничтожить смешной призрак жизни, делающий меня подобным человеку. Никакое преступление не было мне чуждо; я не отступал ни пред какой гнусностью, ни пред каким ужасом. Я с утонченным зверством убивал невинных людей; я отравил воду целого города; поджег в одно и то же мгновенье волосы целой толпы молодых женщин; своими зубами, которым желание самоуничтожения придавало силу, я разрывал детей, попадавшихся мне на пути. По ночам я искал общества гигантских, черных, шипящих чудовищ, людям неведомых; я принимал участие в невероятных проделках гномов и кобольдов; я бросился с вершины высокой горы в голую, дикую долину, окруженную пещерами, полными белых костей; я научился от колдуний кричать, как кричат отчаявшиеся звери, и самые смелые люди вздрагивали при этих звуках.

Но, очевидно, тот, кто меня видит во сне, не боится того, что заставляет дрожать вас, людей. Он или наслаждается при виде всех этих ужасов или же не замечает их и не боится. Так, до сих пор, мне не удалось разбудить его, и мне приходится продолжать влачить жалкое, рабское, нереальное существование.

Фр-фр

Умберто Эко

Остров накануне (1994)

Сэм, победитель конкурса Самая безобразная собака мира, с сайта www.essentialnews.net

На удалении от любопытных взоров, на поддоне, построенном, видимо, по мерке, на подстилке из засаленных тряпок была распростерта собака.

Большая собака, породная, но из-за боли и от страданий она выглядела доходягой. Мучители, по всему полагая, старались поддерживать ее в живых: снабжали и питьевой водой и пищей, при этом пищею не песьей, а людскою, с самого лучшего пассажирского стола.

Собака лежала на боку, закинув шею и вывалив язык. Весь бок ее был раскроен огромной, вывороченной раною; рана имела вид свежий и одновременно нагноенный, меж ее розовых закраин сочилось гангренозное створоженное месиво гноя и сукровицы. Было понятно, что какой-то хирург, вместо того чтобы зашить разрез, растянул ее и прикрепил ее края к коже, сохраняя их в зиянии, в незаживании.

Попранье целительского искусства, эта рана была не только нанесена нарочно, но и нарочно обрабатывалась против рубцевания, чтобы мученичество пса длилось и длилось — а началось оно неизвестно когда. Роберт разглядел вокруг вереда и в вереде в самом какие-то кристаллы, будто врачеватель (исполненной карательной жестокости!) умащал язву едкой солью. [...]

Насколько наблюдал Роберт и насколько мог догадываться человек, знавший то, что было известно Роберту, пес был ранен в Лондоне и Берд прилагал все усилия для того, чтоб его язва оставалась в незаленченном виде. В Лондоне же кто-то каждый день в определенный договоренный час что-то производил либо с нанесшим удар оружием, либо с намоченной в крови тряпкой, вызывая у животного, может быть, облегчение, а может, и сильнейшее беспокойство, потому что доктор Берд когда-то говорил Роберту, что от лезвейной мази, «Weapon Salve», может быть не только польза, но и растрава.

Благодаря этому на «Амариллиде» узнавали, когда в Европе настает определенный час. Зная время в точке нахождения судна, могли определять долготу! [...]

Ожидание протянулось час или более, время шло тем медлительнее, чем отчаяннее бедная тварь вопила и сокрушалась, но вот наконец послышались голоса и мелькнул свет.

Роберт смог наблюдать процедуру, совершавшуюся за несколько шагов до его укрытия. Доктору помогали три ассистента.

«Ты пишешь, Кэвендиш?»

«Пишу, доктор».

«Подождем. Очень уж он воет сегодня».

«Тише, тише, Хэклит, — приговаривал доктор, видно, утешавший беднягу лицемерным ласканьем. — Плохо, что мы не договаривались почетче о порядке работы. Над бы всегда начинать с успокоительного».

«Не скажите, доктор, случается, что он в нужное время спит и приходится его будить, бередить рану».

«Осторожнее, он, кажется, встрепенулся... тише, Хэклит... Да, он мечется, он скачет!» — Пес и вправду испускал вопли непереносимой боли. — Они накаливают ножик на огне, записывай время, Уитрингтон!»

«Приблизительно половина двенадцатого».

«Проверьте по всем часам. Это должно длиться минут десять».

Собачьему визгу, казалось, не будет конца. Потом визг оборвался, перейдя в какое-то «фр-фр», ослабевающее, угасающее, сменяющееся молчанием.

«Отлично, — подвел итог доктор Берд. — Который час, Уитрингтон?»

«Все совпадает. Без четверти полночь». [...]

«По-моему, достаточно. Теперь, господа, — сказал доктор Берд, — надо надеяться, они вытащат ножик из печки, потому что бедный Хэклит уже не может терпеть. Воду с солью, Хаулс, и ветошку. Ну, ну, Хэклит, тебе ведь уже легче... [...] Завтра утром, Хаулс, как обычно, соль на рану. Подведем итоги, господа. В момент наибольшего страдания у нас была приблизительно полночь, а из Лондона нам подавали знак, что у них двенадцать дня. Значит, мы на антимеридиане Лондона, точнее на сто восьмидесятой долготе от Канарских островов. Если Соломоновы Острова расположены, как подсказывает легенда, на антимеридиане Железного Острова и если мы на нужной широте, значит, двигаясь на запад при хорошем попутном ветре, мы должны причалить к Сан-Кристобалю, или как нам заблаго-рассудится перекрестить этот злосчастный островок. [...] Значит, судьба всего мира ныне зависит от способа, которым полу-

Караваджо
Юдифь, отсекающая голову Олоферну, фрагмент, 1599
Рим, Национальная галерея древнего искусства, Палаццо Барберини

помешанные испытатели истолковывают вой истязуемой собаки? По бурчанию псиного брюха эти безумцы делают вывод, что они удаляются или приближаются к областям, усиленно разыскиваемым испанскими, французскими, голландскими и португальскими безумцами?

Черный кот

Эдгар Аллан По
Черный кот (1839)

Однажды ночью я вернулся в сильном подпитии, побывав в одном из своих любимых кабачков, и тут мне взбрело в голову, будто кот меня избегает. Я поймал его; испуганный моей грубостью, он не сильно, но все же до крови, укусил меня за руку. Демон ярости тотчас вселился в меня. Я более не владел собою. Душа моя, казалось, вдруг покинула тело; и злоба, свирепее дьявольской, распаляемая джином, мгновенно обуяла все мое существо. Я выхватил из кармана жилетки перочинный нож, открыл его, стиснул шею несчастного кота и без жалости вырезал ему глаз! [...]

Рана у кота тем временем понемногу заживала. Правда, пустая глазница производила ужасающее впечатление, но боль, по-видимому, утихла. Он все так же расхаживал по дому, но, как и следовало ожидать, он в страхе бежал, едва завидя меня. Сердце мое не совсем ожесточилось, и поначалу я горько сожалел, что существо, некогда так ко мне привязанное, теперь не скрывает своей ненависти. Но вскоре это чувство уступило место озлоблению. И тогда, словно в завершение моей погибели, во мне пробудился дух противоречия. Философы оставляют его без внимания. Но я убежден до глубины души, что дух противоречия принадлежит к извечным побуждающим началам в сердце человеческом — к неотторжимым, первозданным способностям или чувствам, которые определяют саму природу человека. [...]

Эта непостижимая склонность души к самоистязанию — к насилию над собственным своим естеством, склонность творить зло ради зла — и побудила меня довести до конца мучительство над бессловесной тварью. Как-то утром я хладнокровно накинул коту на шею петлю и повесил его на суку — повесил, хотя слезы текли у меня из глаз и сердце разрывалось от раскаянья, — повесил, потому что знал,

Ноэль Киду
Голова участника вооруженного повстанческого движения LURD, 2003, Монровия

как он некогда меня любил, потому что чувствовал, как несправедливо я с ним поступаю, — повесил, потому что знал, какой совершаю грех.

Черепа
Джозеф Конрад
Сердце тьмы (1899)
Вы помните, я вам говорил, что еще издали удивился этой попытке украсить столбы, тогда как дом имел такой запущенный вид. Теперь я всмотрелся и отпрянул, словно мне нанесли удар. Потом стал наводить бинокль на все столбы по очереди и окончательно убедился в своей ошибке. Эти крупные шары были не украшением, но символом, выразительным, загадочным и волнующим, пищей для размышления, а также — для коршунов, если б таковые парили в небе; и, во всяком случае, они служили пищей для муравьев, не поленившихся подняться на столб. Еще большее впечатление производили бы эти головы на кольях, если бы лица их не были обращены к дому. Только первая голова, какую я разглядел, была повернута лицом в мою сторону. Возмущен я был не так сильно, как, быть может, думаете. Я отшатнулся, так как был изумлен: я рассчитывал увидеть деревянный шар. Спокойно я навел бинокль на первую замеченную мной голову. Черная, высохшая, с закрытыми веками, она как будто спала на верхушке столба; сморщенные сухие губы слегка раздвинулись, обнажая узкую белую полоску зубов; это лицо улыбалось, улыбалось вечной улыбкой какому-то нескончаемому и вечному сновидению. […] Любопытно, что такие детали отталкивали меня сильнее, чем эти головы, сушившиеся на кольях под окнами мистера Куртца. В конце концов, то было лишь варварское зрелище, тогда как я одним прыжком перенесся в темную страну ужасов, где успокоительно действовало на вас чистое, неприкрытое варварство, видимо имеющее право существовать под солнцем.

Исправительная колония
Франц Кафка
В исправительной колонии (1919)
«Однако, — прервал себя офицер, — я заболтался, а наш аппарат — вот он, стоит перед нами. Он состоит, как вы видите, из трех частей. Постепенно каждая из этих

Гауденцио Феррари
Мученичество Святой Екатерины,
1539–1540
Милан,
Пинакотека Брера

частей получила довольно-таки простореч-ное наименование. Нижнюю часть прозвали лежаком, верхнюю — разметчиком, а вот эту, среднюю, висячую, — бороной. [...] Итак, сейчас я ограничусь самым необходимым... Когда осужденный лежит на лежаке, а лежак приводится в колебательное движение, на тело осужденного опускается борона. Она автоматически настраивается так, что зубья ее касаются тела; как только настройка заканчивается, этот трос натягивается и становится несгибаем, как штанга. Тут-то и начинается. Никакого внешнего различия в наших экзекуциях непосвященный не усматривает. Кажется, что борона работает однотипно. Она, вибрируя, колет своими зубьями тело, которое в свою очередь вибрирует благодаря лежаку. Чтобы любой мог проверить исполнение приговора, борону сделали из стекла. Крепление зубьев вызвало некоторые технические трудности, но после многих опытов зубья все же удалось укрепить. Трудов мы не жалели. И теперь каждому видно через стекло, как наносится надпись на тело. Не хотите ли посмотреть на зубья?» [...]

Путешественник медленно поднялся, подошел к аппарату и наклонился над бороной.

«Вы видите, — сказал офицер, — два типа разнообразно расположенных зубьев. Возле каждого длинного зубца имеется короткий. Длинный пишет, а короткий выпускает воду, чтобы смыть кровь и сохранить разборчивость надписи. Кровавая вода отводится по желобкам и стекает в главный желоб, а оттуда по сточной трубе в яму».

Офицер пальцем показал путь, каким идет вода. [...] «Ну, теперь мне уже все известно», — сказал путешественник, когда офицер возвратился к нему. «Кроме самого главного, — сказал тот и, сжав локоть путешественника, указал вверх. — Там, в разметчике, находится система шестерен, которая определяет движение бороны, а устанавливается эта система по чертежу, предусмотренному приговором суда. Я пользуюсь еще чертежами прежнего коменданта. Вот они». Он вынул из бумажника несколько листков. «К сожалению, я не могу дать вам их в руки, это самая большая моя ценность. Садитесь, я покажу вам их отсюда, и вам будет все хорошо видно».

Он показал первый листок. Путешественник был бы рад сказать что-нибудь в похвалу, но перед ним были только похожие на лабиринт, многократно пересекающиеся линии такой густоты, что на бумаге почти нельзя было различить пробелов.

«Читайте», — сказал офицер. «Не могу», — сказал путешественник. «Но ведь написано разборчиво», — сказал офицер. «Написано очень искусно, — уклончиво сказал путешественник, — но я не могу ничего разобрать». «Да, — сказал офицер и, усмехнувшись, спрятал бумажник, — это не пропись для школьников. Нужно долго вчитываться. В конце концов разобрались бы и вы. Конечно, эти буквы не могут быть простыми; ведь они должны убивать не сразу, а в среднем через двенадцать часов; переломный час по расчету — шестой. Поэтому надпись в собственном смысле слова должна быть украшена множеством узоров; надпись, как таковая, опоясывает тело лишь узкой полоской; остальное место предназначено для узоров. [...] Вам понятно действие машины? Борона начинает писать; как только она заканчивает первую наколку на спине, слой ваты, вращаясь, медленно перекатывает тело на бок, чтобы дать бороне новую площадь. Тем временем исписанные в кровь места ложатся на вату, которая, будучи особым образом препарирована, тотчас же останавливает кровь и подготавливает тело к новому углублению надписи. Вот эти зубцы у края бороны срывают при дальнейшем перекатывании тела прилипшую к ранам вату и выбрасывают ее в яму, а потом борона снова вступает в действие. Так она все глубже и глубже пишет в течении двенадцати часов. Первые шесть часов осужденный живет почти так же, как прежде, он только страдает от боли. По истечении двух часов войлок изо рта вынимают, ибо у преступника уже нет сил кричать. Вот сюда, в эту миску у изголовья — она согревается электричеством, — накладывают теплой рисовой каши, которую осужденный при желании может слизнуть языком, никто не пренебрегает этой возможностью. На моей памяти такого случая не было, а опыт у меня большой. Лишь на шестом часу у осужденного пропадает аппетит. Тогда я обычно становлюсь вот здесь на колени и наблюдаю за этим явлением. Он редко проглатывает последний комок каши — он только немного повертит его во рту и выплюнет в яму. Приходится тогда наклоняться, иначе он угодит мне в лицо. Но как затихает преступник на шестом часу! Просветление мысли наступает и у самых тупых. Это начинается вокруг глаз. И отсюда распространяется. Это зрелище так соблазнительно, что ты готов сам лечь рядом под борону. Вообще-то ничего нового больше не происходит, просто осужденный начинает разбирать надпись, он сосредоточивается, как бы

Сало, или 120 дней Содома, фильм Пьера Паоло Пазолини, 1975

прислушиваясь. Вы видели, разобрать надпись нелегко и глазами; а наш осужденный разбирает ее своими ранами. Конечно, это большая работа, и ему требуется шесть часов для ее завершения. А потом борона целиком протыкает его и выбрасывает в яму, где он плюхается в кровавую воду и вату. На этом суд оканчивается, и мы, я и солдат, зарываем тело».

Комната 101

Джордж Оруэлл

1984, III, 3 и 5 (1949)

— Делайте со мной что угодно! — вопил он. — Вы неделями морили меня голодом. Доведите дело до конца, дайте умереть. Расстреляйте меня. Повесьте. Посадите на двадцать пять лет. Кого еще я должен выдать? Только назовите, я скажу все, что вам надо. Мне все равно, кто он и что вы с ним сделаете. У меня жена и трое детей. Старшему шести не исполнилось. Заберите их всех, перережьте им глотки у меня на глазах — я буду стоять и смотреть. Только не в комнату сто один!

— В комнату сто один, — сказал офицер. Безумным взглядом человек окинул остальных арестантов, словно задумав подсунуть вместо себя другую жертву. Глаза его остановились на разбитом лице без подбородка. Он вскинул исхудалую руку.

— Вам не меня, а вот кого надо взять! — крикнул он. — Вы не слышали, что он говорил, когда ему разбивали лицо. Я все вам перескажу слово в слово, разрешите. Это он был против партии, а не я. […]

Два дюжих надзирателя нагнулись, чтобы взять его под руки. Но в эту секунду он бросился на пол и вцепился в железную ножку скамьи. […] Потом раздался совсем другой крик. Ударом башмака надзиратель сломал ему пальцы. Потом вдвоем они подняли его на ноги.

— В комнату сто один, — сказал офицер. […]

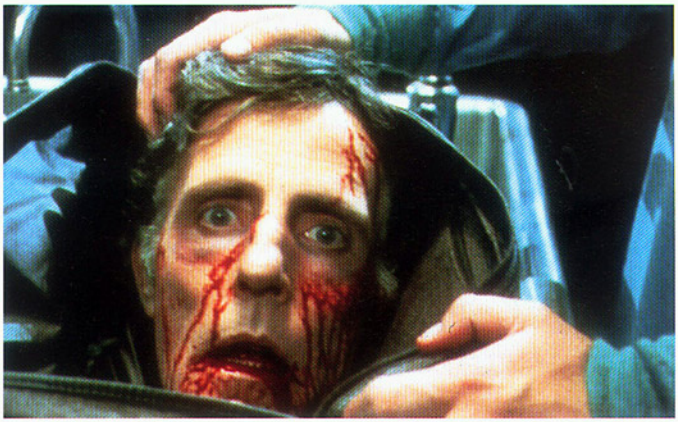
— Вы однажды спросили, — сказал О'Брайен, — что делают в комнате сто один. Я ответил, что вы сами знаете. Это все знают. В комнате сто один — то, что хуже всего на свете.

Дверь снова открылась. Надзиратель внес что-то проволочное, то ли корзинку, то ли клетку. Он поставил эту вещь на дальний столик. О'Брайен мешал разглядеть, что это за вещь.

— То, что хуже всего на свете, — сказал О'Брайен, — разное для разных людей. Это может быть погребение заживо, смерть на костре, или в воде, или на колу — да сто каких угодно смертей. А иногда это какая-то вполне ничтожная вещь, даже не смертельная.

Он отошел в сторону, и Уинстон разглядел, что стоит на столике. Это была продолговатая клетка с ручкой наверху для переноски. К торцу было приделано что-то вроде фехтовальной маски, вогнутой стороной наружу. Хотя до клетки было метра три или четыре, Уинстон увидел, что она разделена продольной перегородкой и в обоих отделениях — какие-то животные. Это были крысы.

— Для вас, — сказал О'Брайен, — хуже всего на свете — крысы.



Реаниматор, фильм Стюарта Гордона, 1985

Сожранный акулами
Ян Флеминг
Живи и дай умереть (1954)
Вот из воды показалась чья-то разинутая пасть. С быстро мелькающих плавников сыпались разноцветные искры. Две черные руки протянулись навстречу, затем снова исчезли. Кто-то кричал, взывая о помощи. Бонд увидел, как в сторону рифа поплыло несколько человек, сильно размахивая руками. Одни остановились, пытаясь ударить ладонью какую-то рыбу. Руки его исчезли на глубине. Он начал дико визжать, тело бросало из стороны в сторону. «Барракуда рвет его на куски», — пронеслось в затуманенном мозгу Бонда. [...]
Голова была большой и круглой, как мяч; из раны на огромном лысом черепе струилась кровь, заливая лицо.
Бонд смотрел, как она приближалась. Большой неуклюже плыл брассом, с силой плюхаясь в воду, что еще больше могло привлечь крупную рыбу. [...]
Огромная голова приближалась. Бонд уже видел огромные зубы, оскаленные от отчаяния и нечеловеческого напряжения. Кровь застилала выпученные глаза. Казалось, он слышал, как хрипло и натужно работает больное сердце под серой кожей. [...]
Большой показался из воды до пояса. Плечи его были обнажены, должно быть, одежда его пострадала во время взрыва. На шее болтался лишь черный шелковый галстук. Сбившись назад, он напоминал черную косичку китайца.
Волна смыла кровавую пелену с его выпученных глаз. Они были широко открыты, безумный взгляд устремлен на Бонда. В них не было мольбы о помощи, они выражали только огромное физическое напряжение.
Бонд смотрел прямо в глаза мистеру Бигу. До него оставалось всего ярдов десять. Внезапно глаза закатились, огромное лицо исказила гримаса боли.
— А-а-а-а!!! — дико проорал искривленный рот.
Руки перестали молотить воду, голова нырнула, потом опять всплыла на поверхность. Вокруг нее разлилось большое облако крови. В нем мелькнули две 6-футовые тонкие коричневые тени и быстро скрылись. Тело дернулось в сторону. Из воды высунулась половина руки мистера Бига. Не было ни кисти, ни запястья, ни часов.
Большая голова-тыква, огромный оскаленный рот с двумя рядами белых ровных зубов были все еще живы. Теперь он пронзительно взвизгивал странным, булькающим звуком каждый раз, когда барракуда отрывала очередной кусок от висящего в воде тела. [...]
Голова опять всплыла на поверхность. Рот был закрыт, но рыжие глаза все еще смотрели на Бонда.
Рыло акулы вылезло из воды и опять понеслось к голове. Нижняя криво изогнутая челюсть была широко открыта, огромные зубы влажно блестели на солнце. Раздался громкий чавкающий звук, затем последовал шумный всплеск. И наступила полная тишина.

Глава IX

Занимательная физика

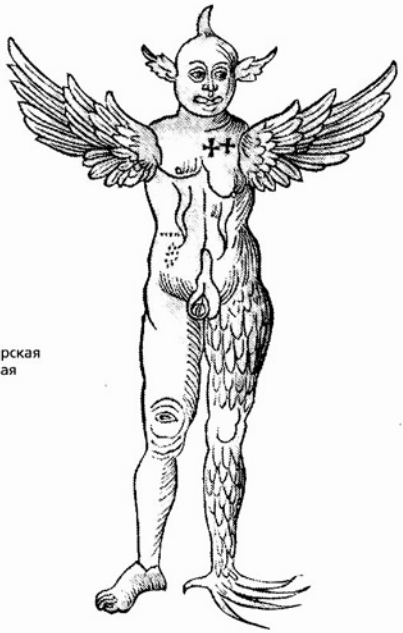
1. Лунные уродцы и потрошеные трупы

Д. С. Курсель
Лицевые мышцы,
1743

Чудовища не исчезают вместе со средневековыми *чудесами*, они переходят и в Новое время, но в иных формах и в ином качестве. Начиная со Средних веков проводится различие между двумя типами чудовищного, их можно определить как *диковины* и *чудовища*. К диковинам относились явления удивительные, из ряда вон выходившие, но естественные (вроде рождения младенцев-гермафродитов или с двумя головами). Многие авторы пытались найти им объяснения (вспомним, например, Амбруаза Паре, врача эпохи Возрождения, хотя был соблазн интерпретировать их (как делали древние) в качестве предвестий какого-нибудь необычайного события — в этом смысле особую известность приобрел труд Конрада Ликостенеса *Хроника диковин и чудес* (*Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, 1557). Но как бы то ни было, с самого раннего Средневековья считалось, что диковины следует относить не к явлениям, противным природе, которые будто бы ускользнули из-под божественного контроля, а — по формулировке Исидора Севильского — к явлениям, *противным ведомой природе*. Настоящие же чудовища в античности и Средневековье не относились к роду человеческому, появлялись на свет как положено от таких же, как они, родителей и существовали с дозволения или по воле Божьей как знаки аллегорического языка Всевышнего.

Слева:
Лавиния Фонтана
Портрет Антониетты Гонсалес,
1594–1595
Блуа,
Музей замка

Теперь же, начиная с Возрождения, когда стали исследоваться новые континенты, где, конечно, жили дикари и необычайно странные звери, но это были существа, которых можно было привезти к европейским дворам, а не легендарные чудища, которых никто никогда не видел, — так вот теперь под словом *чудовища* стали подразумеваться диковинные создания, будь то люди с врожденными патологиями или необычные животные, повстречавшиеся исследователям и путешественникам.

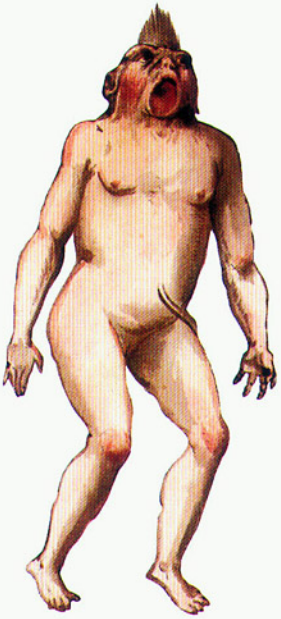


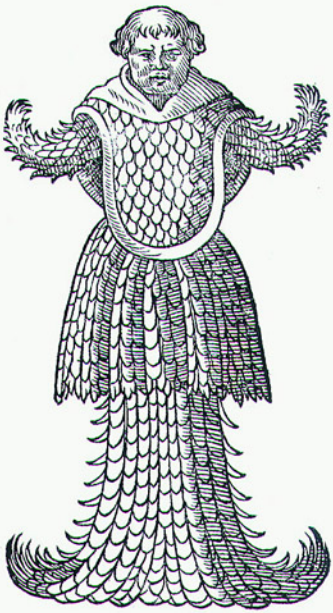
Равеннское чудовище, лист VIII, 18, ок. 1506
Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

Равеннское чудовище
Лука Ландуччи
Флорентийский дневник (1512)
В Равенне от одной женщины родилось нарисованное здесь чудовище; на голове у него был рог, острый, словно меч, вместо рук — два крыла, похожие на крылья летучих мышей, там, где должны быть груди, с правой стороны помещался знак цветка, с левой — знак креста, на пояснице находилось изображение двух змей, а детородные органы совмещали в себе признаки обоего пола; верхняя часть туловища у него была женской, нижняя — мужской. В правом колене у него имелся глаз, а левая ступня была подобна орлиной лапе. Я видел его нарисованным, кому же хотелось взглянуть на него, мог сделать это во Флоренции*.

Чудовище, похожее на монаха
Амбруаз Паре
О чудовищах и чудесах (1573)
В своей книге *О рыбах* Ронделе пишет, что в Норвежском море было обнаружено морское чудовище; будучи поймано, оно получило прозвище «монах», ибо все нашли его немалое сходство с оным*.

Отныне, сталкиваясь с подобными существами, люди не приходили в ужас и не пытались разгадать их мистический смысл — им важна была *научная* или хотя бы квазинаучная *занимательность*, и данную главу мы озаглавили *Занимательная физика* по названию монументального труда (тысяча шестьсот страниц и несколько десятков гравюр), опубликованного иезуитом Каспаром Шоттом в 1662 году, где описаны все известные в ту пору естественные уродства. Там говорится об экзотических животных вроде слона или жирафа, о шутках природы и о существах, издали казавшихся мореходам (помнившим рассказы о чудищах) похожими на монстров из бестиариев. С другой стороны, миниатюристы и граверы, иллюстрировавшие подобные тексты, зачастую буквально понимали имена животных, с их причудливой этимологией (имена, которые ввели в обиход Плиний и другие авторы), и таким образом тюлень (*vitulus marinus*) превращался в рыбообразного теленка, рак (*mus marinus*) — в мышь с плавниками, полип — в рыбу на ножках, страус (*struthiocamelus*) — в крылатого верблюда.
Среди многих книг о монстрах назовем *О чудовищах* и *чудесах (Des monsters et prodiges)* Амбруаза Паре (1573), *Историю чудовищ (Monstrorum historia)* Улисса Альдрованди (1642) и О *чудовищах (Des monstris)* Фортунио Личети (первое издание — 1616). Однако Альдрованди целых одиннадцать томов посвятил общим проблемам зоологии, и так же поступали многие другие авторы.



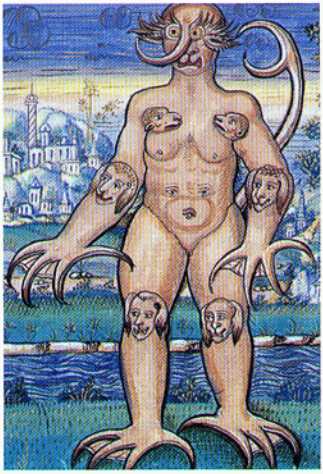


Улиссе Альдрованди *Женщина-чудовище*, из кн. *История чудовищ*, Болонья, Ferroni, 1658

Амбруаз Паре *Рыба-епископ. Хирургия*, 1594 Франкфурт, Фейерабенд

Расписывая всевозможных уродцев, они тем самым внесли существенный вклад в развитие биологии. В качестве примера назовем *Историю животного мира (Historia animalium)* Конрада Гесснера (1551–1558) и *Естественную историю (Historia naturalis)* Яна Йонстона (1653). Интерес ко всему необычному привел к возникновению *Wunderkammeren (кунсткамер)*, то есть комнат чудес — предвестниц наших естественнонаучных музеев, где, правда, пытались не столько систематически представить то, что следует знать, сколько составить коллекцию всяческой невидали и небывальщины, включая причудливые предметы, потрясающие экспонаты вроде рога единорога (на поверку это оказывался рог нарвала) или чучела крокодила. Во многих из таких собраний, например в коллекции Петра Великого в Санкт-Петербурге, хранились и заботливо заспиртованные зародыши-уродцы.
Весть о рождении уродца вызывала иной раз цепную реакцию, как это случилось с Равеннским чудовищем, появившимся на свет, вероятно, во Флоренции в 1506 году: когда **Ландуччи** впервые поведал о нем миру в 1512 году, это породило целый ряд изображений, которые все больше и больше делали его похожим на чудищ легендарного прошлого. Подобного рода чудесами занимались такие авторы, как уже упоминавшийся **Паре**, **Монтень**, **Лемний** и другие, причем во всех этих случаях вид физического уродства, по-видимому, не вызывал отвращения, но будоражил ум.

Улиссе Альдрованди
Трехголовое чудовище,
из кн. *История чудовищ,*
Болонья,
Ferroni, 1658

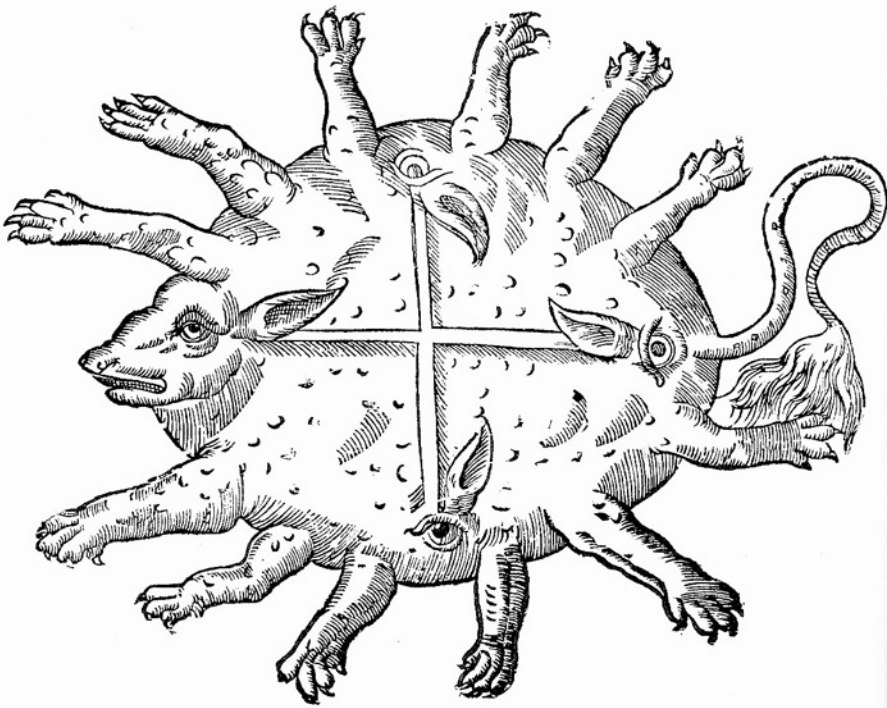


Чудовище, родившееся от добропорядочных родителей,
из кн. Пьера Боэстюо *Диковинные истории,*
XVI в.,
франц. ман. 136,
лист 29 л.,
Лондон,
Библиотека Уэлкам

Справа:
Эдвард Мунк
Наследственность I,
1897–1899
Осло, Музей Мунка

Происхождение чудовищ
Амбруаз Паре
О чудовищах и чудесах (1573)
Существует множество причин появления на свет чудовищ. Первая: слава Божья. Вторая: гнев Божий. Третья: переизбыток семени. Четвертая: недостаточное количество оного. Пятая: воображение. Шестая: гипотрофия, иначе говоря, уменьшенные размеры матки. Седьмая: неправильность позы матери во время беременности, например когда она подолгу сидит с ногами, положенными одна на другую, или подбирает ноги к животу. Восьмая: падение или удары по чреву беременной. Девятая: болезни наследственные или случайно подхваченные. Десятая: семя гнилостное или испорченное. Одиннадцатая: смешение семени. Двенадцатая: обман гнусных обольстителей. Тринадцатая: демоны или бесы*.

Об одном уродце
Мишель де Монтень
Опыты, II, 30 (1595)
Позавчера я видел ребенка, которого вели двое мужчин и кормилица, называвшие себя отцом, дядей и теткой ребенка. Они собирали подаяние, показывая всем его уродство. Ребенок имел обычный человеческий вид, стоял на ногах, мог ходить и что-то лопотал, так же примерно, как и все дети его возраста; он не хотел принимать никакой другой пищи, кроме молока своей кормилицы, а то, что в моем присутствии ему клали в рот, он немного жевал, а затем выплевывал, не проглотив; в его крике было что-то необычное, ему было еще только четырнадцать месяцев. Пониже линии сосков он был соединен с другим безголовым ребенком, у которого задний проход был закрыт, а все остальное в порядке; одна рука была у него короче другой, но это оттого, что она была у него сломана при рождении. Оба тела были соединены между собой лицом к лицу в такой позе, как если бы ребенок поменьше хотел обнять большего. Соединявшая их перепонка была шириной не больше чем в четыре пальца, так что, если приподнять этого безголового ребенка, то можно было увидеть пупок второго; спайка проходила, таким образом, от сосков и до пупка. Пупка безголового ребенка не было видно в отличие от всей остальной видневшейся части его живота. Подвижные части тела безголового ребенка — руки, бедра, ягодицы, ноги — болтались вокруг второго ребенка, которому безголовый доходил до колен. Кормилица сообщала, что он мочится через оба мочевых канала; таким образом, органы безголового ребенка исправно действовали, и находились на тех же местах, что и у того, другого, но только отличались меньшими размерами. […] Те, кого мы называем уродами, вовсе не уроды для господа Бога, который в сотворенной им вселенной взирает на неисчислимое множество созданных им форм; можно поэтому полагать, что удивляющая нас форма относится к какой-то другой породе существ, неизвестной человеку.



Амбруаз Паре
О чудовищах и чудесах,
1573
Париж

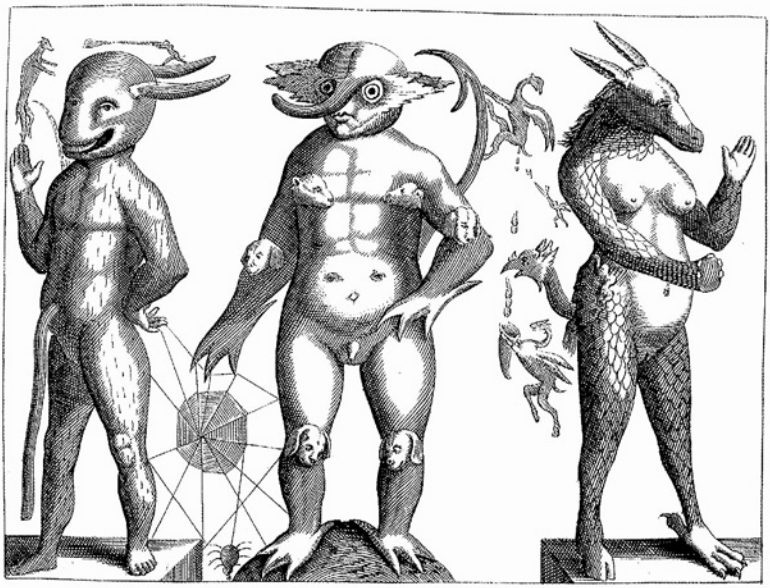
Чудовище о двенадцати лапах
Амбруаз Паре
О чудовищах и чудесах (1573)
Из *Африканской истории* Льва Африканского я позаимствовал описание этого довольно страхолюдного животного круглой формы, похожего на черепаху; по спине у него проходят две линии, пересекающиеся под прямым углом, причем на конце каждой линии располагается по глазу и уху, так что эти животные видят и слышат в четырех направлениях и на все стороны своими четырьмя глазами и четырьмя ушами. Кроме того, у них имеется один-единственный рот и один-единственный желудок, куда попадает все съеденное и выпитое ими. Тело этих чудищ имеет множество ног, что позволяет им передвигаться в любом направлении, не вращая телом; хвост у них предлинный, с кисточкой на конце. Местные жители уверяют, что кровь этих животных обладает совершенно необыкновенным свойством исцелять и затягивать раны и что лучшего снадобья не существует.
Кто же не придет в великое изумление от созерцания этого животного с таким количеством глаз, ушей и ног, причем каждая часть его тела наделена своей собственной функцией!? Каков механизм, регулирующий его деятельность? Что до меня, я, по правде сказать, пребываю в совершеннейшем недоумении и могу лишь предположить, что Природа создала его играючи, дабы внушить изумление перед величием собственных творений*.

Лунные роды
Левин Лемний
О тайных чудесах (XVI в.)
Сходный с этим [выкидышем] характер носит другое женское кровотечение, сопровождаемое сильными болями и корчами и приводящее к извержению множества бесформенных кусков плоти; данное кровотечение именуется «лун-

Ребенок-гидроцефал, гравюра, конец XVIII в.

ными родами», поскольку беременность наступает в четвертой луне, когда кровообращение у женщин отличается особенной интенсивностью. В отдельных случаях это чудовищное безобразие совершается без всякого участия мужчины: некоторые особо чувственные женщины обладают бурным, неуемным воображением, и им достаточно одного пристального взгляда на мужчину или прикосновения к нему, чтобы мужское семя смешалось с их менструальной кровью и в результате на свет появился кусок плоти, похожий… на живое существо. […] Как-то раз довелось мне врачевать некую женщину, забеременевшую от моряка; по происшествии девяти месяцев послали за повитухой, и вот [эта женщина] в муках произвела на свет бесформенную массу плоти, которая, по моему разумению, зародилась в ней от нормального соития. Однако из лона матери торчали еще два продолговатых куска, похожих на руки: исполненная трепета, женщина показывала, что ощущает в себе некую жизнь, подобную той, что присутствует в побегах крапивы и морских губках, между которыми летом имеется немалое сходство, и особенно в Океане… Вслед за этим куском плоти упомянутая женщина произвела на свет чудовище с длинной круглой шеей, кривой мордой, дикими, сверкающими глазами, остроконечным хвостом и проворными ногами. Когда это чудовище появилось на свет, оно заорало благим матом и с нечеловеческим воем принялось метаться по комнате, ища, где спрятаться. Однако бывшие там женщины схватили подушки и, накинув их на чудовище, задушили его*.

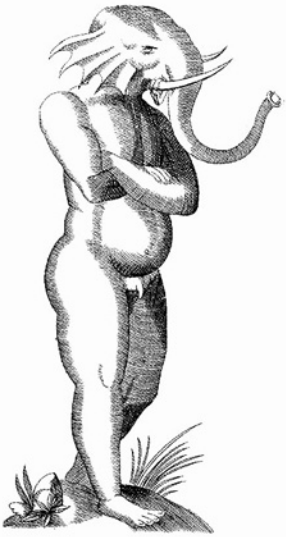
Facies hippocratica
Гиппократ
Прогностика, 2 (IV в. до н. э.)
В острых болезнях должно вести наблюдение следующим образом. Прежде всего — лицо больного, похоже ли оно на лицо здоровых, и в особенности на



Фортунио
Личети
О чудовищах,
Павия,
Frambotti, 1668

Справа:

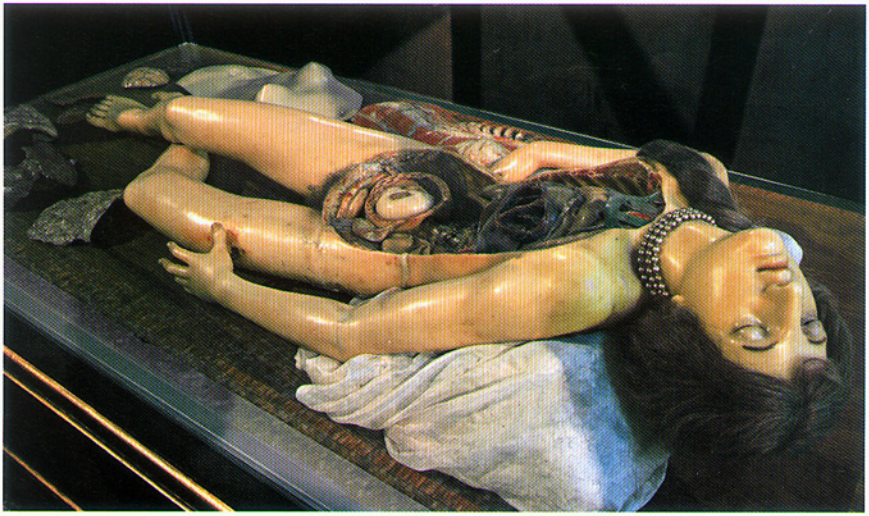
Каспар Шотт
Занимательная физика,
Вюрцбург,
Endter,
1662



Улиссе Альдрованди
Морское чудовище в епископском одеянии,
из кн. *История чудовищ,*
Болонья,
Ferroni, 1658

Улиссе Альдрованди
Морское чудовище с человеческим лицом,
из кн. *История чудовищ,*
Болонья,
Ferroni, 1658

само себя, ибо последнее должно считать самым лучшим, а то, которое наибольше от него отступает, — самым опасным. Будет оно таково: нос острый, глаза впалые, виски вдавленные, уши холодные и стянутые, мочки ушей отвороченные, кожа на лбу твердая, натянутая и сухая, и цвет всего лица зеленый, черный, или бледный, или свинцовый. Поэтому если при начале болезни будет лицо такого рода и ты еще не сможешь сделать заключения на основании остальных признаков, то следует спросить, не было ли у человека бессонницы или сильного расстройства желудка, или не имел ли он недостатка в пище. И если он подтвердит что-либо из всего этого, тогда считать положение его менее опасным: болезнь разрешится в продолжение дня и ночи, если лицо сделалось подобным вследствие одной из этих причин. Но если он скажет, что у него ничего подобного не было раньше, и если он не придет к прежнему состоянию в указанное время, то должно знать, что этот признак смертельный. Если же лицо таковым окажется при болезни уже более старой, чем три или четыре дня, то должно спросить то, о чем я раньше предписал, а также принять в рассмотрение и остальные признаки как всего лица, так и остального тела и глаз. В самом деле, если глаза боятся света и против воли наполняются слезами или перевертываются, или один из них сделается меньше другого, или белки краснеют или синеют, или на них появляются черные жилки, или вокруг зрачка гнойные корочки; если они также постоянно двигаются, или сильно выдаются, или, наоборот, сильно западают; если зрачок их грязный и без блеска, или если цвет всего лица изменился,— то все эти признаки должно считать дурными и гибельными. Должно также наблюдать и во время сна, не видна ли какая-нибудь часть глаза. В самом деле, если по закрытии век выступает часть белка, и если это не произошло ни от поноса, ни от очистительного лекарства, и если так больной не привык спать, то это дурной признак и весьма гибельный. Если же сморщится веко, или посинеет, или побледнеет, а также губа или нос, то должно знать, что это смертельный знак.



Клементе Сузини
Открывающаяся статуя молодой женщины с изображением кардио-респираторных, пищеварительных и урогенитальных органов (Венерина),
кон. XVIII в.
Болонья, Институт анатомии человека

Справа:
Герард Давид
Царь Камбиз и судья Сизамн,
1498
Брюгге,
Музей Грунинге

В те же самые века культура понемногу освоилась с тем, как выглядит человеческое тело изнутри. Хотя первые анатомические эксперименты проводил еще в XIV веке Мондино де' Льюцци, только начиная с эпохи Возрождения — и особенно после появления труда Везалия *О строении человеческого тела (De humani corporis fabrica)*, иллюстрированного великолепными и ужасающими изображениями освежеванных тел, от которых оставлен лишь скелет или сеть нервов и вен, — искусство обращается к расчлененным телам в анатомических театрах, а поразительная, гиперреалистическая экспозиция из внутренних органов занимает почетное место в анатомических музеях восковых фигур. Здесь с явным удовольствием демонстрируется так называемая *facies hippocratica* — предсмертное выражение лица умирающего, только теперь судорога последней агонии, равно как и изможденные черты неизлечимо больных, привлекает интерес живописцев и скульпторов.

У Шлегеля есть фрагмент (*Об изучении греческой поэзии*, 1797), где он высказывает предположение, что этот недавно возникший интерес к наименее привлекательным аспектам человеческого тела в определенном смысле близок стилю Шекспира: «Как природа с равной щедростью порождает без разбора прекрасное и безобразное, так и Шекспир. Ни одна из его драм не прекрасна во всей своей *массе*; никогда красота не определяет устроения целого. Даже отдельные красоты, как и в природе, редко свободны от *примеси безобразного*. [...] Нередко он *сдирает кожу* со своих предметов и словно анатомическим ножом вскрывает отвратительные нравственные трупы».

Рембрандт
Урок анатомии доктора Тульпа, 1632
Гаага, Маурицхейс

Андреа Везалио
О строении человеческого тела, 1568,
Венеция, Кригер

На с. 253:
Уильям Хогарт
Расплата за жестокость,
из кн. *Четыре фазы жестокости*, лист IV,
1799
Париж,
Музей истории медицины

Вскрытие
Шарль Бодлер
Хогарт (1861)
Одна из самых любопытных гравюр изображает сплюснутый закоченевший труп, распростертый на столе для вскрытия. На потолке укреплен шкив или какой-то другой механизм, на него наматываются кишки выпотрошенного покойника. Мертвец, ужаснее которого трудно себе что-либо представить, являет разительный контраст со стоящими вокруг него фигурами врачей, высоких, сухопарых или толстых, гротескно-чопорных англичан, украшенных чудовищными завитыми париками. В углу собака, сунув морду в ведро, жадно пожирает куски человечины. А еще говорят, что Хогарт — могильщик комического! На мой взгляд, он, скорее, комик в могильном жанре. Изображенный им пес-людоед всегда напоминает мне знаменитую свинью, которая бесстыдно хлебала кровь злополучного Фуальдеса, в то время как шарманка исполняла, если можно так выразиться, отходную по умирающему.

Джозеф Адамс
Наблюдения над смертоносными ядами, хроническими и острыми заболеваниями, в том числе сифилисом и слоновой болезнью, 1803
Лондон, Коллоу

На с. 254–255:
Гаэтано Дзумбо
Чума,
1691–1694
Флоренция,
Музей Обсерватории

Сифилис
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного (1853)
Болезнь обезображивает человека всякий раз, когда вызывает деформацию костей, скелета и мышц, как в случае костных опухолей при сифилисе или гангренозных поражениях. Болезнь обезображивает, когда из-за нее меняется цвет кожи, как при желтухе, или выступает сыпь, как при скарлатине, чуме, некоторых видах сифилиса, проказе, герпесе, трахоме. Самые ужасные деформации, несомненно, бывают вызваны сифилисом, поскольку этот недуг обусловливает не только отвратительные поражения кожи, но также гнойные раны и разрушения костей. Сыпь и нарывы подобны песчаному червю, прорывающему ходы под кожей; в известном смысле они являются паразитами, чье существование противоречит природе организма как целого, ибо под их воздействием эта целостность нарушается. Следовательно, зрелище подобного противоречия в высшей степени безобразно. Болезнь, как правило, служит причиной безобразия в случае, если она сильно искажает внешность: сказанное относится к водянке, воспалению среднего уха и тому подобным заболеваниям. Однако этого не наблюдается — таковы случаи общего истощения, слабости, лихорадочных состояний, — когда болезнь сообщает организму некий трансцендентный оттенок, вследствие чего тело начинает казаться как бы невесомым. Худоба, горящий взор, бледность или покраснение щек больного дают возможность ощутить духовность даже более непосредственным образом. В таком случае дух оказывается уже как бы отделен от тела. Он еще обитает в теле, но лишь для того, чтобы сделать последнее чистым знаком. В своей прозрачной «мягкости» тело более не обладает собственным значением: оно служит всего лишь выражением духа, исходящего от него и независимого от природы. Поистине изумительное сияние исходит от одра девицы или юноши, умирающих от чахотки. В животном мире подобное совершенно невозможно. Именно поэтому неверно утверждать, что смерть непременно обезображивает черты лица: случается, что она оставляет отпечаток красоты и блаженства*.

2. Физиогномика

Важную главу в историю безобразного вписала физиогномика — псевдонаука, находившая связь черт лица (и формы других частей тела) с характером человека и его нравственными наклонностями. Еще Аристотель (в *Первых Аналитиках*, II, 70 b) утверждал, что, поскольку большие конечности — это внешний признак львиной отваги, человек с большими ногами непременно должен быть смел. В эпоху Возрождения Бартелеми Коклес (*Физиогномония*, 1433) рисовал лбы раздражительных, жестоких и жадных людей, а также бороду, типичную для грубых и властных натур; Джованни ди Индаджине (*Хиромантия*, 1549) доказывал, что у жестоких людей зубы торчат вперед, и объяснял, как по глазам узнать развратников, предателей и лжецов. Джованни Баттиста Делла Порта в труде *О человеческом лице (De humana physiognomia*, 1586) сопоставлял человеческие лица с мордами разных животных и создавал потрясающие портреты человека-овцы, человека-льва или человека-осла, исходя из философского убеждения, что божественная сила по мудрости своей стремится к порядку везде, в том числе и в физических чертах, порождая аналогии между миром людей и миром животных.
А Иоганн Каспар Лафатер, убежденный, что душа и тело тончайшим образом связаны между собой и пребывают в гармоничном равновесии, что добродетель красит, а порок обезображивает, занимался исследованием внешности исторических деятелей (*Физиогномические фрагменты — Physiognomishe Fragmente*, 1775–1778).

Формы рта, характерные для людей дерзких, заносчивых, бесстыдных и лживых, гравюры Пети Бернара из кн. Джованни ди Индаджине *Хиромантия*, Лион, 1549

Джованни Баттиста Делла Порта *О человеческом лице*, 1586 Вико Эквенсе, Каккьо

Темпераменты и душа
Джованни Баттиста Делла Порта *Физиогномика человека*, I, 6 (1610)
Признаком холодного телосложения является отсутствие на теле растительности и жировых отложений, на ощупь такое тело кажется холодным; тело с рыжими волосками; если [такие люди] очень холодны, их тела приобретают синюшный оттенок — некоторые называют такой цвет бледным. В другом месте читаем: тело жилистое, глаза белесые. Другие авторы прибавляют, что развитие у них запоздалое, дыхание замедленное и незаметное, голос жесткий и резкий, походка нетвердая; едят они мало… Волосы у них прямые, длинные, тонкие и ломкие… Признаки влажного темперамента: тело мясистое, мягкое, гладкое, со скрытыми от глаз суставами; спят мало; части тела, обычно характеризующиеся обильной растительностью, у них имеют слабое оволосение; глаза часто на мокром месте; волосы белокурые. Другие авторы отмечают следующие признаки: глаза белесые; слабы от природы; суставы и пазухи не заметны снаружи; они слабосильны, не способны к тяжелой работе по причине быстрой утомляемости; тучные, рыхлые, без растительности на теле; спят много*.

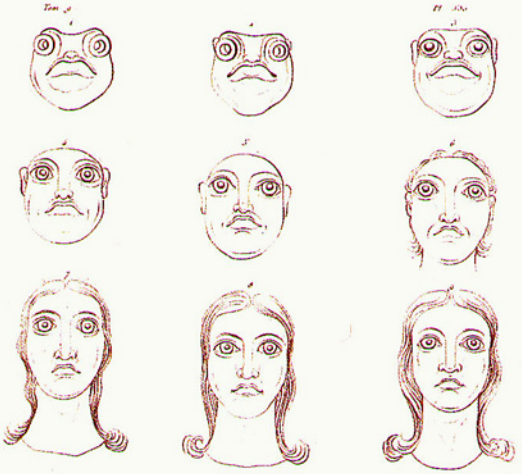
Остроконечная голова
Джованни Баттиста Делла Порта *Физиогномика человека*, II, 1 (1610)
У Полемона и Адаманцио фигура глупого безумца выведена с узкой, остроконечной головой. Обладатели же остроконечной головы не ведают стыда. Альберт Великий так и говорит: несуразно длинная голова есть признак дерзости, а то и нахальства. И коль скоро уместно сравнение с каким-нибудь животным, она напоминает птицу с кривыми когтями. Мне же представляется, что таковыми птицами с кривыми когтями являются во́роны и перепела: у них остроконечная голова и нрава они пренаглого*.

Высокий, круглый лоб
Джованни Баттиста Делла Порта *Физиогномика человека*, II, 2 (1610)
Обладатели высокого, круглого лба глупы и по своим умственным способностям напоминают ослов, о чем Аристотель пишет в своей *Физиогномике*. Если присмотреться к ослиному лбу, можно заметить, что он высокий, круглый и выступающий… Лоб невежды изображается не только круглым, но еще высоким и массивным. Полемон и Адаманцио, оба, вне всякого сомнения, превосходные

Агостино Караччи
Арриго Волосатый, Пьетро Безумный и Амон Карлик,
1598–1600
Неаполь,
Музей Каподимонте

Тогда же, на исходе XVIII века, появляется *френология* Франца Йозефа Галля: согласно этому учению, все умственные способности, инстинкты и чувства представлены в коре головного мозга, так что людей с феноменальной памятью, например, отличают круглый череп и широко посаженные глаза навыкате. Галль по-своему предвосхитил исследование локализации функций головного мозга, однако его больше всего занимали *черепные шишки*, которые якобы свидетельствовали о тех или иных способностях человека. Ученого обвинили в материализме, его гипотеза вызвала массу научных и философских дискуссий, и Гегель в *Феноменологии духа* (1807) саркастически заметил: «Но уже естественная френология [...] не только высказывает суждения о том, что, мол, у хитрого человека сидит за ухом шишка с кулак величиною, но представляет также, что не у самой неверной жены, а у супруга имеются шишки на лбу». Гегель признавал, что конфигурация черепа может разве что определять изначальную предрасположенность, но отрицал возможность ее влияния на духовную деятельность, считая, что только активная сила способна определять работу мозга, в котором она заключена. И Галль, и Гегель слишком безоговорочно отстаивали свои позиции, но, надо отдать должное Гегелю, он первым почувствовал, что при слишком серьезном отношении к физиогномическим данным возникает опасность раз и навсегда заклеймить какого-нибудь человека или целую расу.

физиогномисты, ясно и определенно высказались по этому поводу: выступающий, высокий, круглый лоб указывает на людей глупых и невежественных. Невежду они изображают с круглым лбом. Альберт Великий: высокий круглый лоб свидетельствует о глупости*.



Рисунки из кн. Каспара Лафатера *Искусство узнавать человека по лицу*, т. IX, Париж, Depelafol, 1735

Толстые губы
Джованни Баттиста Делла Порта
Физиогномика человека, II, 2 (1610)
Толстые губы указывают на глупость, о чем Аристотель писал Александру Македонскому. Полемон в конце своей книги пишет: толстые губы изобличают невежество. «Примиритель»: толстые губы — признак человека глупого и невежественного. Говорят, такими губами отличались потомки Лабиона и Хилона. По словам Плануда, у Эзопа были толстые, выступающие губы. Обладатели толстых губ [...] считаются невеждами, ибо точно такие же губы у ослов и обезьян. Действительно, у ослов и обезьян нижняя губа выдается сильнее верхней*.

Врожденный преступник
Чезаре Ломброзо
Преступный человек, изученный на основе антропологии, судебной медицины и психиатрии, III, 1 (1876)
Многие из черт, характеризующих дикарей и цветные расы, очень часто отличают врожденных преступников. К таковым могут быть отнесены, например, следующие: скудная растительность, небольшой объем черепа, покатый лоб, сильно развитые лобные пазухи, часто встречающиеся вормиевые — в особенности эпактальные — кости, преждевременные синостозы, в особенности лобные, выступающая дугообразная линия височной области, простота соединений костей, значительная толщина черепных костей, массивная нижняя челюсть, выраженные скулы, прогнатизм, косо посаженные глаза, более смуглая кожа, более густые, вьющиеся волосы на голове, уши крупных размеров; помимо того должны быть упомянуты лемуровый отросток, неправильности строения уха, увеличение объема лицевых костей, диастема зубов, необычайная ловкость, пониженная восприимчивость к боли и тактильным ощущениям, острое зрение, притупленность чувств, ранняя склонность к любовным утехам и вину, переходящая в одержимость, значительное взаимное сходство обоих полов [...] меньшая податливость женщин к перевоспитанию (Спенсер), малая восприимчивость к боли, совершенное

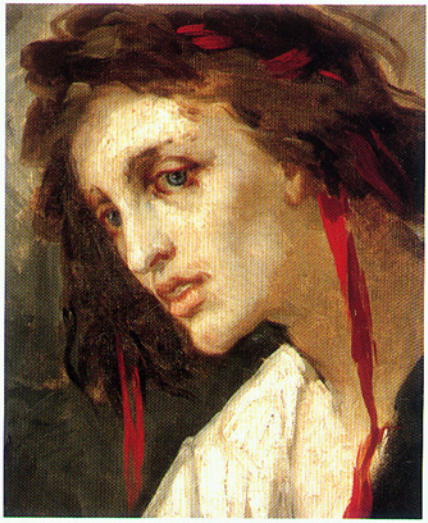
Однако в позитивистском XIX веке в сфере криминальной антропологии торжествуют позиции Чезаре Ломброзо, в своем труде *Преступный человек* попытавшегося проследить, как криминальные наклонности личности неизменно связаны с соматическими аномалиями. Ломброзо не доходил до упрощенного вывода, что человек внешне безобразный непременно преступник, но увязывал физические изъяны с моральными, пользуясь доводами, претендовавшими на научность. Нетрудно

Типы преступников, из кн. Чезаре Ломброзо *Преступный человек*, Турин, F. Bocca, 1876

предположить, что при рассмотрении подобных теорий, по крайней мере в их популярном изложении, недостаточно учитывалось, что физические недостатки чаще всего встречаются среди слоев общества, страдающих от недоедания и болезней, и что, естественно, именно среди этих изгоев наиболее распространено асоциальное поведение. Отсюда до утверждения предрассудка «кто безобразен, тот зол от природы» просто рукой подать.

Еще один шаг — и безобразными, и злыми, в том числе в популярной литературе, становятся все отверженные, которых общество не в состоянии интегрировать и укротить или же не желает освободить — как писал еще **Ницше** по поводу Сократа. Сюда попадают бедняки (вспомним безжалостный портрет мелкого люмпен-пролетария Франти у **Де Амичиса**), гомосексуалисты (см.: **Фуко**), душевнобольные, проститутки, чья порочность неумолимо сказывается на внешности (см.: **Розенкранц**), и воровки (см.: **Мастриани**).

Но самой немыслимой огульности за многие прошедшие века отождествление уродства и злобности натуры достигло при исследовании внешности еврея. Здесь не место рассматривать историю антисемитизма — от первых христианских выпадов против «коварных иудеев» до низовой юдофобии, выражавшейся в погромах как в Средние века



Хью Уэлч Даймонд
Портрет сумасшедшего,
ок. 1852–1853
Париж, Орсе

Тома Кутюр
Сумасшедший, XIX в.
Дижон,
Музей Маньен

нравственное бесчувствие, склонность к лени, полное отсутствие всяких угрызений совести, импульсивность, психофизическая возбудимость, в особенности же непредсказуемость (которую нередко принимают за храбрость, однако храбрость эта легко переходит в трусость), непомерное самомнение, страсть к игре, алкоголю или заменителям последнего, подверженность мимолетным, но при этом бурным страстям, суеверность, чрезмерная поглощенность собственным «я» и как следствие того — релятивизм в отношении религиозных и нравственных понятий*.

Рождение гомосексуалиста
Мишель Фуко
Воля к знанию (1976)
Гомосексуалист XX века стал особым персонажем: с соответствующими прошлым, историей и детством, характером, формой жизни, равно как и морфологией, включая нескромную анатомию, а также, быть может, с загадочной физиологией. Ничто из того, чем он является в целом, не ускользает от его сексуальности. Она присутствует в нем повсюду, является подкладкой его поведения, поскольку она является его скрытым и бесконечно активным принципом; она бесстыдно написана на его лице и на теле, поскольку она — тайна, которая все время себя выдает. Она присуща ему не столько как греховная привычка, сколько как его особая природа. [...] Гомосексуальность появилась как одна из фигур сексуальности, когда ее отделили от содомии и связали с некоей внутренней андрогинией, неким гермафродизмом души. Содомит был отступником от закона, гомосексуалист является теперь видом.

Ницшеанская физиогномика
Фридрих Ницше
Проблема Сократа
из кн. *Сумерки идолов* (1889)
Сократ по своему происхождению принадлежал к низшим слоям народа: Сократ был чернью. Нам известно, мы даже видим это, как безобразен был он. [...] Безобразие является довольно часто выражением скрещенного, *заторможенного* скрещением развития. В другом случае оно является *нисходящим* развитием. Антропологи среди криминалистов говорят нам, что типичный преступник безобразен: monstrum in fronte, monstrum in animo. Но преступник есть *décadent*. Был ли Сократ типичным преступником? По крайней мере этому не противоречит то знаменитое суждение физиономиста, которое казалось таким обидным друзьям Сократа. Один иностранец, умевший

разбираться в лицах, проходя через Афины, сказал в лицо Сократу, что он monstrum, что он таит в себе все дурные пороки и похоти. И Сократ ответил только: «Вы знаете меня, милостивый государь!» На *décadence* указывает у Сократа не только признанная разнузданность и анархия в инстинктах; на это указывает также суперфетация логического и характеризующая его *злоба рахитика*. Не забудем и о тех галлюцинациях слуха, которые были истолкованы на религиозный лад, как «демония Сократа». Все в нем преувеличено, *buffo*, карикатура, все вместе с тем отличается скрытностью, задней мыслью, подземностью.

Воровки
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного (1853)
Воровок отличает неуверенный, бегающий взгляд, применительно к которому французы употребляют глагол *fureter* (от *лат.* Fur — вор). Когда при посещении крупных исправительных заведений вступаешь в корпус, где одновременно содержатся от шестидесяти до ста воровок, можно поймать на себе лукавый, подстерегающий взгляд, столь характерный для особ такого рода. Естественно, безобразие возрастает в случае, когда зло совершается осознанно и ради себя самого. [...] Порок, приобретенный случайно, производит зачастую гораздо более неприятное, отталкивающее впечатление, нежели чистое зло, которое в своей отрицательности обладает определенной цельностью. Грубый порок очевиден в своей односторонности; глубина — точнее, неглубина — абсолютного зла накладывает характерный отпечаток как на одежду, так и на лицо, однако она может существовать и без того, чтобы привлекать внимание и вызывать подозрения у правосудия*.

Проститутка
Франческо Мастриани
Черви (1896)
Эта девица соединяла в себе все физические и нравственные черты, характерные для проститутки и встречающиеся у девяноста из ста представительниц этой злосчастной породы.
Физические характеристики. Как мы уже сказали, она была правильного телосложения. Заметим, правда, что эти жалкие создания (по крайней мере, те из них, что живут в достатке) полнеют не ранее двадцати пяти — тридцати лет. [...]
Голос... О! Он-то и выдает падшую женщину... Вы видите перед собой миловидную барышню, кажущуюся воплощением ангельской непорочности. [...] Но вслушайтесь в ее речь. В мгновение ока иллюзия улетучится и от подобия непорочности не останется и следа! В скромной, миловидной барышне вы обнаружите распутницу. Голос, один лишь голос позволит безошибочно определить, к женщинам какого сорта эта девица принадлежит.
Характерной приметой этих несчастных является *охриплость голоса*. «Вы не найдете в их голосе, — говорит Дюшатле, — характерного металла, того, что придает столько очарования женским повадкам: из уст этих созданий выходят лишь хриплые, диссонирующие звуки, режущие слух, которые и извозчик воспроизведет с трудом».
Он прав в том смысле, что данная особенность чаще встречается среди женщин низших сословий; но если у последних она выражена более явно, не в меньшей степени она присуща также девицам, обслуживающим порочных аристократов в самых роскошных, дорогих *борделях*...
Серые глаза. Именно такой цвет глаз чаще всего встречается у этих несчастных созданий*.

Содомиты, из кн. Данте Алигьери *Божественная Комедия*, ман. 597, лист 114, 3 Песнь XV, 1328–1330 Шантийи, Музей Конде

Маттиа,
из кн. Гектора Мало
Без семьи,
Париж, Hertzel,
1880

Справа:
Медардо Россо
Больной ребенок
Дрезден,
Государственные
художественные
галереи, Собрание
скульптуры

Бедный и злой
Эдмондо де Амичис
Сердце (1886)
(25 октября, вторник). Старди, мой сосед слева, очень забавный мальчик, низенький и толстый, совсем без шеи. Это маленький ворчун, который никогда ни с кем не разговаривает. Мне кажется, что он плохо понимает объяснения учителя, но всегда смотрит на него внимательно, не мигая, нахмурив лоб и сжав зубы.
И если в это время ты что-нибудь у него спросишь, то в первый и во второй раз он ничего не ответит, а в третий раз лягнет тебя ногой. Рядом с ним сидит худой и унылый мальчик, по имени Франти; его уже выгнали из одной школы. […]
(21 января, суббота). Франти рассмеялся; только он один мог смеяться, когда Дероссi рассказывал о похоронах короля. Я терпеть не могу Франти, потому что он злой. Когда в школу приходит чей-нибудь отец, чтобы задать головомойку своему сыну, Франти всегда радуется. Когда кто-нибудь плачет, Франти смеется. Он дрожит перед Гарроне, потому что тот сильнее, и бьет Кирпичонка, потому что тот маленький. Он мучает Кросси за то, что у того больная рука. Он смеется над Дероссi, которого все уважают. Он дразнит Робетти, ученика второго класса, который спас мальчика и теперь ходит на костылях. Он вызывает на драку тех, кто слабее его, а когда дело доходит до кулаков, то звереет и дерется страшно больно. Его низкий лоб и мутные глаза, полускрытые козырьком клеенчатого берета, производят какое-то тяжелое впечатление. Он никого не боится, смеется в лицо учителю и при случае может украсть и солгать, не моргнув глазом. Он всегда в ссоре с кем-нибудь, приносит в школу булавки, чтобы колоть своих соседей, и обрывает для игры пуговицы со своей куртки и с курток своих товарищей. Его сумка, тетради, книги — все измято, разорвано, испачкано, линейка у него зазубрена, перо и ногти обкусаны, платье все в жирных пятнах и в дырах, потому что он постоянно дерется. Говорят, что его мать заболела из-за него, а отец уже три раза выгонял его из дому. Каждый раз, когда его мать приходит в школу справиться о нем, она уходит плача.
Он ненавидит школу, ненавидит своих товарищей, ненавидит учителя. Учитель иногда делает вид, что не замечает проделок Франти, и тогда тот начинает вести себя еще хуже. Учитель пробовал подойти к нему по-хорошему, но Франти только смеялся в ответ. А когда учитель грозит ему, он закрывает лицо руками, делая вид, что плачет, а на самом деле смеется. Его исключили из школы на три дня, но он вернулся к нам еще более угрюмый и дерзкий, чем прежде.
«Да перестань же, наконец, безобразничать, разве ты не видишь, что мучаешь нашего учителя?» — сказал ему однажды Дероссi, но Франти в ответ пригрозил всадить ему гвоздь в живот.
Однако сегодня утром он добился-таки того, что его выгнали вон из школы. В то время как учитель передавал Гарроне черновик ежемесячного январского рассказа «Маленький барабанщик с острова Сардиния», для того чтобы тот переписал его начисто, Франти бросил на пол пистон и раздавил его ногой. Раздался выстрел. Весь класс вздрогнул. Учитель вскочил на ноги и закричал: «Франти, вон из

класса!» — «Это не я», — ответил Франти, но в то же время он смеялся. «Убирайся вон!» — повторил учитель. «И не подумаю», — заявил Франти.
Тогда учитель, совершенно выведенный из себя, бросился к Франти, схватил его за руку и вытащил из-за парты. Тот отбивался, огрызался, но учитель с силой тащил его прочь. Он почти на руках снес Франти к директору.

Убивая детей
Джеффри Чосер
Рассказ аббатисы,
из кн. *Кентерберийские рассказы* (1532)

...проходил
Через квартал еврейский мальчик в школу
И гимн Марии пел что было сил;
И разносился голосок веселый;
А если ученик наш шел из школы,
То удержаться и не петь не мог,
Покуда не ступал на свой порог.
Но сатана, гнездо от века вьет
В сердцах евреев; он сказал: «Увы!
Народ Израиля! Ваш удел не мед.
Так неужели разрешите вы,
Чтобы мальчишка этот, сын вдовы,
Так оскорблял без страха и без меры
Священные устои нашей веры?!»
Тут меж евреев было решено
Со света сжить вдовицыного сына;
Убийца нанятый, когда темно
И поздно стало, ни души единой
Не видно было в улице пустынной, —
Его схватил, скрутил на месте прямо,
И, горло перерезав, бросил в яму.
Я говорю, что выбросил он тело
В дыру, куда сливали нечистоты.
О, Иродов новейших злое дело!
Народ, Всевышним проклятый! На что ты
Рассчитывал? Дурны твои расчеты —
Ведь к небу вопиет такая кровь,
А Божья честь восторжествует вновь! [...]
Сей веры изумруд, сей ангел рвенья,
Бриллиант сей — без дыхания в груди
Лежал; но чудо было впереди;
Он Alma Redemptoris вдруг запел,
Да так, что каждый камень зазвенел!
Кто мимо проходил из христиан —
Все подошли взглянуть на это диво;
Послали за шерифом, кто избран,
Чтобы блюлись законы справедливо.
Шериф явился сразу и правдиво
Восславил Приснодеву, свет людей;
Евреев же велел схватить скорей.
В слезах соседи подняли дитя;
А он все пел, презревши смерти жало.
Как в монастырь ближайший чуть спустя
Повозка с убиенным заезжала,
Мать замертво в ногах его лежала
И, поднятая, упадала в пыль,
И плакала, как новая Рахиль.
К евреям грозно пытки применив,
Шериф в их преступленье стал уверен,
И всех, к нему причастных, был шериф
Оставить без расплаты не намерен:
«Да будет зло тому, кто злонамерен!»
Их к виселице дикий конь тащил,
И по закону их палач казнил.
На смертном ложе мученик лежал
Пред главным алтарем, пока шла служба;
Аббат со всею братией считал,
Что схоронить его быстрее нужно;
Но, окроплен святой водой — неложно! —
Заговорил он, окроплен водой,
И вновь запел он антифон святой.

во время Крестовых походов, так и в Новое время в славянских странах. Антисемитизм возник как «антииудаистская» реакция религиозного характера, причем не только со стороны Римской католической церкви, поскольку и Лютер (*О евреях и их лжи*, 1543) был беспощаден к евреям, которых, правда, поначалу намеревался массово обратить в протестантство; но религиозный антииудаизм понемногу слился с антисемитизмом этнического характера по отношению к евреям, поселившимся в Европе после диаспоры, и особенно после того, как их изгнали из Испании вскоре после изгнания мавров в 1492 году. Хотя принято считать, что подобный антисемитизм родился от соприкосновения с нацией, сохранявшей свою особость и изъяснявшейся на непонятном языке, в действительности он основывался на традиционных стереотипах. Говоря о таком антисемитском тексте, как история настоятельницы из *Кентерберийских рассказов* **Чосера**, следует вспомнить, что евреи были экстрадированы из Англии в 1290 году (и допущены обратно лишь в XVII веке Кромвелем),

Джино Боккасиле
Пропагандистская фашистская открытка антисемитского содержания, 1943–1944

а следовательно, Чосер в глаза не видел ни одного еврея. Конечно, он много путешествовал, но его читатели реагировали на чистый стереотип, каковой мы обнаруживаем и в *Мальтийском еврее* Марло, и в *Венецианском купце* Шекспира, и даже в текстах «просветителя» аббата **Грегуара**, и в XIX веке, у Чарлза Диккенса (*Оливер Твист*) в лице Феджина.

Но самые безжалостные формы антисемитизм приобрел в XIX и XX веках, когда под него подвели «научную» *расовую* базу. В хронологическом порядке мы приводим тексты **Вагнера** (не исключено, что стереотип еврея лег в основу образа злого карлика Миме в цикле о Нибелунгах, которого наделяли иудейскими чертами такие иллюстраторы, как Рекхем), **Гитлера**, Селина, проповеди фашистского журнала ***Защита расы***: нетрудно проследить, как в животной ненависти, с которой перечисляются особенности этого Врага, проявляются психологические изъяны и непреодоленные комплексы самих авторов. Лицо, голос, жесты «безобразного» еврея становятся (и на сей раз всерьез) неоспоримыми признаками нравственного уродства самих антисемитов. Перефразируя Брехта, скажем: ненависть к справедливости «искажает черты».

Еврей у просветителей
Батист-Анри Грегуар
Опыт о физическом, нравственном и политическом возрождении евреев (1788)
Обычно у них бледное лицо, крючковатый нос, глубоко посаженные глаза, выступающий подбородок и развитые мышцы рта... К этому следует прибавить, что евреи подвержены болезням, указывающим на порчу кровяной массы: в прежние времена это была проказа, а в наши дни родственны ей цинга, золотуха, кровотечения и т. п. [...] Считается, что от евреев постоянно исходит дурной запах... Другие полагают, что причина тому неумеренное употребление овощей, обладающих резким запахом, таких как лук и чеснок; некоторые связывают данный факт с поеданием баранины; по мнению иных же наблюдателей, любимая евреями гусятина, богатая грубыми, вязкими сахарами, придает им синюшность и рыхлость*.

Еврей у Вагнера
Рихард Вагнер
Еврейство в музыке (1850)
Этот особенный вид — неотъемлемая принадлежность еврея, среди народа какой бы европейской национальности он ни вращался; для всех национальностей представляет черты неприятно-чуждые. Мы невольно не желаем иметь ничего общего с человеком, имеющим такой вид. [...] Мы не можем представить себе какую-нибудь драматическую сцену античного или современного характера, в которой роль играл бы еврей, чтобы до смешного не почувствовать несоответствия такого представления. [...] Человека, наружность которого мы должны считать неспособной к передаче изящного, мы должны признать вообще неспособным к артистическим проявлениям его существа. [...] Насколько чужды нам евреи, можно судить из того, что сам язык евреев противен нам. [...] Само звуковыражение, чуждое нам, резко поражает наш слух; также неприятно действует на нас незнакомая конструкция оборотов, благодаря которым еврейская речь приобретает характер невыразимо перепутанной болтовни; это обстоятельство прежде всего следует принять во внимание, потому что оно, как ниже будет показано, разъясняет то впечатление, какое оказывают на нас новейшие музыкальные еврейские произведения. [...] Прислушайтесь к речи еврея, и вас неприятно удивит отсутствие в ней чего-то гуманного: его речь — это какое-то холодное, полное равнодушия своеобразное калякание. Ничто не возвышается в ней до взволнованности высшей, прожигающей сердце страсти. [...] Вышеуказанные свойства еврейской речи, как мы видим, делают еврея неспособным к художественному словесному выражению своих мыслей и чувств, и эта неспособность особенно резко должна проявляться там, где нужно выразить высшую взволнованность... Мы говорим о пении; пение — это речь, взволнованная до степени страсти; музыка — это язык страсти.

Еврей у Гитлера
Адольф Гитлер
Mein Kampf, 2, 2 (1925)
Платье должно служить делу воспитания молодежи. Тот молодой парень, который летом расхаживает в длинных штанах, закутанный до шеи, уже одним этим приносит вред делу своей физической закалки. [...] Нам нужно, чтобы наши девушки хорошо знали своих рыцарей. Если бы вопрос о красивом теле не был сейчас благодаря дурацким модам отодвинут на самое последнее место, то кривоногие истасканные еврейчики не могли бы свести с правильного пути сотни тысяч наших немецких девушек.

Глаза еврея
Доктор Сельтикус
19 видимых телесных изъянов, помогающих узнать еврея (1903)
Глаза у еврея особенные. Если глаза — зеркало души, следует признать, что душа у еврея необычайно хитра и коварна, ибо только еврейские глаза могут быть такими тусклыми или блестящими в зависимости от ситуации... Веки всегда сильно опухшие. К двадцати годам вокруг глаз у еврея собирается тысяча мелких морщинок, которые с возрастом становятся глубже и глубже, так что кажется, будто еврей все время смеется, и даже в молодости лицо его выглядит помятым, как у старика. Любой без труда обнаружит эту особенность, глядя на фотографии евреев. Такие глаза я называю жабьими, тем более что еврей вообще чем-то похож на жабу. Впрочем, я вовсе не хочу клеветать на это маленькое бородавчатое существо, приносящее столько пользы сельскому хозяйству и садоводству. Глаза у еврея постоянно посверкивают. А когда еврей смеется или улыбается, распухшие веки смыкаются и между ними остается

Йозеф Феннекер
Погром,
постер, 1919
Берлин, Германский Исторический музей

едва уловимая ярко светящаяся линия — признак проницательности и хитрости, говорят физиогномисты, а я бы добавил — еще и похотливости…

Еврей у фашистов
Жорж Монтандон
По каким признакам можно распознать евреев?,
из кн. *В защиту расы* III, 21–22(1940)
Каковы отличительные признаки еврейского типа?
— Сильно изогнутый нос, различающийся в зависимости от индивидов, нередко с выраженной перегородкой и подвижными крыльями. У некоторых индивидов с юга и востока Европы нос до такой степени напоминает клюв грифа, словно это результат самой настоящей селекции…
— Мясистые губы, причем нижняя губа выступает порой довольно сильно; неглубоко запавшие глаза, с какой-то влажной паволокой, несвойственной другим типам, разрез глаз менее широкий…
— Менее распространенные и не столь безошибочные признаки еврейского типа: пышная шевелюра […] по части строения тела: чуть искривленные плечи, плоскостопие, не говоря уже о резких движениях и развинченной походке*.

Глава X

Романтическое переосмысление безобразного

1. Философские учения о безобразном

Лаокоон, 50 до н. э. Рим, Музеи Ватикана

Первый пример законченнного эстетического размышления о безобразном — это *Лаокоон* **Лессинга** (1766). Скульптурная группа *Лаокоон* (I в. до н. э.) представляет момент, когда троянского жреца, который пытался предупредить соотечественников о коварном обмане, таившемся в коне, вместе с сыновьями пожирают два ужасных змея, посланные Минервой. Несомненным литературным источником был рассказ из второй книги *Энеиды* Вергилия, где чудовища терзают плоть двоих юношей и обвивают кольцами несчастного отца, а тот, пытаясь вырваться из смертных объятий, издает душераздирающие крики, словно раненый бык. Винкельман (*Мысли по поводу подражания*, 1755) в подтверждение своей неоклассической эстетики заметил, что в скульптуре боль Лаокоона выражена по-классически сдержанно, в «тревожном и сдавленном вздохе». Лессинг же утверждал, что разница между поэтическим и скульптурным изображением объясняется тем, что поэзия как искусство временно́е передает действие, в ходе которого можно описывать отталкивающие явления, не делая их при этом невыносимо наглядными, в то время как скульптура (как и живопись, искусство пространственное) способна отразить лишь один момент и, запечатлевая его, не может показывать искаженное мукой лицо так, чтобы оно вызывало отвращение, поскольку обезображивающее воздействие физической боли несовместимо с красотой изображения.

Но в данном контексте нас интересует не столько суть дискуссии, сколько тот факт, что, отстаивая свою точку зрения, Лессинг разрабатывает комплексную феноменологию безобразного, анализируя, как оно выражается в разных видах искусства, и размышляя над тем, как трудно художественно изобразить отвратительное.

Безобразное в поэзии и безобразное в живописи

Готхольд Эфраим Лессинг
Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766)

Именно так пользуется поэт чертами безобразного. Что же допустимо для живописца? Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но живопись как изящное искусство не должна изображать его. В первом смысле к области живописи относятся все видимые предметы; во втором — лишь такие, которые возбуждают приятные ощущения. […]

То же самое можно сказать и о безобразии форм. Это безобразие оскорбляет наше зрение, противоречит требованиям нашего вкуса в смысле расположения и гармонии частей и возбуждает в нас отвращение, безотносительно к действительному существованию предмета, безобразие которого мы наблюдаем. Мы не можем без неудовольствия видеть Терсита ни в действительности, ни в изображении; и если в изображении он не производит на нас такого неприятного впечатления, разница эта происходит не от того, что безобразие его форм перестает быть безобразием в художественном подражании, а потому, что мы можем отвлечься от этого безобразия, любуясь искусством художника. Но даже и это удовольствие беспрестанно нарушается при мысли, как дурно использовано здесь искусство, а эта мысль редко не влечет за собой падения художника в нашем мнении. […]

Итак, внешнее безобразие не может быть само по себе предметом живописи как изящного искусства, ибо чувство, возбуждаемое им, есть, во-первых, чувство неприятное и, во-вторых, оно не принадлежит к тому роду неприятных чувств, которые переходят при художественном подражании в ощущения приятные. Но не может ли безобразное служить для усиления других ощущений, как составной элемент живописи, подобно тому как оно служит в поэзии.

Может ли живопись пользоваться безобразным для возбуждения чувств смешного и страшного?

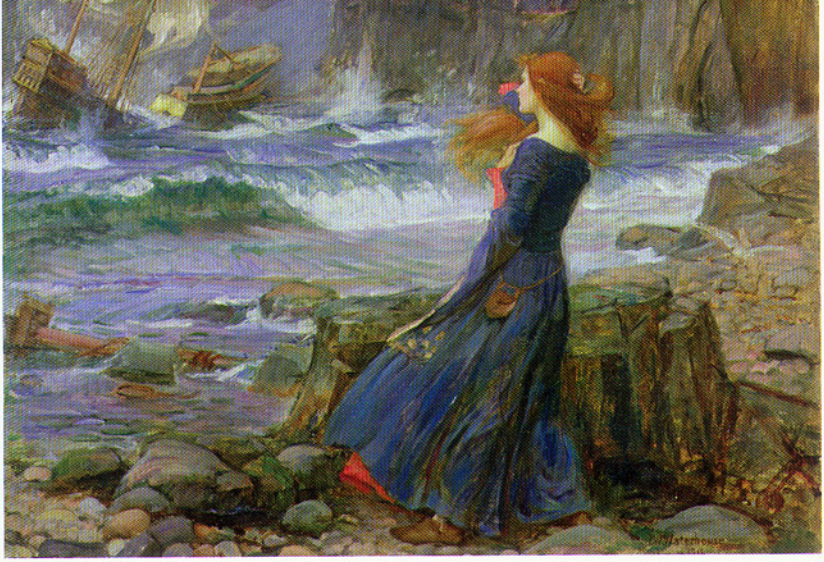
Я не беру на себя смелость прямо ответить на этот вопрос отрицательно. Не подлежит сомнению, что безвредное уродство может быть смешным и в живописи, особенно если с ним связывается стремление казаться привлекательным. Неоспоримо также, что безобразие, приносящее вред, возбуждает как в действительности, так и в изображении чувство ужасного и что как смешное, так и ужасное, будучи уже само по себе чувством смешанным, смягчается еще более в подражании и даже получает способность нравиться.

Я должен, однако, напомнить при этом, что живопись и поэзия находятся в этом случае не в одинаковых условиях. В поэзии безобразие форм теряет почти совершенно свое неприятное действие уже в силу того, что отдельные детали безобразного передаются поэзией не в их совокупности, а во временной последовательности; безобразное в поэзии перестает в известном смысле быть безобразным, получает способность еще теснее сливаться с явлениями иного рода и производит вместе с ними совершенно другое действие. Напротив, в живописи безобразное дается сразу во всей своей полноте и действует на нас почти точно так же, как и в природе. Таким образом, безразличное безобразие не может здесь долго оставаться смешным; впечатление неприятное берет верх, и то, что в первое мгновение казалось только забавным, делается со временем просто отвратительным. То же происходит и с безобразием, приносящим вред: страшное мало-помалу исчезает в нем и остается одно впечатление отвратительного.

Давид Каспар Фридрих
Монах на берегу моря, 1810
Берлин, Государственные музеи

В тот же период (в конце XVIII в.) появляются и размышления о Возвышенном, которые определяют коренной перелом в осмыслении безобразного, неприглядного и даже ужасного. Тема Возвышенного была впервые затронута в эллинистическую эпоху Псевдо-Лонгином, а потом снова возникла благодаря нескольким современным переводам, в том числе Буало (*Трактат о возвышенном и чудесном*, 1674), как риторическое размышление о способах отображения великих, всепоглощающих страстей. В XVIII веке, однако, дискуссия о прекрасном смещается с поиска определяющих его правил на рассмотрение его воздействия на человека, и первые рассуждения о Возвышенном относятся не столько к его художественным эффектам, сколько к нашей реакции на те явления природы, где преобладает бесформенное, болезненное и страшное. Не случайно эстетика Возвышенного предваряет собой рождение так называемого *готического романа* и новый всплеск моды на развалины.

Вспомним *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного* Эдмунда Берка (1756–1759). Ощущение Возвышенного возникает при виде грозы, шторма, неприступных скал, ледников, пропастей, бескрайних просторов, пещер и водопадов, при упоении пустотой, темнотой, одиночеством и тишиной, бурей — то есть речь идет о впечатлениях, которые могут доставлять наслаждение,



Джон У. Ватерхауз
Миранда,
1916
Частное собрание

Слева:
Уильям Тёрнер
Чертов мост,
XIX в.
Бирмингем,
Картинная галерея

Возвышенное
Артур Шопенгауер
Мир как воля и представление, III, 39 (1818)

Бурное волнение природы; полумрак от грозных, черных туч; огромные, голые, нависшие скалы; шумные пенящиеся воды; совершенная пустыня; стоны ветра по ущельям. Наша зависимость, наша борьба с враждебной природой, наша воля, сломленная ею, теперь ясно выступают перед нами; но пока личная стесненность не одерживает верх и мы остаемся в эстетическом созерцании, до тех пор сквозь эту борьбу природы проглядывает чистый субъект познания и спокойно, невозмутимо, безучастно (unconcerned) постигает идеи тех самых вещей, которые грозны и страшны для воли. В этом контрасте и заключается чувство возвышенного. Впечатление становится еще сильнее, когда мы видим пред собою масштабную борьбу возмущенных сил природы. […] когда мы стоим у беспредельного моря, потрясаемого бурей: волны, огромные, как дома, подымаются и опускаются, всей своей силой разбиваясь о крутые скалы и высоко вздымая пену; воет буря, ревет море, молнии сверкают из черных туч, а раскаты грома заглушают бурю и море. Тогда в невозмутимом зрителе этой картины двойственность его сознания достигает предельной отчетливости: он чувствует себя индивидом, бренным явлением […] и вместе с тем он чувствует себя вечным спокойным субъектом познания.

Интересное
Фридрих Шлегель
Об изучении греческой поэзии (1795–1796)

Господство интересного — лишь *преходящий кризис* вкуса, ибо в конце концов оно само должно себя уничтожить. Однако две катастрофы, между которыми поэзия должна выбирать, весьма различны по своему характеру. Если она будет направлена больше на эстетическую энергию, то вкус, все более притупляясь от привычных раздражителей, будет стремиться к раздражителям все более сильным и острым и вскоре перейдет к пикантному и потрясающему. *Пикантно* то, что судорожно возбуждает притупившиеся ощущения, *потрясающее* — такой же возбудитель воображения. Все это предвестия близкой смерти. *Пошлость* — скудная пища бессильного вкуса, *шокирующее* — авантюрное, отвратительное или ужасное — последняя конвульсия отмирающего вкуса. […] [Красота] до такой степени не является господствующим принципом современной поэзии, что многие лучшие ее создания явно изображают безобразное, и приходится признаться, что существует изображение смятения в наивысшей полноте, отчаяния в избытке всех сил, требующее такой же высокой творческой силы и художнической мудрости, как и изображение полноты и силы в совершенной гармонии. […] Даже более образованная часть публики не требует от художника ничего, кроме *интересной индивидуальности*. Только бы *впечатляло*, впечатление было *сильным и новым*...

Тигр
Уильям Блейк
Тигр, из сб. *Песни невинности и опыта* (1794)
Тигр, о Тигр, в кромешный мрак
Огненный вперивший зрак!
Кто сумел тебя создать?
Кто сумел от тьмы отъять?
Из пучины иль с небес
Вырван огнь твоих очес?
Кто к огню простер крыла?
Чья десница унесла?
Кто узлом железных жил
Твое сердце напружил?
Кто слыхал, как дик и яр
Первый бешеный удар?
Кто ужасный млат вздымал?
Кто в клещах твой мозг сжимал?
А когда сошел на нет
Предрассветный звездный свет —
Неужели был он рад,
Встретив твой зловещий взгляд?
Неужели это был
Тот, кто Агнца сотворил?
Тигр, о Тигр, в кромешный мрак
Огненный вперивший зрак!
Кто посмел тебя создать?
Кто посмел от тьмы отъять?

Арнольд Бёклин
Чума, 1898
Базель,
Музей искусств

Медуза
Перси Биши Шелли
Медуза Леонардо да Винчи (1819)
Чудовищность ее и красота
Божественны. Не чарами долины
В ней смутно дышат веки и уста;
На них, как призрак мрачно распростертый,
Предсмертное мученье, пламень
мертвый. [...]
У ней на голове, взамен волос,
Растут ехидны, полные отравы,
Одна в другой, как пряди длинных кос,
Все спутаны, все злобны и лукавы,
Гнездо их в звенья светлыя слилось
И в воздухе они разъяли пасти,
Как бы смеясь, что этот дух — в их власти.

при условии, что мы ужасаемся чему-либо, но знаем, что оно не в силах нами овладеть или причинить нам зло.
Противопоставляя Прекрасному Величественное, Кант (*Критика способности суждения*, 1790) говорит о Математическом Возвышенном, возникающем, например, при созерцании звездного неба, когда создается впечатление, что то, что мы видим, выходит за рамки нашего чувственного восприятия и разум велит нам постулировать бесконечное, которое чувствам уловить не под силу, но и воображению не удается объять в едином интуитивном образе. Но есть еще Динамическое Возвышенное — это буря; видя ее, наша душа содрогается под впечатлением бесконечного могущества и наша чувственная природа подвергается унижению, отчего человеку становится не по себе, но этот дискомфорт компенсируется ощущением величия нашего духа, над которым не властны силы природы. Шиллер (*О Возвышенном*, 1800) говорит о Возвышенном как о таком предмете, перед лицом которого мы осознаем собственную ограниченность, но в то же время ощущаем свою независимость от каких бы то ни было границ; для Гегеля это попытка выразить бесконечность при невозможности найти в царстве явлений объект, соотносимый с этим представлением (*Лекции по эстетике*, II, 2, 1836–1838).
Отныне красота более не является доминирующей идеей в эстетике. Кроме того, в размышлениях романтиков основное внимание уделяется уже не природе, а искусству, ибо только оно дает нам возможность реализовать эстетическую ценность, даже если речь идет о явлениях, в природе вызывавших у нас отвращение. Как скажет позднее Ницше (*Рождение трагедии*, 7, 1872), Возвышенное выступает как «художественное преодоление ужасного».
Основополагающее значение в этом плане имеет работа **Шлегеля** *Об изучении греческой поэзии*, 1795–1796, где противопоставляется

Теодор Жерико
Этюд отсеченных конечностей,
1818–1819
Монпелье,
Музей Фабр

искусство новое и древнее. Следует отметить, что в размышлениях предромантиков и романтиков (как и у Гегеля) новое искусство начинается с приходом христианства и противопоставляется классическому идеалу греческой античности. Однако невольно создается впечатление, что на самом деле, трактуя прошлое в соответствии с восприятием Нового времени, они говорят о новой поэтике романтизма. Шлегель сетует, что до сих пор не была предпринята попытка разработать теорию безобразного, необходимую для понимания различия между классикой и современностью. Он выступает в защиту классического искусства и сожалеет о характерном для Нового времени натиске безобразного, которое воспринимает как «неприятное явление дурного». Правда, на страницах статьи то и дело проскальзывает восхищение перед особенностями современного искусства — равно как и надежда, что оно несет в себе принципы, позволяющие преодолеть имеющиеся рамки. В нем Шлегель видит преобладание *интересного* над прекрасным и *характерного*, *индивидуального* над той идеальной типизацией, что прославлялась в античном искусстве; фактически в этой статье намечена поэтика романтического персонажа, речь о которой впереди. Хотя о безобразном говорится как об «эстетическом злоумышленнике», против которого Шлегель предлагает разработать своего рода «уголовный кодекс», в самом этом неприятии — по мнению Ремо Бодеи — отражается причастность духу времени, отмеченного французской революцией, и читателя влечет идея «перерождающего хаоса»

Илья Репин
Иван Грозный и сын его Иван, 1851
Москва, Третьяковская галерея

возможных новых порядков. Вопреки своим намерениям Шлегель напоминает, что интересное и характерное нуждаются (чтобы держать нас в состоянии постоянного возбуждения и изображать «смятение в наивысшей полноте») в неправильном и бесформенном. Иначе было бы непонятно, как можно прославлять в качестве «вершины современной поэзии» Шекспира, сумевшего слить воедино прекрасное и безобразное, как это происходит в природе, где отдельные красоты никогда не свободны от *примеси безобразного*, и примесями этими богаты и его произведения, и его персонажи.

В *Системе эстетики* Вайсса (1830) безобразное станет неотъемлемой частью прекрасного, сущностью, с которой необходимо считаться художественной фантазии. В постгегельянских кругах безобразным будут заниматься такие авторы, как Зольгер, Вишер, Руге, Фишер и особенно Карл Розенкранц, который в своей *Эстетике безобразного* (1853) разработает феноменологию, начинающуюся описанием *неправильного* и кончающуюся описанием *отвратительного*, через описания ужасного, тривиального, тошнотворного, преступного, призрачного, дьявольского, колдовского и вплоть до прославления карикатуры, обладающей способностью обращать отвратительное в смешное и через искажение формы делаться прекрасной благодаря *юмору*, так что преувеличение приближает ее к сфере фантастического.

Но наиболее страстное романтическое превознесение безобразного мы встречаем в предисловии Виктора **Гюго** к его драме *Кромвель*

Уильям Хогарт
Дэвид Гаррик в роли Ричарда III,
1745
Ливерпуль, Национальный музей

(1827). Гюго тоже говорит о современности как о чем-то, что зародилось вместе с христианством, но все его отсылки к прошлому получают новую окраску, из-за чего этот текст был назван *манифестом романтизма*. Его видение Средневековья как дремучего леса, населенного образами адских чудищ, известных по скульптурам соборов, отсылает нас к тому неготическому средневековью, что через несколько лет он возродит в романе *Собор Парижской Богоматери*.
Безобразное, которое Гюго считает типичным для новой эстетики, это *гротеск* («уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесенное в область искусства»), богатейший из всех источников, дарованных природой художественному творчеству. Еще в *Разговоре о поэзии* (1800) Шлегель говорил о гротеске или арабеске как о разрушении привычного миропорядка через свободную эксцентричность образов. Жан-Поль в *Приготовительной школе эстетики* (1804) писал о гротеске как о *деструктивном юморе* и, начав с праздника дураков, пришел к «осмеянию мира в целом» у Шекспира, для которого юмор превращается в нечто пугающее и не имеющее оправдания (так, что у нас *земля из-под ног уходит*). У Гюго же (хотя он и обращается к художественным явлениям, отстоящим друг от друга на десять веков) гротеск становится категорией, объясняющей, возвещающей и отчасти предвосхищающей вереницу персонажей, которые появляются в период с конца XVIII века и вплоть до наших дней и отмечены демоническим или патетическим отсутствием красоты. Как замечает Бодеи, Гюго «заставляет прекрасное совершить полный оборот, прокрутиться на 360 градусов и на какой-то стадии совпасть с безобразным».

Ари Шеффер
Смерть Жерико,
1824
Париж, Лувр

Закат красоты
Виктор Гюго
Кромвель, Предисловие (1827)

Мы здесь указали на характерную особенность, на основное различие, противопоставляющее, по нашему мнению, современное искусство — искусству античному, нынешнюю форму — форме мертвой или, пользуясь терминами менее ясными, но более популярными, литературу **романтическую** — литературе **классической**. […] Конечно, было бы ошибкой утверждать, что комедия и гротеск были совершенно неизвестны древним. Да впрочем, это было бы и невозможно. […]

В мировоззрении новых народов гротеск, напротив, играет особую роль. Он встречается повсюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное, с другой — комическое и шутовское. […] Современный гений охраняет этот миф о необыкновенных кузнецах, но он сообщает ему как раз противоположный характер, делая его как раз более поражающим; он заменяет великанов карликами, из циклопов он делает гномов. […] Соседство с безобразным в наше время сделало возвышенное более чистым, более величественным, словом — более возвышенным, чем античная красота. […] Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу. […] Прекрасное в применении к человеку есть лишь форма в ее наиболее простом соотношении, в совершеннейшей пропорции, в глубочайшей гармонии с нашей организацией. […] Напротив, то, что мы называем уродливым, есть лишь частный случай неуловимого для нас огромного целого, согласующийся не с человеком, но со всем бытием. Вот почему уродливое постоянно обнаруживает нам новые, но лишь частные стороны жизни.

2. Уродливые и проклятые

Шиллер замечал (*О трагическом искусстве*, 1792), что «таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас», и что мы с жадностью поглощаем сказки о привидениях, от которых становятся у нас волосы дыбом. Этому духу соответствует зародившийся несколькими десятилетиями ранее *готический роман*, изобилующий полуразрушенными замками и монастырями, жуткими подземельями, кровавыми преступлениями, призраками и дьявольскими видениями, разложившимися трупами. В таких произведениях, как *Замок Отранто* Хораса Уолпола (1764), *Ватек* **Бэкфорда** (1786), *Монах* **Льюиса** (1796), *Итальянец, или Тайна одной исповеди* Анны Радклиф (1797), *Мельмот Скиталец* Чарлза Роберта **Метьюрина**, чередой проходят персонажи, наделенные зловещей красотой или несущие на лице отпечаток злобности своей натуры.

Однако проклятый герой (часто наследник мильтоновского дьявола), которого Прац рассматривает в контексте «метаморфоз Сатаны», продолжает жить в живописи и литературе за пределами готического течения и будет встречаться в произведениях романтизма, реализма и декаданса. Таков Гяур **Байрона** (1813), таковы «злодеи» из романов **Сю**, **Бальзака**, **Эмили Бронте, Гюго, Стивенсона** и многих других вплоть до наших дней.

Кроме того, если Кант еще утверждал (*Критика способности суждения*, 48), что уродство, вызывающее отвращение, нельзя изобразить в художественном произведении, не разрушив всякое эстетическое наслаждение, в романтизме этот предел оказывается преодоленным. Леди Джозиана в романе **Гюго** *Человек, который смеется* вожделеет к Гуинплену именно потому, что он уродлив и отвратителен.

Эжен Делакруа
Поединок Гяура с Хассаном,
1835
Париж, Пти-Пале

Ватек
Уильям Бэкфорд
Ватек (1786)
В этой огромной зале прогуливались множество мужчин и женщин, державших правую руку у сердца; они казались занятыми лишь собою и хранили глубокое молчание. Все они были бледны, как трупы, и глубоко сидящие глаза их блестели фосфорическим светом, какой можно видеть по ночам на кладбищах. Одни были погружены в глубокую задумчивость, другие в бешенстве метались из стороны в сторону, как тигры, раненные отравленными стрелами; они избегали друг друга; и хотя их была целая толпа, все блуждали наугад, как бы в полном одиночестве. [...] на огненном шаре сидел грозный Эблис.

Он казался молодым человеком лет двадцати; правильные и благородные черты его лица как бы поблекли от вредоносных испарений. В его огромных глазах отражались отчаяние и надменность, а волнистые волосы отчасти выдавали в нем падшего Ангела Света. В нежной, но почерневшей от молний руке он держал медный скипетр, пред которым трепетали чудовищный Уранбад, африты и все силы тьмы.

Франц фон Штук
Люцифер, 1891
София,
Национальная
галерея зарубежного
искусства

Вызывание дьявола
Метью Грегори Льюис
Монах (1796)
Она повела его по узким переходам,
и лампада освещала по сторонам лишь
предметы, внушающие боязливое отвращение, — черепа, скелеты, гробницы
и статуи, глаза которых, казалось, взирали
на них с удивлением и ужасом. […]
— Он грядет! — радостно провозгласила
Матильда.
Амбросио окаменел, в агонии ожидая
демона. Каково же было его удивление,
когда гром перестал грохотать и в воздухе
разлилась гармоничная музыка. Тотчас
рассеялся дым, и монах узрел фигуру более прекрасную, чем могла измыслить
кисть воображения. Это был юноша, на
вид не достигший еще восемнадцати лет,
телосложением и лицом превосходивший
самые дивные грезы. Он был нагим, во лбу
у него сверкала яркая звезда, за плечами
алели два крыла, а шелковые кудри охватывала лента из многоцветных огней,
которые играли на его челе, слагались
в разнообразные узоры и блеском превосходили любые драгоценные камни. Руки
у локтей и ноги у лодыжек были унизаны
алмазными обручами, а в правой руке он
держал миртовую ветвь, выкованную из
серебра. Фигура его, окруженная облаками розового света, ослепительно сияла,
и в миг его появления пещеру наполнило
тончайшее благоухание. Очарованный
видением, столь противным его ожиданиям, Амбросио созерцал духа с изумлением
и восторгом. Однако, как ни прекрасен
был вид демона, он заметил необузданное буйство в его глазах и печать неизъяснимой меланхолии на его лице, выдававшую в нем падшего ангела и внушавшую
зревшим его тайный ужас.

Роковой герой
Джордж Байрон
Гяур (1813)
Надвинув темный капюшон,
На мир угрюмо смотрит он,
О, как глаза его сверкают,
Как откровенно выражают
Они волненья дней былых!
Непостоянный пламень их,
Смущенье странное вселяя,
Проклятья всюду вызывая,
Всем встречным ясно говорит,
Что в мрачном чернеце царит
Доселе дух неукротимый.
Как птичка, встретив недвижимый
И полный чар змеиный взор,
Напрасно рвется на простор,
Бессильно трепеща крылами,—
Так, встретившись с его глазами,
Замрет на месте всякий вдруг,
Невольный чувствуя испуг;
Его завидя в отдаленье,
Монах торопится в смущенье
С дороги своротить скорей.
Его улыбка, взгляд очей
Грехом как будто заражают
И страх таинственный вселяют,
В его чертах веселья нет;
Коль в них мелькнет улыбки след,
То это смех лишь над страданьем.
И губ презрительным дрожаньем
Усмешку злую проводив,
Он вновь замкнется, молчалив,
Как будто острой скорби жало
Навек улыбку запрещало...
Не светлой радостью она
Бывала в нем порождена.
Когда ж в чертах его разлито
Воспоминанье чувств иных,
Еще больней смотреть на них.
Не все годами в нем убито,
Его надменные черты
С пороком вместе отражают
Следы духовной красоты;
В грехе не все в нем погрязает.
Толпа не видит ничего,
Понятен ей лишь грех его,
Но в нем открыл бы взор глубокий
И сердца жар, и дух высокий.
Как жаль даров бесценных тех!
Их иссушили скорбь и грех!
Не многим небо уделяет
Дары такие, но вселяет
Носитель их лишь страх кругом.

Школьный учитель
Эжен Сю
Парижские тайны (1842–1843)
Трудно было представить себе что-нибудь
более жуткое, чем лицо этого злодея,
сплошь покрытое синевато-белыми шрамами; его губы вздувались под действием
серной кислоты; часть носа была отрезана, и две уродливые дыры заменяли
ноздри. Его серые, светлые, маленькие
и круглые глазки хищно блестели, лоб,
сплюснутый, как у тигра, был наполовину

скрыт под шапкой из рыжего длинношерстного меха… так и казалось, что это грива чудовища.
Росту он был не более пяти футов и двух-трех дюймов; его несоразмерно большая голова уходила в широкие, приподнятые, мясистые плечи, мощь которых чувствовалась даже под свободными складками блузы из сурового полотна; руки были длинные, мускулистые, пальцы короткие, толстые, сплошь покрытые волосами, его кривоватые ноги с огромными икрами свидетельствовали об атлетической силе. Словом, этот человек напоминал в карикатурном виде Геркулеса Фарнезского, короткого, приземистого, плотного.
Что же касается выражения жестокости этой отвратительной морды, ее взгляда, беспокойного, изменчивого, горящего, как у дикого зверя, у нас не хватает слов, чтобы описать.

Арнольд Бёклин
Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке, 1872
Берлин, Государственные музеи

Вотрен
Оноре де Бальзак
Отец Горио (1835)
Начальник полиции, подойдя к Вотрену, ударил его по голове так сильно, что парик слетел, и голова Коллена явилась во всем своем отталкивающем виде. Кирпично-красные, коротко подстриженные волосы придавали его голове, его лицу, прекрасно сочетавшимся с его могучей грудью, жуткий характер какой-то коварной силы, выразительно освещая их как бы отсветом адского пламени. Все поняли Вотрена, его прошлое, настоящее и будущее, его жестокие воззрения, культ своего произвола, его превосходство над другими благодаря цинизму его мыслей и поступков, благодаря силе организма, приспособленного ко всему. Кровь бросилась к лицу Коллена, глаза его горели, как у дикой кошки. Он подпрыгнул на месте в таком свирепом и мощном порыве, так зарычал, что нахлебники вскрикнули от ужаса. При этом львином движении полицейские воспользовались переполохом и выхватили из карманов пистолеты. Заметив блеск взведенных курков, Коллен понял опасность и в один миг показал, как огромна может быть у человека сила воли. Страшное и величественное зрелище! Лицо его отобразило поразительное явление, сравнимое только с тем, что происходит в паровом котле, когда сжатый пар, способный поднять горы, от одной капли холодной воды мгновенно оседает. Каплей холодной воды, охладившей ярость каторжника, послужила одна мысль, быстрая, как молния. Он усмехнулся и посмотрел на свой парик.

Хитклиф
Эмили Бронте
Грозовой перевал (1847)
Хитклиф не обратил на меня никакого внимания и я, подняв глаза, принялась рассматривать его лицо, как если бы оно стало каменным. Его лоб, который я когда-то считала лбом мужчины, а сейчас считаю лбом дьявола, был нахмурен; глаза василиска погасли из-за бессонных ночей и, может, из-за слез, потому что его ресницы были еще влажными; его губы, лишенные своей обычной саркастической ухмылки, были сжаты с невыразимой грустью. Если бы речь шла о ком-то другом, я бы отвела глаза из сострадания. Это был он, и я испытывала лишь удовольствие.

Любить урода
Виктор Гюго
Человек, который смеется (1869)
Рядом с тобой я чувствую себя униженной — какое счастье! Быть герцогиней — скука смертная! Быть особой королевской крови, — что может быть утомительнее? Падение приносит отдых. Я так пресыщена почетом, что нуждаюсь в презрении. […] — Я тебя люблю не только потому, что ты уродлив, но и потому, что ты низок. Я люблю в тебе чудовище и скомороха. Иметь любовником человека презренного, гонимого, смешного, омерзительного, выставляемого на посмешище к позорному столбу, который называется театром, — в этом есть какое-то особенное наслаждение. Это значит вкусить от плода адской бездны. Любовник, который позорит женщину, — это восхитительно! Отведать яблока не райского, а адского — вот что соблазняет меня. Вот чего я жажду. Я — Ева бездны. Ты, вероятно, сам того не зная, демон. Я сберегла себя для чудовища, которое может пригрезиться только во сне. Ты марионетка, тебя дергает за нитку некий призрак. Ты воплощение великого адского смеха. Ты властелин, которого я ждала. […] Гуинплен, — продолжала она, — я рождена для трона, ты — для подмостков. Станем же рядом. Ах, какое счастье, что я пала так низко! Я хочу, чтобы весь мир узнал о моем позоре. Люди стали бы еще больше преклоняться передо мной, ибо чем сильнее их отвращение, тем больше они пресмыкаются. Таков род людской. Злобные гады. Драконы и вместе с тем черви. О, я безнравственна, как боги! […] А ты не некрасив, ты безобразен. То, что некрасиво — мелко, а безобразие величественно. Некрасивое — гримаса дьявола, просвечивающая сквозь красоту. Безобразие — изнанка прекрасного…

Голем
Густав Майринк
Голем (1915)
Некто в сером, широкоплечий, ростом в среднего, плотно сложенного человека, стоит, опираясь на спирально выточенную трость светлого дерева.
Там, где должна была быть его голова, я мог различить только туманный шар из сизого дыма.
Тяжелый запах сандалового дерева и сырости исходил от призрака.
Чувство совершенной беззащитности едва не лишило меня сознания. Вся давняя, разъедавшая меня мука превратилась теперь в смертельный ужас и приняла форму этого существа. Инстинкт самосохранения подсказывал мне, что я сойду с ума от ужаса и отвращения, если увижу лицо призрака; [...] и все же притягивал меня, как магнитом, и я не мог отвести глаз от сизого туманного шара и в нем искал глаза, нос и рот.
Я напрягал все свои силы: туман оставался неподвижным. Правда, мне удавалось приставлять мысленно разные головы к этому туловищу, но каждый раз я знал, что это плод моего воображения.
Они расплывались в тот самый миг, как я создавал их. Только форма египетского ибиса еще удерживалась.
Очертания призрака неуверенно рисовались в темноте, едва заметно сжимаясь и снова расширяясь, точно от медленного дыхания, пробегающего по всему телу: единственное движение, которое можно было уловить.
Вместо ног в пол упирались обрубки костей. А мясо, серое, бескровное, выпячивалось своими краями на высоте перехвата.

Чудовища Террора
Виктор Гюго
93-й год, II, 1 (1873)
28 июня 1793 года за столом в этой задней комнате сидели три человека. Стулья их не соприкасались между собою; они сидели каждый за одной из сторон стола, причем четвертая оставалась пустой. Было около восьми часов вечера; на улице было еще светло, но в задней комнате кабачка уже было темно, и привешенная к потолку лампа — по тем временам большая роскошь — освещала комнату.
Один из этих трех собеседников был бледнолицый, серьезный молодой человек, с тонкими губами и холодным выражением глаз. Лицо его нервно подергивалось, что делало его улыбку похожей на гримасу. Он был напудрен, в перчатках, застегнут на все пуговицы; платье его было тщательно вычищено и на нем не заметно было ни одной складки. При светло-синем фраке он носил нанковые панталоны, белые чулки, высокий галстук, брыжи со сборками и башмаки с серебряными пряжками. Из двух остальных его собеседников один представлял собой что-то вроде великана, другой — что-то вроде карлика. Высокий, на котором неуклюже висел фрак из красного сукна, а вокруг шеи беспорядочно был намотан шарф со свесившимися на расстегнутый жилет концами, причем некоторых пуговиц у жилета не хватало, был в сапогах с отворотами и поражал своим взъерошенным видом; хотя на его голове и можно было заметить слабые следы работы парикмахера, его парик был похож на гриву. Лицо у него было рябое, брови сердито сдвинуты, губы толстые, зубы белые, глаза блестящие, руки громадные. Товарищ его, когда сидел, казался горбатым; цвет лица у него был желтый, глаза были налиты кровью, щеки бледны; на его закинутой назад голове, повязанной платком, виднелись из-под последнего густо напомаженные волосы; лоб у него был узок, но зато рот громаден и безобразен. Панталоны его составляли одно целое с чулками, жилет его когда-то был сделан из белого атласа, но сильно загрязнился, на ногах болтались широкие башмаки; поверх жилета, в суконном чехле, висел, насколько можно было судить по очертаниям, кинжал.
Первый из этих трех человек был Робеспьер, второй — Дантон, третий — Марат.

Мистер Хайд
Роберт Луис Стивенсон
Странная история доктора Джекила и мистера Хайда, 2 (1886)
Мистер Хайд был бледен и приземист, он производил впечатление урода, хотя никакого явного уродства в нем заметно не было, улыбался он крайне неприятно, держался с нотариусом как-то противоестественно робко и в то же время нагло, а голос у него был сиплый, тихий и прерывистый — все это говорило против него, но и все это, вместе взятое, не могло объяснить, почему мистер Аттерсон почувствовал дотоле ему неизвестное отвращение, гадливость и страх.
— Тут кроется что-то другое! — в растерянности твердил себе нотариус.— Что-то совсем другое, но я не знаю, как это определить. Боже мой, в нем нет ничего человеческого! [...] Пожалуй, именно так, да-да, мой бедный, бедный Гарри Джекил, на лице твоего нового друга явственно видна печать Сатаны.

Обложка к кн.
Сувестра и Алена
Фантомас,
1912
Флоренция,
собрание Салани

Лон Ченни в фильме
Руперта Джулиана
Призрак оперы,
1925

Иоганн Генрих
Фюссли
Кошмар,
ок. 1781
Франкфурт,
Музей Гёте

Справа:
Густав Климт
Серебряные рыбки,
1899
Частное собрание

Некрасивая, но притягательная
Жорис-Карл Гюисманс
Наоборот, IX (1884)

Была она миниатюрной темноглазой брюнеткой с напомаженными, словно по ним прошлась кисточка, волосами и косым, почти от самого виска, мальчишечьим пробором. Он познакомился с ней в кабаре, где та выступала чревовещательницей. Публике становилось не по себе, когда на сцене артистка заставляла говорить сидящих в ряд картонных кукол, и они становились как бы живыми. [...] Дез Эссент пришел в восторг. У него родилась масса идей. [...] Плотское безумство старости взыграло тогда в нем. И он, чувствуя все возраставшую неуверенность в своих силах, прибег к самому действенному возбудителю немощной старческой плоти — страху.

И вот, когда он держал женщину в объятиях, за дверью словно раздавался хриплый пьяный голос: «А ну открывай! Я знаю, с кем ты! Сейчас я с тобой расправлюсь, дрянь!» И в мгновение ока, подобно распутникам, которые возбуждаются, если их застанут с поличным где-нибудь под открытым небом у воды, или в саду Тюильри на садовой скамейке, или в номерах, дез Эссент ненадолго снова обретал силы, и, пока голос чревовещательницы басил и ругался за дверью, он *набрасывался* на нее и испытывал неслыханное наслаждение от ругани, от собственного испуга, будто ему и впрямь пригрозили, помешав спокойно предаваться грязным играм.

Но, увы, эти свидания скоро прекратились. Хотя и платил он чревовещательнице огромные деньги, она оставила его и тут же продалась другому, менее капризному и более выносливому.

Сын Зла
Говард Филлипс Лавкрафт
Данвичский кошмар (1927)

Менее достойно упоминания то, что мать новорожденного, принадлежавшая к вырождающейся ветви Уэйтли, была кособокой и некрасивой альбиноской лет тридцати пяти и жила вдвоем со старым полусумасшедшим отцом, о колдовском искусстве которого со страхом шептались в Данвиче. У Лавинии Уэйтли не было законного мужа, однако она, вопреки здешнему обычаю, и не подумала отказаться от младенца, предоставив людям болтать, сколько им вздумается, что они и делали, о его отце. Более того, она как будто даже гордилась своим смуглым и козлоподобным сыном, который не перенял от нее болезненный красноглазый альбинизм, и, никого не стесняясь, пророчила ему великую силу и необыкновенное будущее. [...] И он поражал редкой уродливостью. Что-то козлиное или звериное было в его толстых губах, желтоватой пористой коже, жестких курчавых волосах и необычно вытянутых ушах.

Смерть Аэши
Генри Райдер Хаггард
Аэша (1887)

Улыбка исчезла, глаза смотрели сухим, недобрым взглядом, правильное лицо вдруг удлинилось и осунулось, словно она испугалась чего-то, прекрасные формы тела потеряли свои дивные очертания и красоту.

Я протер глаза, думая, что сделался жертвой галлюцинации под влиянием сильного света. Но пламя с грохотом исчезло, и Аэша стояла на своем месте.

Она сделала несколько шагов к Лео, — мне показалось, что ее походка утратила прежнюю грацию, — и хотела положить руку на его плечо. Я взглянул на ее руки. Куда исчезла их необычайная красота? Они были худы и костлявы. А ее лицо! Великий Боже! Лицо ее состарилось на моих глазах! Полагаю, что Лео заметил это, потому что попятился от нее. […]

— Смотрите! Смотрите! — закричал Джон каким-то диким фальцетом. — Смотрите! Она оплешивела! Она превратилась в обезьяну!

Джон упал на землю с пеной у рта, сжимая кулаки. Глаза его вышли из орбит.

Это была правда. Тяжело вспоминать об этом даже теперь! Аэша лишилась своих чудных волос. Она становилась все меньше и меньше, кожа ее изменила свой цвет и стала похожей на старый пергамент, нежные руки превратились в лапы, фигура напоминала высохшую мумию.

Казалось, она вдруг поняла, что произошло с ней и закричала, — о, как страшно она закричала! Затем упала на пол и продолжала кричать.

Фигура ее все уменьшалась, пока не достигла размеров небольшой обезьяны. Кожа сморщилась; прекрасное лицо сделалось лицом дряхлой старухи. Я никогда не видел ничего подобного и думал, что потеряю рассудок.

Наконец она затихла. Две минуты тому назад Аэша, прекраснейшая, очаровательнейшая, мудрейшая женщина во всем мире, смотрела на нас, улыбаясь своими лучезарными глазами! Теперь перед нами лежало отвратительное существо величиной с обезьяну. И все-таки это была та же самая женщина!

STVCK

3. Уродливые и несчастные

Франц фон Штук
Грех, 1893
Мюнхен,
Новая пинакотека

Можно оставаться прекрасным и развращенным, никогда не старея, но быть несчастным, оттого что воздействие возраста и внутреннее уродство безжалостно проступают на портрете, который старится вместо тебя, как это случилось с Дорианом Греем **Оскара Уайльда**. Однако стремление к *интересному и индивидуальному* или к гротескному побуждает вообразить и такое уродство, что сулит трагический удел человеку хоть и доброму, но обреченному в силу своего физического несовершенства. Возможно, первым «несчастным уродом» романтизма был главный герой романа **Мери Шелли** (1818) — искусственный человек доктора Франкенштейна, за которым последовали печальные страшилища из романов **Гюго:** Квазимодо (*Собор Парижской Богоматери*) и Гуинплен (*Человек, который смеется*). К числу несчастных уродов принадлежат и такие герои вердиевской мелодрамы, как Риголетто, — хотя Верди вывел на сцену и проклятых уродов, начиная с Леди Макбет и кончая Яго; в одном письме он выразил пожелание, чтобы у исполнителя роли последнего было «худое и длинное лицо, тонкие губы, маленькие близко посаженные глаза, как у обезьяны, высокий, покатый лоб и массивная голова». Бесконечно несчастны безобразные женщины, например Фоска у **Таркетти** (и не менее несчастной была бы Феличита **Гоццано**, если бы печально и кротко не смирилась со своей судьбой). В одном рассказе Золя (*Приманки*, 1891) некто Дюрандо замечает, что, когда по улице идут две женщины, одна из которых явно безобразна, все по контрасту находят другую красивой. И он решает *извлечь выгоду из уродства* и основывает агентство, предоставляющее дамам возможность взять напрокат дурнушку, чтобы появляться с нею рядом на людях и тем самым оттенить собственные прелести; правда, иной раз клиентка оказывается еще безобразнее, чем любая предложенная ей спутница, причем осознает, насколько она дурна собой, только в этот момент. Ужасен ритуал приема на работу, когда некрасивой женщине объясняют, почему и с какой целью ее нанимают. Но еще ужаснее страдания этих женщин, когда, беспечно проведя день в красивых нарядах в театре или роскошном ресторане вместе с дамой из общества, они под вечер возвращаются к своему одиночеству и оказываются лицом к лицу с зеркалом, напоминающим жестокую правду.
То же зеркало будет напоминать **Сартру**-ребенку о его непоправимом уделе гадкого утенка, которому так и не суждено стать лебедем.

Квазимодо
Виктор Гюго
Собор Парижской богоматери,
I, 5 (1831)
Трудно описать этот четырехгранный нос, подковообразный рот, крохотный левый глаз, почти закрытый щетинистой рыжей бровью, в то время как правый совершенно исчезал под громадной бородавкой, обломанные кривые зубы, напоминавшие зубцы крепостной стены, эту растрескавшуюся губу, над которой нависал, точно клык слона, один из зубов, этот раздвоенный подбородок... Но еще труднее описать ту смесь злобы, изумления, грусти, которые отражались на лице этого человека. [...] Громадная голова, поросшая рыжей щетиной; огромный горб между лопаток и другой, уравновешивающий его, — на груди; бедра настолько вывихнутые, что ноги его могли сходиться только в коленях, странным образом напоминая собой спереди два серпа с соединенными рукоятками; широкие ступни, чудовищные руки. И несмотря на это уродство, во всей его фигуре было какое-то грозное выражение силы, проворства и отваги — необычайное исключение из того общего правила, которое требует, чтобы сила, подобно красоте, проистекала из гармонии. Таков был избранный шутами папа.

Человек, который смеется
Виктор Гюго
Человек, который смеется, II, 1
(1869)
Природа не пожалела своих даров для Гуинплена. Она наделила его ртом, открывающимся до ушей, ушами, загнутыми до самых глаз, бесформенным носом, созданным для того, чтобы на нем подпрыгивали очки фигляра, и лицом, на которое нельзя было взглянуть без смеха. [...] Но было ли это делом одной природы?
Не помог ли ей кто-нибудь в этом? Глаза — как две узкие щелки, зияющее отверстие вместо рта, плоская шишка с двумя дырками вместо ноздрей, сплющенная лепешка вместо лица — в общем, нечто, являющееся как бы воплощением смеха; было ясно, что природа не могла создать такое совершенное произведение искусства без посторонней помощи. [...] Такое лицо — не случайная игра природы, а плод чьих-то сознательных усилий. [...]
Не был ли Гуинплен в детстве столь достойным внимания, чтобы кто-то занялся изменением его лица? Возможно! Хотя бы только с целью показывать его и наживать на этом деньги. Судя по всему, над этим лицом поработали искусные изготовители уродов. Очевидно, какая-то таинственная и, по всей вероятности, тайная наука, относившаяся к хирургии так, как алхимия относится к химии, исказила, несомненно еще в очень раннем возрасте, его природные черты и умышленно создала это лицо. Это было проделано по всем правилам науки, специализировавшейся на надрезах, заживлении тканей и наложении швов: был увеличен рот, рассечены губы, обнажены десны, вытянуты уши, переломаны хрящи, сдвинуты с места брови и щеки, расширен скуловой мускул; после этого швы и рубцы были заглажены, и на обнаженные мышцы натянута кожа с таким расчетом, чтобы навеки сохранить на этом лице зияющую гримасу смеха; так возникла в руках искусного ваятеля эта маска — Гуинплен.

Чудовище Франкенштейна
Мери Шелли
Франкенштейн,
или Современный Прометей,
10 (1818)
В этот миг я увидел человека, приближавшегося ко мне с удивительной быстротой. Он перепрыгивал через трещины во льду, среди которых мне пришлось пробираться так осторожно; рост его вблизи оказался выше обычного человеческого роста. Я ощутил внезапную слабость, и в глазах у меня потемнело; но холодный горный ветер быстро привел меня в чувство. Когда человек приблизился, я узнал в нем сотворенного мной негодяя. Я задрожал от ярости, решив дождаться его и схватиться с ним насмерть. Он приблизился; его лицо выражало горькую муку и вместе с тем злобное презрение; при его сверхъестественной уродливости это было зрелище почти невыносимое для человеческих глаз.
Но я едва заметил это; ненависть и ярость сперва лишили меня языка; придя в себя, я обрушил на него поток гневных и презрительных слов.
«Дьявол! — вскричал я. — Как смеешь ты приближаться ко мне? Как не *боишься* моего мщения? Прочь, гнусная тварь! Или нет, постой, я сейчас растопчу тебя в прах! О, если б я мог, отняв твою ненавистную жизнь, воскресить этим несчастных, которых ты умертвил с такой адской жестокостью!»
«Я ждал такого приема, — сказал демон. — Людям свойственно ненавидеть несчастных. Как же должен быть ненавидим я, который несчастнее всех живущих! Даже ты, мой создатель, ненавидишь и отталкиваешь меня, свое творение, а ведь ты связан со мной узами, которые может расторгнуть только смерть одного из нас. Ты намерен убить меня. Но как смеешь ты так играть жизнью? Исполни свой долг в отношении меня, тогда и я исполню свой — перед тобою и человечеством. Если ты примешь мои условия, я оставлю всех вас в покое, если же откажешься, я всласть напою смерть кровью всех твоих оставшихся близких»...
«Как мне тронуть твое сердце? Неужели никакие мольбы не заставят тебя благосклонно взглянуть на твое создание, которое молит о жалости? Поверь, Франкенштейн, я был добр; душа моя горела любовью к людям; но ведь я одинок, одинок безмерно! Даже у тебя, моего создателя, я вызываю одно отвращение; чего же мне ждать от других людей, которые мне ничем не обязаны? Они меня гонят и ненавидят. Я нахожу убежище в пустынных горах, на угрюмых ледниках. Я брожу здесь уже много дней; ледяные пещеры, которые не страшны только мне, служат мне домом — единственным, откуда люди не могут меня изгнать. Я радуюсь этому мрачному небу, ибо оно добрее ко мне, чем твои братья-люди. Если бы большинство их знало о моем существовании, они поступили бы так же, как ты, и попытались уничтожить меня вооруженной рукой. Немудрено, что я ненавижу тех, кому так ненавистен. Я не пойду на сделку с врагами. Раз я несчастен, пусть и они страдают».

Человек, который смеется, фильм Пола Лени, 1928

Борис Карлофф в фильме Джеймса Уэйла *Франкенштейн*, 1931

Справа:
Отто Дикс
Сильвия фон Харден,
1926
Париж,
Центр Помпиду

Эгон Шиле
Сидящая девушка,
1914
Вена, Альбертина

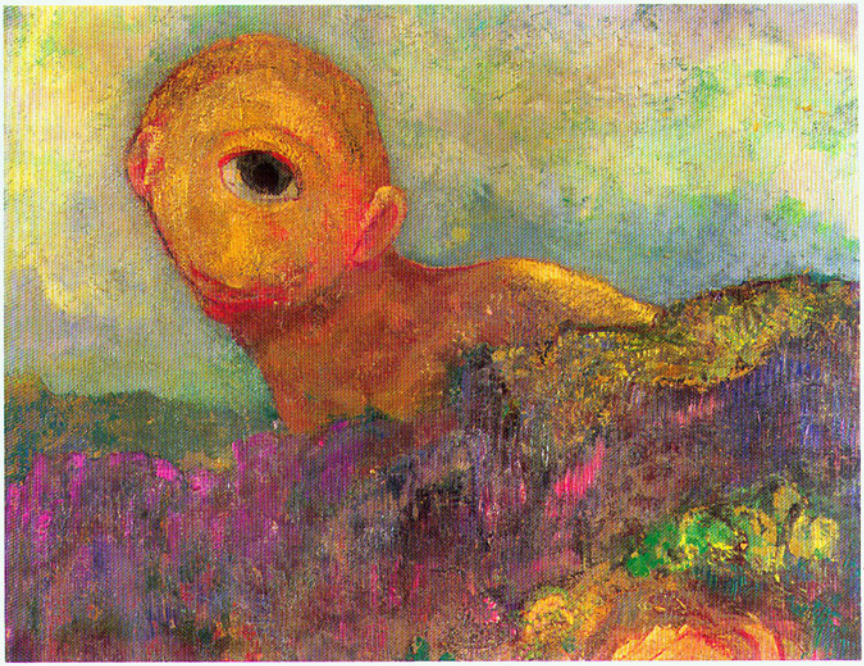
Синьорина Феличита
Гвидо Гоццано
Синьорина Феличита (1911)
Немиловидна, неизящна, ты
почти дурнушка в платьишке из ситца,
а, впрочем, видя, сколь власы златы
твои и сколь сама ты яснолица,
любой без колебаний согласится,
что ты — шедевр фламандской красоты.
И потому, красавица, впомине
держу веснушчатое, без прикрас,
твое лицо и помяну и ныне
рот, и хохочущий и жрущий враз,
и, особливо, пару ясных глаз
горшечной глазурированной сини**.

Фоска
Иджино Уго Таркетти
Фоска (1869)
Боже мой! Найдутся ли слова, чтобы описать отталкивающее безобразие этой женщины? Подобно тому как существует невыразимая красота, так существует и неописуемое безобразие, воплощением которого она и являлась. Она была некрасива не столько по причине природных дефектов или недостатков телосложения (которое, напротив, даже отличалось известной правильностью), сколько вследствие неимоверной худобы и разрушения, произведенного в ее молодом еще организме физическим страданием и болезнями. Достаточно было небольшого усилия воображения, чтобы представить себе ее скелет: сильно выступающие скулы и височные кости, непомерно вытянутая шея, контрастирующая с тяжелой головой, нелепость которой лишь усугублялась шапкой густых, длинных черных волос, каковых я не встречал ни у одной женщины. Вся ее жизнь запечатлелась в глазах — жгуче-черных, огромных, подернутых поволокой, глазах несравненной красоты. Казалось немыслимым, что когда-то она была красивой, однако сомнения не вызывало, что ее безобразие в значительной степени стало следствием болезни и что в юности она вполне могла нравиться мужчинам. [...] Все ее безобразие сосредоточилось в лице. [...]
Ты не знаешь, что́ для женщины значит быть некрасивой. Красота для нас — все. Коль скоро мы живем единственно для того, чтобы быть любимыми, и коль скоро мы существуем единственно при условии сохранения своей привлекательности, жизнь некрасивой женщины превращается в самое мучительное, самое жуткое истязание. [...] Эту муку я пережила в полной мере, причем даже острее, чем многие другие несчастные, ибо моя чувствительность на беду оказалась еще чудовищнее моего уродства. Да, именно уродства: у меня достает мужества беспощадно судить себя и называть вещи своими именами. Если бы ты только знал... до чего я ненавидела саму себя, ненавидела собственную неуклюжесть, но еще больше ненавидела я — и ненавижу по-прежнему — свое сердце*.

Иван Олбрайт
Портрет Дориана Грея,
1943–1944
Чикаго,
Институт искусств

Справа:
Одилон Редон
Циклоп,
1895–1900
Оттерло,
Государственный музей Крёллер

Портрет
Оскар Уайльд
Портрет Дориана Грея, 10 (1890)
Ведь с каждым часом, с каждой неделей человек на полотне будет становиться старше. Если даже на нем не отразятся тайные преступления и пороки,— безобразных следов времени ему не избежать. Щеки его станут дряблыми или ввалятся. Желтые «гусиные лапки» лягут вокруг потускневших глаз и уничтожат их красоту. Волосы утратят блеск, рот, как всегда у стариков, будет бессмысленно полуоткрыт, губы безобразно отвиснут. Морщинистая шея, холодные руки со вздутыми синими венами, сгорбленная спина — все будет как у его покойного деда, который был так суров к нему. Да, портрет надо спрятать, ничего не поделаешь!



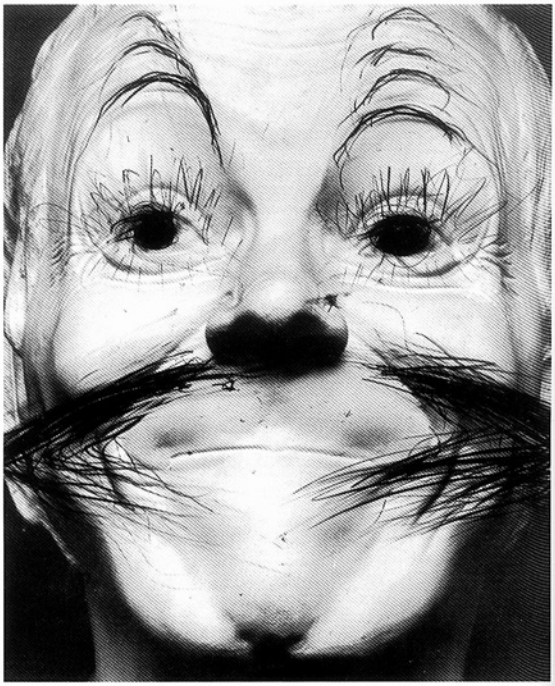
Невообразимое
Ричард Мэтсон
Рожденный от мужчины и женщины (1950)

X — Сегодня мама назвала меня чудовищем. Ты чудовище она сказала. Я видел в ее глазах гнев. Хотел бы я знать что такое чудовище. Сегодня сверху падала вода. Она везде падала я видел. Я видел землю в окошке. Земля пила воду как рот если очень хочет пить. Потом она выпила много воды и вернула назад грязную. Мне не понравилось. Мама красивая я знаю. Здесь где я сплю со стенами вокруг от которых холодно у меня есть бумага. Она была чтобы ее съел огонь когда он закрыт в печке. Сверху написано фильмы и звезды. Там есть картинки на них другие мамы. Папа говорит они красивые. Он один раз говорил.
Он говорит маме тоже. Она такая красивая я тоже прилично выгляжу. Ты посмотри на себя он сказал. Лицо его было некрасивое будто он хочет побить. Я поймал его руку и сказал замолчи папа. Он выдернул руку потом отошел далеко где я не мог дотронуться.
Сегодня мама немного отвязала меня я мог подойти к окошку посмотреть. Так я увидел земля пьет воду которая падает сверху.

XX — Сегодня наверху было желтое. Я знаю я смотрю моим глазам больно. Когда я на него смотрел в подвале стало красное. […]

XXX — Сегодня папа снова сделал цепь в стену. Нужно попробовать снова вынуть ее. Папа сказал я был очень плохой когда убежал. Никогда больше не делай так или я тебя побью до крови. После этого мне очень плохо.
Я спал весь день и потом я положил голову на стену она делает холодно. Я думал про белое место наверху. […]

X — Сегодня уже другой день. Папа сделал цепь совсем короткую я больше не могу вытащить ее из стены. Он меня бил мне было плохо. Но теперь я вырвал палку из его рук я потом сделал мой звук. Он побежал далеко у него лицо стало совсем белое. Он убежал из места где я сплю он закрыл дверь на ключ. Мне не нравится. Весь день вокруг стены они делают холодно. Цепь вытащить из стены совсем трудно. У меня теперь есть очень плохой гнев для папы и мамы. Я им покажу. Я сделаю опять ту вещь как прошлый раз.
Сначала я сделаю мой крик и мой смех. Я буду бегать по стенам. Потом я прицеплюсь к потолку всеми ногами и повисну вниз головой. Я буду смеяться и лить везде зеленое и они будут очень несчастные что были такие злые со мной.
А потом если они еще попробуют меня бить я им сделаю плохо.



Арнульф Райнер,
Человек,
который смеется,
с широко рас-
крытыми глазами,
1977
Вена,
Галерея Улисс

Детство Сартра
Жан-Поль Сартр
Слова (1964)

У меня было две причины уважать моего учителя: он желал мне добра и у него дурно пахло изо рта. Взрослым полагалось быть морщинистыми, неаппетитными уродами; когда они меня целовали, мне нравилось преодолевать легкую тошноту, это доказывало, что добродетель дается дорогой ценой. Я знавал, конечно, и простые, банальные радости: бегать, прыгать, лакомиться пирожными, целовать душистую нежную щеку матери, но куда больше ценил радости выстраданные, требующие усилия над собой, их я вкушал в обществе зрелых мужей. Отвращение, которое они во мне вызывали, составляло неотъемлемую часть их престижа. Я смешивал чувство брезгливости с уважением. Я был снобом. Когда господин Барро склонялся ко мне, его дыхание подвергало меня изощренной пытке, но я усердно втягивал носом неблаговонный дух его достоинств.

[…] Я убежал, кинулся к зеркалу строить рожи. Теперь я понимаю, что эти гримасы были для меня отдушиной — мускульной блокадой я пытался парализовать мучительную судорогу стыда. Вдобавок гримасы доводили мой позор до высшей точки и тем самым освобождали меня от него; чтобы избежать унижения, я окунался в самоуничижение, лишал себя какой бы то ни было возможности нравиться, чтобы забыть, что она у меня была и я ею злоупотребил. Зеркало оказывало мне неоценимую помощь: я поручал ему убедить себя, что я урод. Если ему это удавалось, острый стыд уступал место жалости. Но главное, обнаружив в результате провала свою угодливость, я старался изуродовать себя, чтобы отрезать к ней все пути, чтобы отречься от людей и чтобы они от меня отреклись. Комедии добра я противопоставлял комедию зла. Иоас брал на себя роль Квазимодо. Перекашивая и морща лицо, я искажал его до неузнаваемости, вытравляя следы прошлых улыбок.

Лекарство оказалось вреднее болезни. Спасаясь от славы и бесчестия, я пытался найти прибежище в одиночестве своего подлинного «я», но у меня не было «я» — в глубине своей души я обнаружил озадаченную безликость. […] зеркало подтвердило давно известную мне истину: мое уродство неподдельно. От этого открытия я так и не оправился.

Георг Грос
Писатель Макс Герман-Нейсе, 1925
Манхайм, Государственный музей искусств

4. Несчастные и больные

Мы уже видели, что болезнь обезображивает человека, достаточно вспомнить, как **Розенкранц** описывает мерзкие симптомы сифилиса. Однако комментируя одну картину Гроса, он невольно восхищается чумными бубонами, прекрасное изображение которых потребовало от художника известного героизма. Наконец, тот же автор напоминает, что болезнь безобразна, когда влечет за собой деформацию костей и мышц или расцвечивает кожу, как желтуха, но почти прекрасна в случае чахотки или лихорадки, когда недуг придает всему организму неземную одухотворенность; он даже утверждает, что «поистине светлое зрелище представляют собой девушка или юноша, пораженные чахоткой, на смертном одре».

Декаданс принимал даже самые отталкивающие проявления физического распада, а что касается туберкулеза, его прямо-таки воспевали начиная с XIX века (возможно, в суеверной надежде тем самым обезопаситься от неизлечимого в те времена недуга): вспомним томления умирающей Виолетты из *Травиаты* Верди или ключевое произведение XX века — *Волшебную гору* Томаса Манна.

Притягательной силой наделена болезнь и в изобразительном искусстве: и когда художник, идеализируя, живописует угасание красоты в изможденном теле на пороге смерти или медленное течение болезни, и когда он реалистически изображает изгоев общества, ослабленных недугами, именуемыми старость или бедность.

Болезнь с ее предсмертной, «надмирной» красой, расцветающей по мере того, как блекнет краса физическая, служила вдохновительницей таким авторам, как **Шелли, Барбе д'Оревильи, Рене Вивьен**, побуждая создавать эфемерные образы девиц, обреченных на угасание.

Неоднозначной прелестью больного тела очаровывался и **Гюго**, воспевая паука и крапиву как наиболее неприятные и презренные творения природы. **Бодлер** возносил хвалу перекошенному телу дряхлой старухи и сомнамбулической походке слепого, приводя на память вереницу незрячих, созданную некогда воображением Брейгеля.

И уж ничего общего с эстетическим удовольствием не имеет кошмарная метафора совсем иных ужасов — цветок в боку мальчика у **Кафки**. Возможно, это и есть образ красоты-кошмара, воплотившейся в произведении искусства.

Жан-Антуан Гро
Бонапарт в чумном госпитале в Яффе,
1804
Париж, Лувр

Наполеон в Яффе
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного, III (1853)
Еще одной замечательной картиной в том же роде является полотно Гро *Бонапарт в чумном госпитале в Яффе*. Сколь ужасно зрелище этих больных с их нарывами, мертвенной бледностью, желто-синеватым и фиолетовым цветом кожи, горячечным взором и лицами, искаженными отчаянием! Но ведь это же мужи, воины, французы, солдаты Бонапарта! Тот, в ком они души не чают, явился среди них, презрев смертельную опасность, заключенную в ужаснейшем из недугов: он разделяет болезнь со своими солдатами подобно тому, как плечом к плечу с ними стоял под градом пуль. Мысль о том воодушевляет героев. Приподнялись поникшие головы, к нему обращены потухшие или, напротив, лихорадочно блестящие взоры, сила возвращается в изможденные руки, воздетые к нему, блаженная улыбка играет на устах умирающих — и над всеми ними возвышается полная сострадания исполинская фигура Бонапарта, который касается язв полуобнаженного страдальца, приподнявшегося ему навстречу*.

Огюст Роден
Зима,
1890
Париж, Орсе

Замогильный эротизм
Перси Биши Шелли
Убывающая луна (1820)
Затрепетала в небе тьма ночная,
Сменилась бледной полумглой:
То — скорбная, туманная, больная,
Взошла луна над смутною землей,
Дрожит, скользит, сквозь тучи свет роняя.
Так иногда в тревожный час ночной
Встает с постели женщина больная
И горько плачет, бледный лик склоняя,
Исполнена печали неземной.

Крапива и пауки
Виктор Гюго
Созерцания, XXVII (1856)
Любезны сердцу моему крапива
и пауки за то, что люд
и с этими, и с той несправедливо,
невыносимо лют.
За то любезны, что тщедушны, хилы,
что твари, что рабы
и что в неволе слабость их у силы
их собственной судьбы.
Любезно, что равно и та, и эти,
нечистоты сосуд,
прохожего заманивают в сети
и кровушку сосут.
А более всего за то любезны,
что под собой таят
безвестностью пугающие бездны,
которым имя — ад.
О почему сиим поганым тварям,
кому не повезло
быть милыми, мы милость не подарим?
Не пожалеем зло?
Любое, и в кумире, и в изгое,
страдает естество.
И жаждет как одно, так и другое,
чтоб нежили его.
И о, как бесконечно эти гады
ползучие, маня
в обители свои глухие, рады
шептать: «Люби меня!»**

Маленькие старушки
Шарль Бодлер
Цветы зла, 94 (1861)
В изгибах сумрачных старинных городов,
Где самый ужас, все полно очарованья,
Часами целыми подстерегать готов
Я эти странные, но милые созданья!
Уродцы слабые со сгорбленной спиной
И сморщенным лицом, когда-то
Эпонимам,
Лаисам и они равнялись красотой...
Полюбим их теперь! Под ветхим
кринолином
И рваной юбкою от холода дрожа [...]
Теперь в людской толпе никто не узнает
В вас граций старины, терявших счет
победам;
Прохожий пьяница к вам с лаской
пристает
Насмешливой, гамэн за вами скачет
следом.
Стыдясь самих себя, вы бродите
вдоль стен,
Пугливы, скорчены, бледны,
как привиденья,
Еще при жизни — прах, полуостывший
тлен,
Давно созревший уж для вечного
нетленья!

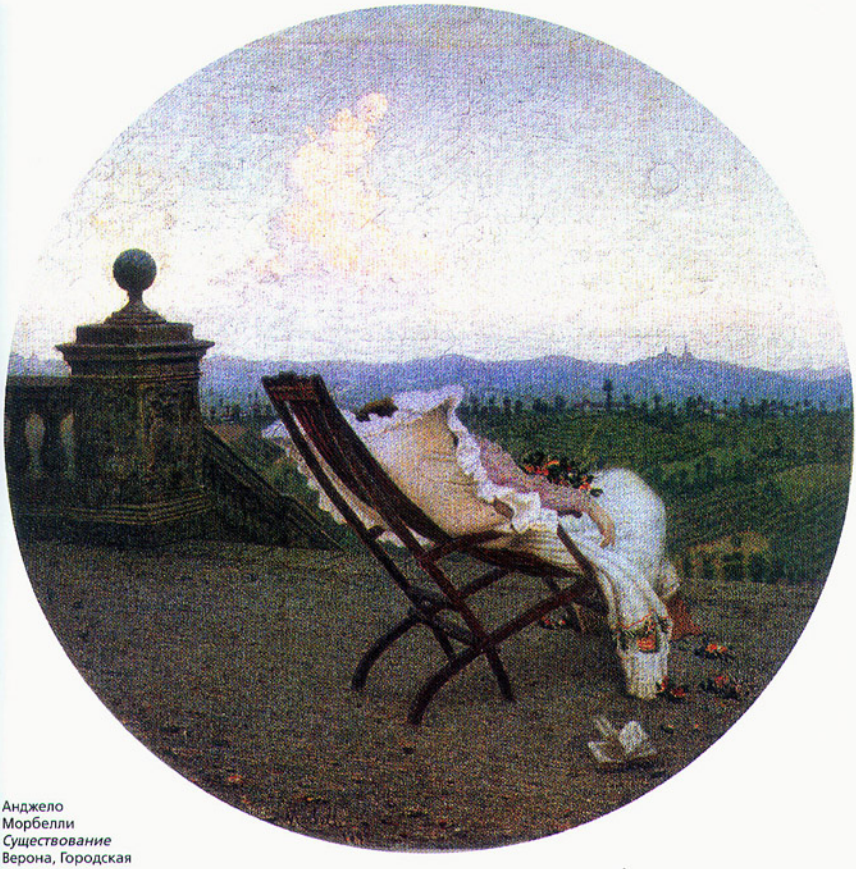
Питер Брейгель (школа)
Притча о слепых
Париж, Лувр

Слепые
Шарль Бодлер
Цветы зла, 95 (1861)

О, созерцай, душа: весь ужас жизни тут
Разыгран куклами, но в настоящей драме.
Они, как бледные лунатики, идут
И целят в пустоту померкшими шарами.
И странно: впадины, где искры жизни нет,
Всегда глядят наверх, и будто не проронит
Луча небесного внимательный лорнет,
Иль и раздумие слепцу чела не клонит?
А мне, когда их та ж сегодня, что вчера,
Молчанья вечного печальная сестра,
Немая ночь ведет по нашим стогнам
шумным
С их похотливою и наглой суетой.
Мне крикнуть хочется — безумному
безумным:
«Что может дать, слепцы, вам этот свод
пустой?»

Большая рана
Франц Кафка
Сельский врач (1919)

Да, юноша болен. На его правом боку в области бедра — зияющая рана величиной с ладонь. Розовая, со множеством оттенков, темная в глубине и светлеющая к краям, с мелкими узелками, с неравномерными скоплениями крови, открытая, как карьер горной разработки. Это если смотреть издали. А вблизи обнаруживается еще и осложнение. Кто был бы способен, увидев такое, не присвистнуть? Черви, длиной и толщиной с мой мизинец, розовые сами по себе и к тому же вымазанные кровью, с белыми головками и многочисленными ножками, зацепившись в глубине раны, извиваются на свету. Бедный юноша, тебе нельзя помочь. Я отыскал твою глубокую рану, ты погибнешь от этого цветка в твоем боку.



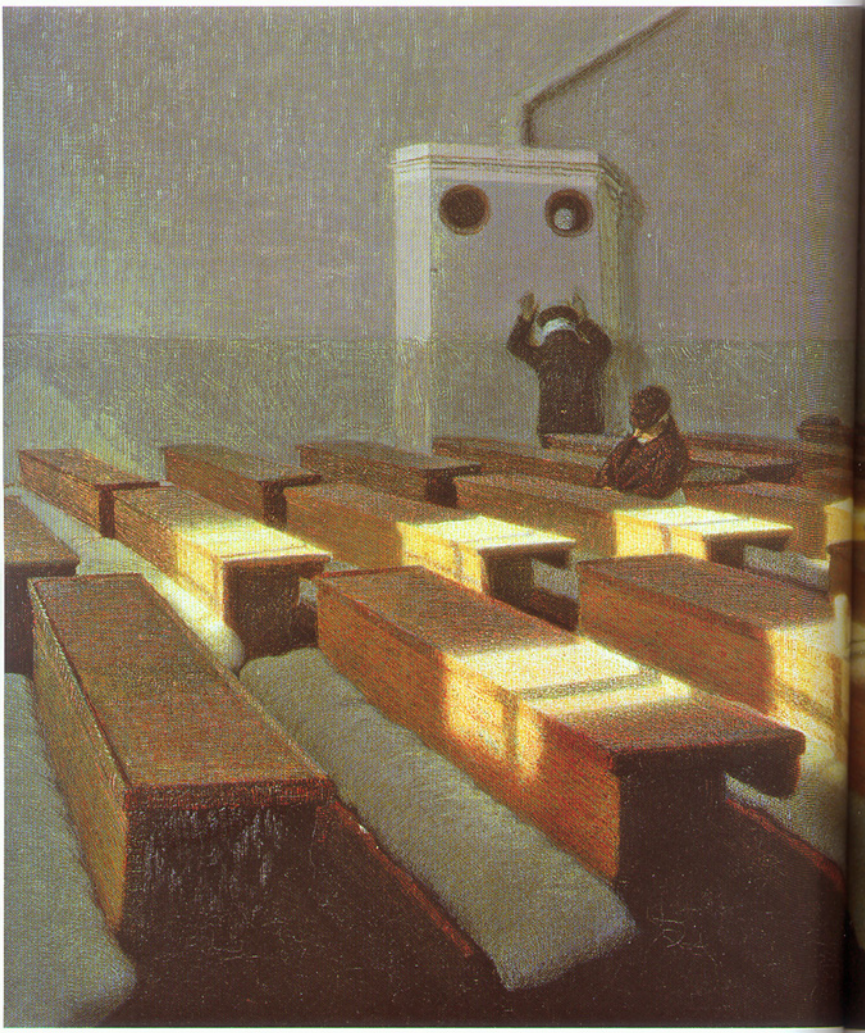
Анджело Морбелли
Существование
Верона, Городская галерея современного искусства

Слева:
Франческо Моссо
Жена Клода,
1877
Турин, Городская галерея современного искусства

На с. 308–309:
Анджело Морбелли
Рождество для тех, кто остался,
1903
Венеция, Ка' Пезаро, Галерея современного искусства

Леа
Жюль-Амеде Барбе д'Оревильи
Леа (1832)
О да! да, моя Леа, ты прекрасна; ты прекраснейшее из творений, я тебя ни на что не променяю — ни твои потухшие глаза, ни твою бледность, ни твое истерзанное недугом тело; на красоту самих ангелов не променяю тебя!» [...] Умирающая, платья которой он касался, обжигала его, словно это была самая страстная из женщин. Ни баядерка с берегов Ганга, ни одалиска из стамбульских купален, ни обнаженная вакханка — никто не приводил его в такой трепет, как прикосновение, простое прикосновение этой хрупкой, пылающей руки, испарина которой ощущалась даже сквозь надетую перчатку*.

Любовь и смертельная боль
Рене Вивьен
Любимой женщине (1883)
[...] священные бледные лилии,
словно свечи в руках у тебя угасали,
терпкий запах их пальцы твои источали —
высочайшей тоски дуновенье
бессильное, —
а одежды, светлы, излучали любовь
и смертельную боль.



Глава XI

Жуткое

Иоганн Генрих Фюссли *Безумие Кейт*, 1806–1807 Франкфурт, Музей Гёте

В истории уродства нельзя обойти вниманием и так называемое *ситуативное* безобразное. Представим себе, что мы находимся в хорошо знакомой комнате, где на столе стоит красивая лампа, — и вдруг лампа поднимается в воздух. Лампа, стол, комната — все как прежде, ничто безобразным не стало, но сама ситуация стала неспокойной, и мы, не зная, как ее объяснить, относимся к ней с тревогой, а если нервы сдают, то и со страхом. Это и есть принцип всех историй с призраками и иных сверхъестественных событий, когда возникает чувство жути: что-то *происходит не так, как надо.*

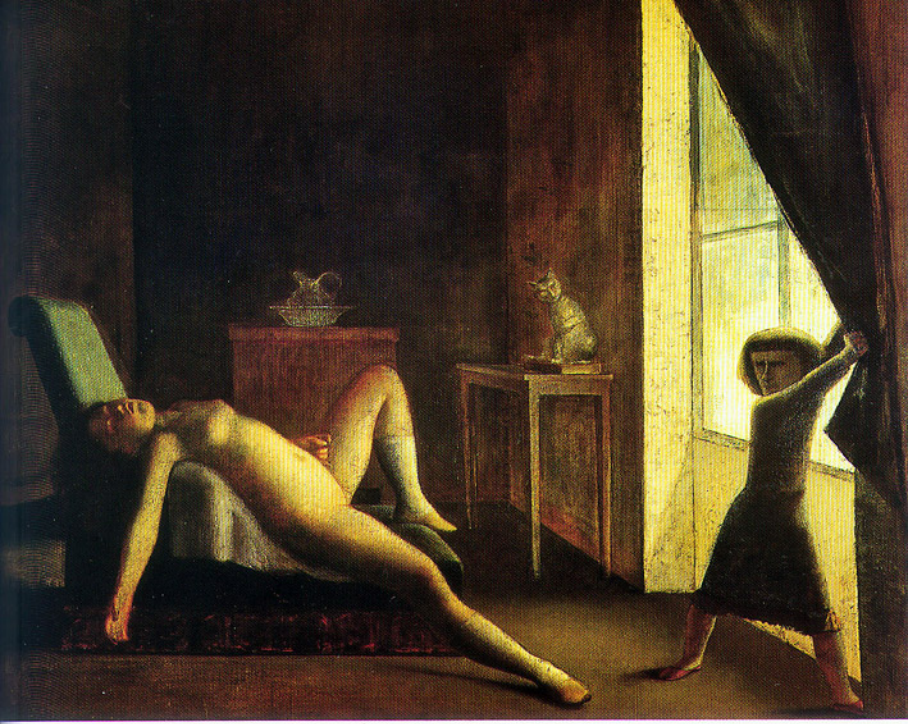
В 1919 году **Фрейд** написал эссе о *жутком (Unheimliche*). Это понятие уже давно употреблялось в немецкой культуре, и Фрейд нашел в словаре определение Шеллинга, согласно которому жуткое — «это все, что должно было оставаться тайным, сокровенным, и выдало себя». В 1906 году Эрнст Йенч написал *Психологию жуткого*, определив его как нечто *непривычное*, вызывающее чувство «интеллектуальной неуверенности», нечто, «в чем до некоторой степени не разбираются». Фрейд подробно разбирает этимологию термина, анализируя семантическое поле, которое в разных языках включает такие понятия, как *посторонний* или *чуждый в* греческом, *uneasy, gloomy, uncanny, ghastly, haunted* (о доме) *в* английском, *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise* во французском, *suspechoso, siniestro* в испанском; в арабском и иврите — *демонический и ужасающий*, и наконец, *неудобный, повергающий в трепет, леденящий душу, что можно сказать про привидение, про туман, ночь или непреклонность каменного изваяния…*

Фрейд признавал вслед за Йенчем, что жуткое несомненно выступает противоположностью всего уютного и спокойного, однако замечал, что не все непривычное и незнакомое жутко. Цитируя Шеллинга, он

Загробное
Карл Розенкранц
Эстетика безобразного, III (1853)
Противоречие, заключенное в поверье, что умерший тем не менее все еще жив, объясняет страх перед привидениями. Угасшая жизнь сама по себе не имеет ничего общего с призраками: мы можем невозмутимо сидеть над мертвым телом. Но стоит легкому дуновению ветра всколыхнуть саван или колебанию света поиграть на лице, как при одной мысли о том, что мертвец может жить (которая в другой обстановке нас бы, вероятно, порадовала), возникает ощущение загробности. В нашем понимании посюстороннее существование оканчивается смертью, явление потустороннего мира через покойника представляется ужасающей аномалией. Мертвец, принадлежащий потустороннему миру, подчиняется неведомым нам законам. К ужасу перед мертвецом как существом, ставшим добычей тления, к почитанию усопшего как существа священного примешивается непостижимая тайна будущего. В наших эстетических целях следует провести различие между тенью и призраком, подобно тому как это делали римляне, отличавшие лемуров от ларв. Идея существования духов, изначально принадлежащих какому-то иному порядку, конечно, заключает в себе элемент необычайного и устрашающего, однако в ней нет ничего от призраков. Демоны, ангелы, домовые являются самими собой с самого начала, а не стали такими после смерти. Они стоят выше теней.
На стыке мира призраков и живых обитают своеобразные создания — вампиры*.

Жуткое
Зигмунд Фрейд
Жуткое (1919)
Нет сомнений, что оно относится к тому, что вызывает испуг, страх или ужас, так же верно и то, что это слово не всегда употребляется в четко определенном смысле, так что вообще чаще всего совпадает именно с вызывающим страх. [...] Жуткое — это та разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном [...] немецкое слово «жуткое» (unheimlich) явно противоположно словам «уютное» (heimlich), «родное» (heimisch), «привычное» (vertraut), и напрашивается вывод: это то, что вызывает испуг, именно потому, что оно незнакомо и непривычно. Но, разумеется, пугает не все новое и непривычное; отношение не обратимо. Можно только сказать, что своеобразное легко становится пугающим и жутким: но пугает только определенное своеобразие, а далеко не всякое. К новому и непривычному нужно прежде кое-что добавить, чтобы оно стало жутком.

утверждал, что жутким представляется *нечто когда-то вытесненное, а ныне возвращающееся*, нечто забытое, вновь всплывшее на поверхность, то есть непривычное, возникшее после того, как из памяти испарилось нечто ранее знакомое, что-то такое, что растревожило нас в детстве — нашем индивидуальном, или детстве человечества (таков возврат к первобытным фантазиям о призраках и других сверхъестественных явлениях).
В соответствии со своими теоретическими принципами Фрейд возводит индивидуальные вытесненные комплексы к страхам из сферы сексуального, и в частности из боязни кастрации, так что не случайно в качестве примеров жуткого он приводит «готические» картины: отделенные от тела члены, отрубленные головы, ноги, пляшущие отдельно от туловища.
Предметом углубленного анализа становится *Песочный человек* **Гофмана**. Здесь мальчика мучат необъяснимые кошмары, связанные с загадочным знакомым отца; ему представляется, что гость по ночам поднимается в его комнату и что это и есть тот самый колдун, о котором няня говорила, будто он швыряет песок в глаза не желающим засыпать детям и в результате глаза вылезают из орбит. Фрейд пишет, что «боязнь за глаза, страх перед слепотой достаточно часто является заменой страха кастрации».



Балтус
Комната,
1952–1954
Частное собрание

Став взрослым, герой рассказа влюбляется в прекрасную девушку Олимпию, которая на самом деле автомат. В этой «интеллектуальной неуверенности» относительно живого и неживого всплывает другая ситуация из детства (на сей раз нестрашная): желание, чтобы куклы ожили, или вера, что это возможно.

Роже Кайуа проводит различие между *чудесным* и *фантастическим* и утверждает, что чудесное выступает составляющей всех культур, где считается *естественным (и не удивляет), что происходят сверхъестественные события*, вплоть до веры в чудо. То же самое можно сказать и о сказках. Но если ребенок (при обычных обстоятельствах) не пугается, слушая про сказочных злодеев и чудовищ или разглядывая их на картинках, его могут мучить страшные кошмары, когда во сне или беспокойном полусне, в темноте ему привидится волк или покажется, что ведьма, о которой он так весело фантазировал днем, заглядывает к нему в окно. В этом смысле сказка всегда была источником ужасов, способных породить навязчивые состояния у детей, — достаточно вспомнить о страшных явлениях в *Пиноккио* **Коллоди** или о жестокостях, беспечно описанных во множестве сказок или в так называемых поучительных историях вроде *Степки-Растрепки* (*Struwelpeter*). Именно поэтому такие авторы, как **Анжела Картер** или **Исабель Альенде,** пишут о сказке как об устрашающем моменте.

Две страшные фигуры
Карло Коллоди
Пиноккио, 14 (1883)
Он обернулся и увидел в темноте две страшные, укутанные в угольные мешки фигуры, которые следовали за ним на цыпочках, бесшумно, точно привидения. […]
После этого он попытался бежать, но, сделав один шаг, почувствовал, что его схватили, и услышал два жутких глухих голоса: — Деньги или жизнь! […] Тогда меньший из грабителей выхватил огромный нож и попытался вставить его в виде долота меж зубов Пиноккио.

Манджафоко
Карло Коллоди
Пиноккио, 10 (1883)
Но тут появился кукольник — хозяин балагана, огромный уродливый господин, один вид которого нагонял ужас. У него была растрепанная борода, черная, как чернильная клякса, и до того длинная, что доставала до земли, и он на ходу наступал на нее ногами. Рот у него был широкий, как печка, а глаза напоминали два красных стеклянных фонаря с горящими свечками внутри. В руках он держал толстенный кнут, сплетенный из змей и лисьих хвостов.

Карло Коллоди
Приключения Пиноккио,
иллюстрации
Аттилио Муссино
Флоренция,
Bemporad, 1911

Змея
Карло Коллоди
Пиноккио, 20 (1883)

Рассуждая таким образом, Пиноккио вдруг в страхе остановился и отскочил на четыре шага назад.

Что же он увидел?

Гигантскую змею, лежавшую поперек дороги. У нее была зеленая кожа, глаза ее сверкали, а остроконечный хвост дымился, как печная труба.

Ужас Деревянного Человечка не поддается описанию. Он бросился назад, пробежал больше полукилометра, сел на кучу камней и стал ждать, пока змея соблаговолит продолжать свой путь и освободит дорогу.

Он ждал час, он ждал два часа, он ждал три часа, но змея по-прежнему лежала на месте, и даже издали видны были красное пламя в ее глазах и столб дыма, подымавшийся из кончика ее хвоста.

Наконец Пиноккио расхрабрился, приблизился к змее на несколько шагов и сказал заискивающим, тоненьким голоском:

— Извините великодушно, синьора Змея, но не будете ли вы настолько любезны и не отодвинетесь ли чуть-чуть в сторону, чтобы я мог пройти?

С таким же успехом он мог бы обратиться к стене: змея не шевельнулась.

Тогда он еще раз повторил тем же голоском:

— Позвольте мне сказать вам, синьора Змея, что я теперь направляюсь домой, где меня ждет отец, с которым я давно не видался... Не разрешите ли вы мне в связи с этим пройти?

Он ожидал хоть какого-нибудь знака, который можно было бы истолковать как ответ на его вопрос, но никакого ответа не последовало. Более того: змея, которая только что выглядела как живая, вдруг стала неподвижной, как бы окостеневшей. Ее глаза погасли, а хвост перестал дымиться.

«Не дохлая ли она?» — подумал Пиноккио и от удовольствия потер себе руки.

Он тотчас же попытался перебраться через змею, чтобы затем продолжать свой путь. Но не успел он поднять ногу, как змея вдруг распрямилась подобно спущенной пружине. Отскочивший в ужасе Пиноккио поскользнулся и грохнулся на землю.

И он упал так неудачно, что голова его увязла в дорожной грязи, а ноги, как свечки, остались торчать в воздухе.

Когда змея увидела, что Деревянный Человечек уткнулся головой в грязь, а ноги его дрыгают с невероятной быстротой в воздухе, на нее напал такой припадок смеха, что в ее груди лопнула жила, и она на этот раз действительно издохла.

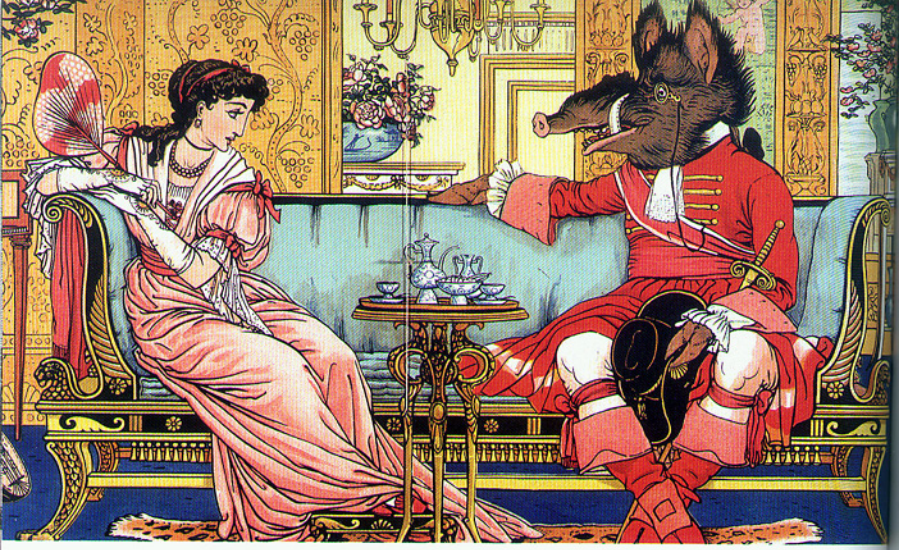
Гюстав Доре
Иллюстрация
к сказке
Шарля Перро
Мальчик-с-пальчик,
ок. 1862

Справа:
Генрих Гофман
Степка-Растрепка,
Postam, 1938

Песочный человек
Эрнст Теодор Амадей Гофман
Песочный человек (1816)

«Это такой злой человек, который приходит за детьми, когда они упрямятся и не хотят идти спать, он швыряет им в глаза пригоршню песку, так что они заливаются кровью и лезут на лоб, а потом кладет ребят в мешок и относит на луну на прокорм своим детушкам, что сидят там в гнезде, а клювы-то у них кривые, как у сов, и они выклевывают глаза непослушным человеческим детям». И вот воображение мое представило мне страшный образ жестокого Песочника; вечером, как только загремят на лестнице шаги, я дрожал от тоски и ужаса. […] Вот шаги загромыхали подле самой двери — подле самой двери. Кто-то сильно рванул ручку, дверь со скрипом растворилась! Крепясь изо всех сил, я осторожно высовываю голову вперед. Песочный человек стоит посреди комнаты прямо перед моим отцом, яркий свет свечей озаряет его лицо! Песочник, страшный Песочник — да это был старый адвокат Коппелиус, который частенько у нас обедал! […] Однако ж никакое самое страшное видение не могло повергнуть меня в больший ужас, нежели этот самый Коппелиус. Представь себе высокого, плечистого человека с большой нескладной головой, землисто-желтым лицом; под его густыми седыми бровями злобно сверкают зеленоватые кошачьи глазки; огромный здоровенный нос навис над верхней губой. Кривой рот его нередко подергивается злобной улыбкой; тогда на щеках выступают два багровых пятна и странное шипение вырывается из-за стиснутых зубов.

HEINRICH HOFFMANN
Der Struwwelpeter!
Nach der Urfassung neu gezeichnet und in Holz geschnitten von
Fritz Kredel
Erschienen 1938 im Struwwelpeter-Original-Verlag Rütten & Loening, Potsdam



Уолтер Крейн
Красавица и чудовище,
ок. 1870

Девочка, волк, бабушка
Анджела Картер
Оборотень (1979)

Связки чеснока на дверях отпугивают вампиров. Голубоглазый ребенок, рожденный ногами вперед в ночь на Ивана Купалу, будет наделен даром ясновидения. Когда жители находят ведьму — какую-нибудь старушку, у которой сыр поспевает, в то время как у ее соседей нет, или же старушку, чей черный кот (исчадье ада!) постоянно ходит за ней по пятам, — они раздевают старую каргу донага, выискивая на ней дьявольские метки, лишние соски на теле, которыми она кормила своего адского наперсника. [...]

Пойди навести бабушку, она больна. Отнеси ей овсяные лепешки, которые я испекла для нее на каменном очаге, и горшочек масла.

Хорошая девочка поступает так, как велит ей мама — пять миль трудного пути через лес; не сворачивай с тропинки — в лесу медведи, дикие кабаны, голодные волки...

Заслышав этот леденящий душу волчий вой, она бросила свои гостинцы, схватила нож и повернулась лицом к зверю.

Это была огромная волчица с красными глазами и седой исхудалой мордой; на месте дочери гор любой при виде нее умер бы от страха. Зверь хотел вцепиться ей в горло, как делают все волки, но девочка с размаху ударила отцовским ножом и отрубила ей правую переднюю лапу. [...]

Но теперь это была уже не лапа волка. Это была рука, отрубленная у запястья — загрубевшая от работы и покрытая старческими пятнами рука. На безымянном пальце ее было обручальное кольцо, а на указательном — бородавка. По этой-то бородавке девочка и признала руку своей бабушки.

Она сдернула одеяло, но при этом старуха проснулась и начала биться, пронзительно кричать и визжать, как одержимая бесом. Но девочка была сильна, да к тому же вооружена охотничьим ножом отца; ей удалось достаточно долго удерживать свою бабушку в кровати, чтобы увидеть истинную причину ее лихорадки. На месте ее правой руки был кровавый обрубок, уже начавший гноиться.

Девочка осенила себя крестом и закричала так громко, что ее услышали соседи и прибежали на зов. Они сразу же признали в бородавке ведьмин сосок; они палками выгнали старуху, как была в ночной сорочке, на снег, и, охаживая ее по немощным бокам, гнали через весь лес, а потом забросали камнями, пока она не упала замертво.

И теперь девочка живет припеваючи в доме своей бабушки.

Волшебник страны Оз, фильм Виктора Флеминга, 1939

Злая Западная волшебница
Френк Баум
Великий чародей страны Оз, 12 (1900)

Ее ведь еще никто никогда не пробовал погубить. А забредет случайный путник — сразу попадает в неволю. Берегитесь. Западная волшебница свирепа и беспощадна, трудно будет ее одолеть. […]

Злая Западная волшебница уродилась одноглазой, но единственный глаз ее был зорче телескопа. Вышла она на порог своего замка, взглянула окрест и заметила Дороти с друзьями, когда до замка им было еще шагать и шагать. Страшно рассердившись на незванных гостей, колдунья дунула в серебренный свисток, что висел у нее на шее.

Тут же сбежалась стая огромных волков — длинноногих, зубастых и злющих.

— Разорвите чужаков в клочья! — приказала волкам колдунья. […]

— Я таю…таю… Кто будет хозяйкой в замке? Неужели ты? Я правила целой страной и никогда не думала, что приму смерть от какой-то девчонки…я таю… таю… растаяла…

И злая Западная волшебница превратилась в бурую лужу. Пока она таяла, лужа становилась все больше и растекалась по всей кухне. Дороти поспешно выплеснула на пол еще одно ведро воды и прогнала эту воду метлой за порог.

Фрейд признавал, что его отождествление жуткого с возвращением вытесненного относится к повседневной жизни, но что в искусстве «существует много возможностей достигнуть впечатления жути, недоступных в жизни». Рассмотрим, например, *Поворот винта* Генри Джеймса (1898), где видно, что, когда обычные приемы готического романа были уже не в силах привести в ужас ставших чересчур искушенными читателей, авторы второй половины XIX века прибегли к приемам более изощренным. В старинном загородном имении заботам молодой гувернантки поручены на редкость чувствительные, милые и нежные мальчик и девочка, однако понемногу у женщины складывается впечатление, что дети эти не столь невинны, как кажутся, и каким-то образом связаны с призраками слуги и бывшей гувернантки. Действие разворачивается в атмосфере кошмара, и читатель вправе думать, что всему виной паранойя воспитательницы, и все же ему не удается разобраться в некоторых событиях, вроде бы происходивших на самом деле. Здесь всецело царит интеллектуальная неопределенность между реальностью и вымыслом.

Дэниел Ли
Присяжная № 4 (Дух лисы),
1994
Линц,
Музей Верхней Австрии

Роже Кайуа вслед за Фрейдом пишет, что *фантастическое* проявляется как жуткое в культуре, где вера в возможность чуда уже утрачена и считается, что всему должно найтись объяснение в соответствии с законами природы, где время не может обращаться вспять, человек не может находиться в двух местах одновременно, предметы не оживают, люди и животные разнятся по многим параметрам и т. д.

И тогда необъяснимое возникает, если мы не можем найти хорошо знакомую комнату или улицу, когда одни и те же события повторяются несколько раз, манекен оживает, то, что казалось сном или кошмаром, обретает реальность, являются привидения, возникает подозрение, что некоторые люди могут навести порчу. И наконец, вершиной необъяснимого жуткого становится появление нашего *двойника*.

Я боюсь самого себя
Ги де Мопассан
Он? (1883)
Я не боюсь опасности. Пусть кто-нибудь заберется ко мне ночью, — я, не дрогнув, убью его. Я не боюсь привидений, не верю в сверхъестественное. Я не боюсь покойников и убежден в полном уничтожении каждого уходящего из жизни существа.
Так значит?.. Так значит?.. Ну да! Я боюсь самого себя! Я боюсь самой боязни, боюсь моего помрачающегося разума, боюсь этого жуткого ощущения непонятного ужаса. […] Я боюсь стен, мебели, привычных вещей, которые вдруг начинают жить какой-то одушевленной жизнью. Особенно боюсь я страшного смятения своей мысли, своего взбудораженного рассудка, ускользающего из-под моей власти, угнетенного таинственной, непостижимой тревогой.

Призраки
Монтегю Родс Джеймс
Ты свистни, тебя не заставлю я ждать (1904)
Я-то могу представить себе, какие ужас и смятение охватили профессора [...] но читатель вряд ли в состоянии вообразить, как ему стало страшно, когда он увидел, как на пустой кровати неожиданно садится фигура.
В одно мгновение Паркинс выскочил из постели и оказался у окна, где лежало его единственное оружие — палка, которой он подпер ширму. И тут выяснилось, что это было худшее, что он придумал — существо на пустой кровати внезапно плавным движением соскользнуло с кровати и, вытянув вперед руки, заняло позицию между обеими кроватями, перегородив дверь. Паркинс следил за ним в полной растерянности. Почему-то он не мог заставить себя пробежать мимо существа и выскочить за дверь, мало того, ему была невыносима мысль, что ему придется к нему прикоснуться — лучше уж выпрыгнуть в окно. Сначала оно стояло в темноте, и лица его было не видно. Но потом оно задвигалось, пригибаясь, и зритель в одну секунду понял, что оно слепо, так как руками оно махало, словно на ощупь и наугад. […] Насколько я понял он помнит главным образом ужасающее, кошмарное лицо, *напоминавшее мятую простыню*.

Дракула, фильм Фрэнсиса Форда Копполы, 1992

Двойники есть у **Гоголя**, **Готье**, **По** и других писателей. Очень страшны двойники у **Достоевского**, потому что в его сюжетах окружающие воспринимают пришествие двойника как нечто само собой разумеющееся и вполне приемлемое. У Фрейда между тем отмечено, что если в древности (когда фараон в некотором роде продлевал себе жизнь, повелевая запечатлеть свой образ в камне) двойник был гарантией бессмертия, то с преодолением фазы первичного нарциссизма первобытного человека и ребенка двойник превращается в мрачного предвестника смерти.

Весьма популярна такая разновидность жути, как вампиризм. В современных литературе и кино многократно перевоссоздан архетип *Дракулы* **Брэма Стокера** (1897), однако мотив существа, сосущего чужую кровь, чтобы продлить свою бесприютную жизнь после смерти, восходит к древним легендам. Вампир вызывает тревогу не столько, когда появляется в виде нетопыря с окровавленными клыками (в этом случае он просто нагоняет страх), сколько в случаях, когда о чьем-то вампиризме мы не знаем определенно, но только подозреваем.

Подозрение как источник беспокойства мы иной раз встречаем в современной живописи, когда самый обычный дом при неверном освещении и в отъединении от ландшафта выглядит как *haunted* —

Орк,
Парк монстров
в Бомарцо,
ок. 1540

На с. 325
Сальвадор Дали
Гала
и Анжелюс Милле
перед скорым прибытием конической анаморфозы,
1933
Оттава, Канадская
Национальная
галерея

дом с привидениями и обрастает значениями недобрыми и угрожающими (пример из художественной литературы — **Блэквуд**). Мастерски обыгрывает подозрение **Кафка** в *Процессе*, но (например, в *Превращении*) жутче всего у Кафки не показанный и описанный ужас (человек просыпается превращенным в отвратительное насекомое), а то, что члены семьи и знакомые воспринимают происшедшее как нечто досадное, но вполне естественное и *не подозревают* о нарушении порядка вещей — тогда как мы *подозреваем*, что в рассказе речь идет об инертности людей перед лицом окружающего зла.
И наконец, о мотиве *привидений*. Розенкранц подробно анализирует *загробное* в *Эстетике безобразного* (III). В смерти как таковой ничего «загробного» нет. «Мы можем невозмутимо сидеть над мертвым телом. Но стоит легкому дуновению ветра всколыхнуть саван или колебанию света поиграть на лице, как при одной мысли о том, что мертвец может жить… возникает ощущение загробности». В привидениях нет той успокаивающей определенности, что была свойственна душам усопших в древности, а также демонам, ангелам или сказочным существам, которые не меняют обличия с самого начала. Приход умершего из загробного мира (даже если нам бы хотелось снова увидеть его живым) приобретает характер «пугающей аномалии».

Двойник
Федор Достоевский
Двойник, V (1846)
Господин Голядкин уже мог даже совсем разглядеть своего нового запоздалого товарища, — разглядел и вскрикнул от изумления и ужаса; ноги его подкосились. [...] Незнакомец остановился действительно так — шагах в десяти от господина Голядкина, и так, что свет близ стоявшего фонаря совершенно падал на всю фигуру его, — остановился, обернулся к господину Голядкину и с нетерпеливо-озабоченным видом ждал, что он скажет. «Извините, я, может, и ошибся», — дрожащим голосом проговорил наш герой». [...] Дело в том, что незнакомец этот показался ему теперь как-то знакомым. Это бы еще все ничего. Но он узнал, почти совсем узнал теперь этого человека. Он его часто видывал, этого человека, когда-то видывал, даже недавно весьма [...] господин Голядкин вполне знал этого человека; он даже знал, как зовут его, как фамилия этого человека; а между тем ни за что, и опять-таки ни за какие сокровища в мире, не захотел бы назвать его. [...] Незнакомец остановился прямо перед тем домом, в котором квартировал господин Голядкин. Послышался звон колокольчика и почти в то же время скрип железной задвижки. Калитка отворилась, незнакомец нагнулся, мелькнул и исчез. Почти в то же самое мгновение поспел и господин Голядкин и, как стрелка, влетел под ворота. [...] Но спутник господина Голядкина был словно знакомый, словно домашний; взбегал легко, без затруднений и с совершенным знанием местности. [...] Вне себя вбежал в жилище свое герой нашей повести; не снимая шинели и шляпы, прошел он коридорчик и, словно громом пораженный, остановился на пороге своей комнаты... Незнакомец сидел перед ним, тоже в шинели и в шляпе, на его же постели, слегка улыбаясь, и, прищурясь немного, дружески кивал ему головою. [...] Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, — сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, — одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях.

Двойник нос
Николай Гоголь
Нос (1835)
Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос. [...]
— Милостивый государь...— сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, — я не знаю, как понимать слова ваши... Ведь вы мой собственный нос!
Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.
— Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе.

Двойственная судьба
Теофиль Готье
Двойственный рыцарь (1840)
Олуф — такой странный ребенок: под его белой и румяной кожей словно два ребенка, различные нравом; то он, как ангел, кроткий, а то, назавтра, злой, как дьявол, кусает у матери грудь и ногтями царапает няньке лицо. [...]
Странное дело: Олуф чувствовал удары, которые он наносил неизвестному рыцарю; он страдал и от тех ран, которые получал, и от тех, которые делал; он испытывал сильный холод в груди, как от железа, которое вошло бы в грудь, отыскивая сердце, и, однако, его панцирь против сердца не был поврежден: его единственная рана была на правой руке. Странный поединок, где победитель страдает так же, как и побежденный. Собрав свои силы, Олуф сбил страшный шлем со своего противника. О ужас! Что видит сын Едвиги и Лодброга? Он видит себя самого перед собой; зеркало было бы не так точно. Он сражался со своим собственным призраком, с рыцарем красной звезды. Призрак испустил громкий крик и исчез.

Борьба с двойником
Эдгар Алан По
Вильям Вильсон (1839)
Наш поединок длился недолго.
Я был взбешен, разъярен, и рукою моей двигала энергия и сила, которой хватило бы на десятерых. В считанные секунды я прижал его к панели и, когда он таким образом оказался в полной моей власти, с кровожадной свирепостью несколько раз подряд пронзил его грудь рапирой.
В этот миг кто-то дернул дверь, запертую на задвижку. Я поспешил получше ее запереть, чтобы никто не вошел, и тут же вернулся к моему умирающему противнику. Но какими словами передать то изумление, тот ужас, которые объяли меня перед тем, что предстало моему взору? Короткого мгновенья, когда я отвел глаза, оказалось довольно, чтобы в другом конце комнаты все переменилось. Там, где еще минуту назад я не видел ничего, стояло огромное зеркало — так, по крайней мере, мне почудилось в этот первый миг смятения; и когда я в неописуемом ужасе шагнул к нему, навстречу мне нетвердой походкой выступило мое собственное отражение, но с лицом бледным и обрызганным кровью.
Я сказал — мое отражение, но нет. То был мой противник — предо мною в муках погибал Вильсон. Маска его и плащ валялись на полу, куда он их прежде бросил. И ни единой нити в его одежде, ни единой черточки в его приметном и своеобычном лице, которые не были бы в точности такими же, как у меня!
То был Вильсон; но теперь говорил он не шепотом; можно было даже вообразить, будто слова, которые я услышал, произнес я сам:
— Ты победил, и я покоряюсь. Однако отныне ты тоже мертв — ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня — взгляни на этот облик, ведь это ты, — ты бесповоротно погубил самого себя.

Носферату, фильм Фридриха Вильгельма Мурнау, 1922

Встреча с графом Дракулой
Брэм Стокер
Дракула, II (1897)

У него был резкий орлиный профиль, тонко очерченный нос с горбинкой и особенным вырезом ноздрей; высокий выпуклый лоб и грива волос, лишь слегка редеющих на висках. Его тяжелые кустистые брови почти сходились на переносице. Рот, насколько я мог разглядеть под густыми усами, был решительный, даже на вид жестокий, а необыкновенно острые белые зубы выдавались вперед между губами, чья примечательная краснота свидетельствовала об удивительной для человека его возраста жизненной силе. Что до остального, у него были бледные, крайне острые уши, широкий сильный подбородок и тугие, хотя и худые, щеки. Но сильнее всего поражала необыкновенная бледность лица. [...]

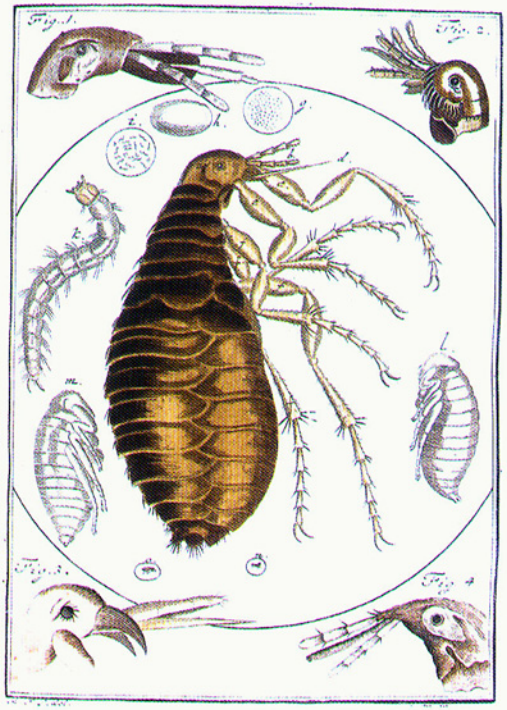
И вот я заметил, как из окна высунулась голова графа. Лица его я не разглядел, но сразу узнал его по затылку и движениям плеч и рук. Я никак не мог ошибиться, так как много раз внимательно присматривался к его рукам. Вначале я очень заинтересовался этим явлением, да и вообще, много ли нужно, чтобы заинтересовать человека, чувствующего себя пленником! Но мое любопытство перешло в ужас и омерзение, когда я увидел, что он начал ползти по стене над жуткой пропастью, *головой вниз*, причем его плащ развевался, как большие крылья. Я не верил своим глазам! Вначале мне показалось, что это отражение лунного света или игра капризно брошенной тени; но, продолжая смотреть, я отказался от своих сомнений, так как ясно увидел, что пальцы цеплялись за выступы камней, штукатурка у которых выветрилась от непогоды; пользуясь каждым выступом и малейшей неровностью, граф, как ящерица, полз с невероятной быстротой вниз по стене. [...]

В лунном свете против меня стояли три молодые женщины; судя по их одеждам и манерам — настоящие леди. Тогда я подумал, что вижу их сквозь сон, так как, несмотря на то что свет луны находился у них за спиной, от них не было никакой тени на полу. Они приблизились ко мне вплотную и, взглянув на меня, стали шептаться между собой. Две из них были брюнетками, с тонкими орлиными носами,

Эдвард Мунк
Вампир,
1893–1894
Осло, Музей Мунка

как у графа, с большими темными пронзительными глазами, казавшимися совершенно красными при желтовато-бледном свете луны. Третья леди была белокура — самая светлая блондинка, какая только может существовать, с вьющимися густыми золотистыми волосами и с глазами цвета бледного сапфира. Мне показалось знакомым это лицо, узнаваемость его связывалась с какими-то страхами на грани яви и сна, но я никак не мог вспомнить, как и когда именно. У всех трех были великолепные белые зубы, сверкавшие жемчугом между рубиново-красных сладострастных губ. В них было нечто такое, что сразу заставило меня почувствовать какую-то тревогу, некое томление и одновременно смертельный ужас. В душе моей пробудилось омерзительное желание, чтобы они меня поцеловали своими красными чувственными губами. […]
Я боялся окончательно открыть глаза, но прекрасно все видел сквозь ресницы. Блондинка встала на колени и склонилась надо мной в вожделении. Осмысленное сладострастие, и возбуждающее, и отталкивающее, было в том, как, изгибая шею, она склонялась все ниже и ниже, облизывая при этом рот, словно зверь; при свете луны я заметил ее влажные алые губы и кончик языка, которым она облизывала белые острые зубы. Ее голова опускалась все ниже, и губы ее, как мне показалось, прошли мимо моего рта и подбородка и остановились над самым горлом.
Она замерла — я слышал влажный звук, рождаемый ее быстро снующим язычком, и ощущал жгучее дыхание на своей шее. Потом кожу стало покалывать и пощипывать. Тогда я почувствовал мягкое прикосновение трепещущих губ к обостренно чувствительной коже у горла и два острых укола. Я закрыл глаза в томном восторге и ждал, и ждал с замирающим сердцем.

Налитый кровью
Брэм Стокер
Дракула, III (1897)
Передо мной лежал граф, но наполовину помолодевший, седые волосы его и усы потемнели. Щеки казались полнее, а на белой коже светился румянец; губы его были ярче обыкновенного, так как на них еще виднелись свежие капли крови, капавшие из углов рта и стекавшие



Мартин Фробениус Ледермюллер
Микроскопическая забава как для глаз, так и для ума
1764
Нюрнберг

Справа:
Альберто Савинио
Роже и Анжелика,
ок. 1930
Частное собрание

по подбородку на шею. Даже его пылающие, глубоко посаженные глаза будто заплыли, так раздулись веки и мешки под глазами. Казалось, чудовище просто налито кровью; он лежал, как омерзительная пиявка, лопающаяся от пресыщения. [...] Мной овладело дикое желание избавить мир от этого чудовища. У меня не было под рукой никакого смертоносного оружия, я схватил лопату, которой рабочие наполняли ящики землей, и, высоко взмахнув, ударил ее острием прямо в презренное лицо. Но тут голова повернулась в мою сторону, и глаза взглянули на меня, напомнив мне взгляд василиска.

Стать другим
Франц Кафка
Превращение (1915)
Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, раздвоенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами.

Эдвард Хоппер
Дом у железной дороги,
1925
Нью-Йорк,
Музей современного искусства

Некоторые дома
Алджернон Блэквуд
Пустой дом (1906)
Некоторые дома, как и некоторые люди, источают флюиды злодейства. Что касается людей, то их иной раз ничто будто бы и не выдает: у них открытый взгляд и широкая улыбка; но очень скоро вы ясно осознаете какую-то серьезную и глубинную их ущербность; вы чувствуете, что рядом злодей. Помимо своей воли они распространяют в воздухе тайные и порочные мысли, и окружающие отшатываются от них, как от прокаженных.
Возможно, то же с домами, они впитывают запах злодеяний, совершенных под их крышей, отчего даже спустя много лет после смерти злодея у людей в таком доме шевелятся на голове волосы и по телу пробегает дрожь. Флюиды тайных помыслов злодея и того ужаса, который испытала его жертва, проникают в душу невинного посетителя, и он вдруг ощущает нервный трепет, озноб, и кровь стынет у него в жилах. Без явной на то причины его охватывает страх. [...]
Крадучись, на цыпочках, заслоняя свечу, чтобы их не выдал свет из-за незаторенных окон, они прошли сначала в просторную столовую. Ни признака мебели. Их встретили голые стены, уродливые каминные полки, пустые очаги. Они почувствовали, как все это, ощетинившись, враждебно наблюдало за ними как бы полуприкрытыми глазами; их сопровождали шепотки; вправо и влево бесшумно скользили тени; что-то все время находилось у них за спиной, наблюдая, ожидая подходящего момента, чтобы навредить. Они явно ощущали, что в пустой комнате протекает какая-то жизнь, лишь на время затаившаяся и ждущая их ухода. Казалось, весь мрачный интерьер старого здания превратился в некое враждебное присутствие, оно предупреждало, что лучше отступить и не соваться не в свои дела; с каждым мгновением нервы все более напрягались.

Альберто Савинио
Автопортрет,
ок. 1936
Турин, Галерея
современного
искусства

Отвратительный трупный запах
Монтегю Родс Джеймс
Сокровище аббата Фомы (1904)
Тогда я стал продолжать вытаскивать большой мешок, причем в полной темноте, Мешок мгновение повисел на краю впадины, а затем соскользнул мне на грудь и *обнял меня за шею.*
Дорогой мой Грегори, я говорю чистую правду. Знаете, я достиг такой грани ужаса и отвращения, какую только в состоянии выдержать человек и не сойти при этом с ума. [...] Я ощущал отвратительный трупный запах. Холодное лицо чудища медленно терлось о мое. Тварь вцепилась в меня, не знаю, сколькими то ли руками, то ли ногами, то ли щупальцами. Я взвыл, словно зверь, как утверждает Браун, и упал. Тварь, как мне кажется, заскользила вслед за мной. [...]
— Хорошо, сэр, — заговорил Браун тихим дрожащим голосом. — Было так. Хозяин был занят около дыры, а я держал фонарь и глядел. Вдруг что-то упало сверху, как мне показалось, в воду. Я посмотрел наверх — там была чья-то голова. Наверное, я что-то сказал, потом посветил наверх фонарем и побежал по ступенькам туда. И свет упал прямо на то лицо. Такого ужасного зрелища, сэр, я никогда не видел! Жуткий человек, и лицо свирепое, и он, кажется, смеялся. Я быстро-быстро вылез наружу, но там никого не было. Он не мог так скоро убежать. И я проверил, не прячется ли старикашка за колодцем. А потом я услышал, как хозяин страшно закричал. Затем вижу: он висит на веревке, и, как говорит хозяин, я его непонятным образом вытащил, сам не знаю как.

Детские страшилки
Исабель Альенде
Любовь и тьма (1984)
Ей вспомнились сказки о привидениях, которые она слышала в детстве от Росы: о дьяволе, живущем в зеркале, чтобы наводить страх на тщеславных; о Буке, волокущем на спине мешок, набитый похищенными детьми; о собаках с крокодиловым гребнем на хребте и козлиными копытами; о двухголовых людях, следящих из углов и готовых схватить и унести тех девочек, что спят спрятав руки под одеялом. От этих ужасных историй ей снились кошмары, но их очарование было столь неотразимо, что девочка не могла наслушаться и всякий раз просила Росу рассказать их, хотя дрожала от страха, затыкала уши и закрывала глаза, чтобы ничего не знать, но в то же время ей не терпелось услышать мельчайшие детали.

Глава XII

Башни железные и башни из слоновой кости

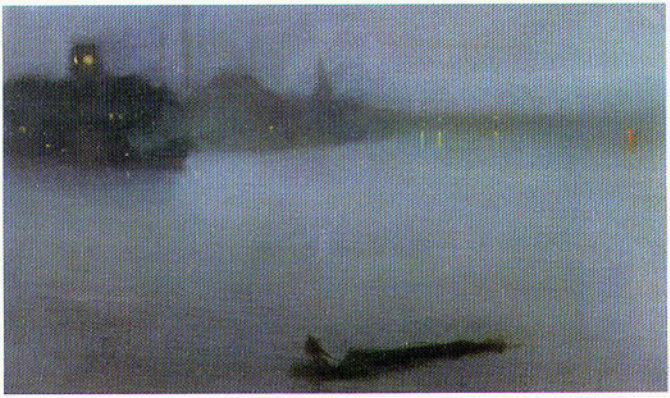
1. Индустриальное уродство

Отто Грибель
Безработный,
1921
Дрезден,
Городской музей

В XVIII веке после изобретения механических ткацких станков и паровой машины в организации труда начинают происходить радикальные изменения; в XIX столетии с развитием мануфактур и промышленных предприятий утверждается капиталистический способ производства, зарождается пролетариат и создаются непригодные для жизни супергорода. Некоторые мыслители и писатели воодушевленно приветствуют эти необыкновенные новшества, достаточно привести в пример Джозуэ Кардуччи, в стихотворении *Гимн Сатане* (1863) воспевающего поезд на паровом ходу — это «чудовище в грозной красоте», которое символизирует, помимо прогресса, восстание Сатаны, бунтующего против средневекового обскурантизма. Но тогда же начинается и критика индустриального общества, наиболее известным выражением которой станет *Манифест Коммунистической партии* Маркса и Энгельса (1848). Одновременно волна протеста поднимается и в недрах самой буржуазии, о чем, в частности, свидетельствуют творчество и общественная деятельность Джона Рёскина. Влюбленный в старых итальянских мастеров и готическую архитектуру, Рёскин, этот апостол ностальгической идеи красоты, борется против убожества «обогащающегося плебса», отстаивая социалистическую утопию христианского толка и предлагая способы производства, вдохновляемые радостью созидания, как у ремесленников былых времен.

В те же десятилетия (хотя ужасы городской жизни изображали еще в XVIII веке Хогарт и **Блейк**) под шоковым впечатлением от индустриального города такие художники, как Доре, и такие писатели, как **Диккенс**, **По**, **Уайльд**, **Золя**, а также **Лондон** и **Элиот**, рисуют ужасающую картину *убожества прогресса*.

GIN ROYAL



Джеймс Эббот
Уистлер
Темза. Ноктюрн в серебристо-синих тонах,
1872–1878
Йельский центр искусства Великобритании, Фонд Пола Меллона

Слева:
Уильям Хогарт
Улица джина,
1750–1751
Лондон,
Британский музей

Изнанка Лондона
Чарльз Диккенс
Приключения Оливера Твиста,
8 (1838)
Более гнусного и жалкого места он еще не видывал. Улица была очень узкая и грязная, а воздух насыщен зловонием. Много было маленьких лавчонок, но, казалось, единственным товаром были дети, которые даже в такой поздний час копошились в дверях или визжали в доме. Единственными заведениями, как будто преуспевавшими в этом обреченном на гибель месте, были трактиры, и в них орали во всю глотку отпетые люди — ирландские подонки. За крытыми проходами и дворами, примыкавшими к главной улице, виднелись домишки, сбившиеся в кучу, и здесь пьяные мужчины и женщины буквально барахтались в грязи.

Улицы Лондона
Уильям Блейк
Лондон, из сб. *Песни невинности и опыта* (1794)
По узким улицам влеком,
Где Темза скованно струится,
Я вижу нищету кругом,
Я вижу горестные лица.

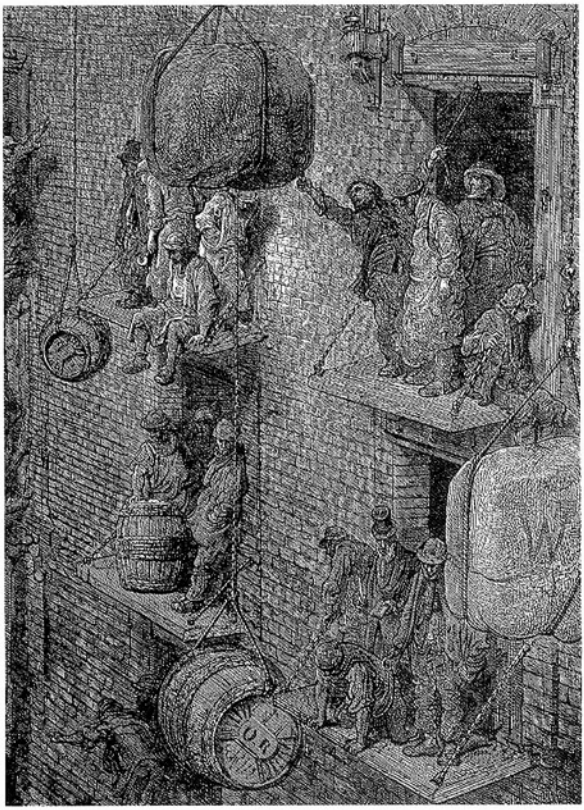
И в каждой нищенской мольбе,
В слезах младенцев безгреховных,
В проклятьях, посланных судьбе,
Я слышу лязг оков духовных!
И трубочистов крик трясет
Фундаменты церквей суровых,
И кровь солдатская течет
Вотще у гордых стен дворцовых.

И страшно мне, когда в ночи
От вопля девочки в борделе
Слеза невинная горчит
И брачные смердят постели.

Лондонский туман
Чарльз Диккенс
Холодный дом, I (1852–1853)
Туман везде. Туман в верховьях Темзы, где он плывет над зелеными островками и лугами; туман в низовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом мачт и прибрежными отбросами большого (и грязного) города. Туман на Эссекских болотах, туман на Кентских возвышенностях. Туман ползет в камбузы угольных бригов; туман лежит на реях и плывет сквозь снасти больших кораблей; туман оседает на бортах барж и шлюпок. Туман слепит глаза и мешает дышать престарелым гринвичским пенсионерам, посапывающим у каминов в палатах дома призрения; туман проник в чубук и головку трубки, которую курит после обеда сердитый шкипер, засевший в своей тесной каюте; туман жестоко щиплет пальцы на руках и ногах его маленького юнги, дрожащего на палубе. На мостах какие-то люди, перегнувшись через перила, заглядывают в туманную преисподнюю и, сами окутанные туманом, чувствуют себя так, как если бы они поднялись на воздушном шаре и повисли в тучах. […]
Сырой день всего сырее, и густой туман всего гуще, и грязные улицы всего грязнее у ворот Темпл-Бар, сей крытый свинцом древней заставы, что отменно украшает подступы, но преграждает доступ к некой свинцоволобой древней корпорации. А по соседству с Темпл-Баром, в Линколнс-Инн-холле, в самом сердце тумана восседает лорд верховный канцлер в своем Верховном Канцлерском суде.

Торжество факта
Чарльз Диккенс
Тяжелые времена, I, 5 и 10 (1854)
Кокстаун [...] был торжеством факта; в нем так же не нашлось бы и намека на «фокусы», как в самой миссис Грэдграйнд. Прислушаемся к этому основному ладу — Кокстаун, — прежде чем мы продолжим нашу песнь.
То был город из красного кирпича, вернее, он был бы из красного кирпича, если бы не копоть и дым; но копоть и дым превратили его в город ненатурально красно-черного цвета — словно размалеванное лицо дикаря. Город машин и высоких фабричных труб, откуда, бесконечно виясь змеиными кольцами, неустанно поднимался дым. Был там и черный канал, и река, лиловая от вонючей краски, и прочные многооконные здания, где с утра до вечера все грохотало и тряслось и где поршень паровой машины без передышки двигался вверх и вниз, словно хобот слона, впавшего в тихое помешательство. По городу пролегало несколько больших улиц, очень похожих одна на другую, и много маленьких улочек, еще более похожих одна на другую, населенных столь же похожими друг на друга людьми, которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для которых каждый день был тем же, что вчерашний и завтрашний, и каждый год — подобием прошлого года и будущего. [...]
Больница могла бы быть тюрьмой, тюрьма — больницей, ратуша либо больницей, либо тюрьмой, либо тем и другим или еще чем-нибудь, так как архитектурные красоты всех трех зданий ничем между собой не разнились. [...]
В той части Кокстауна, где сосредоточен самый тяжелый труд; в самой сердцевине этой безобразной крепости, где плотные кирпичные стены так же безжалостно заграждают вход природе, как они заграждают выход убийственным испарениям; в самых глухих дебрях путаного лабиринта тесных тупичков и узких проулков, где строения, возведенные как придется, на скорую руку, каждое для нужд одного владельца, словно враждующие между собой родичи, толкаются, лезут друг на друга и давят насмерть; в самом душном закутке этого колокола, из которого выкачан весь воздух, где в судорожных поисках тяги каждая печная труба по-своему искривлена и скособочена, точно все дома хотят показать миру, какие существа только и могут появиться на свет под их крышей; в самой гуще обитателей Кокстауна, которые известны под общим наименованием «рабочие руки» — и которые сильно выиграли бы в глазах некоторых людей, если бы провидение рассудило за благо дать им одни лишь руки или, как низшим морским животным, одни руки и желудки, — проживал некий Стивен Блекпул, сорока лет от роду.

Люди бездны
Джек Лондон
Люди бездны, 1 и 6 (1903)
На улицах Лондона нигде нельзя избежать зрелища крайней нищеты: пять минут ходьбы почти от любого места — и перед вами трущоба. Но та часть города, куда въезжал теперь мой экипаж, являла сплошные, нескончаемые трущобы. Улицы были запружены людьми незнакомой мне породы — низкорослыми и не то изможденными, не то отупевшими от пьянства. На много миль тянулись убогие кирпичные дома, и с каждого перекрестка, из каждого закоулка открывался вид на такие же ряды кирпичных стен и на такое же убожество. То здесь, то там мелькала спотыкающаяся фигура пьяницы, попадались и подвыпившие женщины; воздух оглашался резкими выкриками и бранью. На рынке какие-то дряхлые старики и старухи рылись в мусоре, сваленном прямо в грязь, выбирая гнилые картофелины, бобы и зелень, а ребятишки облепили, точно мухи, кучу фруктовых отбросов и, засовывая руки по самые плечи в жидкое прокисшее месиво, время от времени выуживали оттуда еще не совсем сгнившие куски и тут же на месте жадно проглатывали их. [...]
Я посмотрел в окно, надеясь увидеть дворики соседних владений. Но никаких дворików не оказалось, вернее, они были сплошь застроены одноэтажными лачугами, хлевами, в которых жили люди. Крыши лачуг были завалены мусором, местами чуть ли не на два фута, — его выбрасывали сверху из окон жители соседних домов. Чего только я там не увидел! Мясные и рыбные кости, овощные очистки, тряпки, рваные башмаки, глиняные черепки — в общем, все отбросы человеческого хлева. [...]
Скопище тряпья и грязи, отвратительные кожные болезни, раны, кровоподтеки, хамство, уродство и непристойность. Дул холодный, пронизывающий ветер, иные спали, закутавшись в свои лохмотья, другие пытались заснуть. Я насчитал там более десятка женщин — в возрасте



Гюстав Доре
Лондон,
из кн. Гюстава Доре
и Бланшара Жерро
Лондон:
паломничество,
Лондон, Grant, 1872

На с. 338:
Отто Грибель
Интернационал,
1928–1930
Берлин,
Музей немецкой
истории

На с. 339:
Несчастный случай
на вокзале
Монпарнас,
22 октября 1895,
Париж

от двадцати до семидесяти лет — и видел даже младенца, который спал на голой скамье, без одеяла и подушки, и никого с ним рядом не было. Подальше шестеро мужчин спали сидя, прислонившись друг к другу.

Неблагополучный город
Томас Стернз Элиот
Погребение мертвого,
из поэмы *Бесплодная земля* (1922)
Призрачный город,
Толпы в буром тумане зимней зари,
Лондонский мост на веку повидал столь многих,
Никогда не думал, что смерть унесла столь многих.
В воздухе выдохи, краткие, редкие,
Каждый под ноги смотрит, спешит
В гору и вниз по Кинг-Уильям-стрит
Туда, где Сент-Мери Вулнот часы отбивает
С мертвым звуком на девятом ударе.
Там в толпе я окликнул знакомого:
«Стетсон!
Стой, ты был на моем корабле при Милах!
Мертвый, зарытый в твоем саду год назад, —
Пророс ли он? Процветет ли он в этом году —
Или, может, нежданный мороз поразил его ложе?
И да будет Пес подальше оттуда, он друг человека
И может когтями вырыть его из земли!
Ты, *hypocrite lecteur! — mon semblable, — mon frere*!»

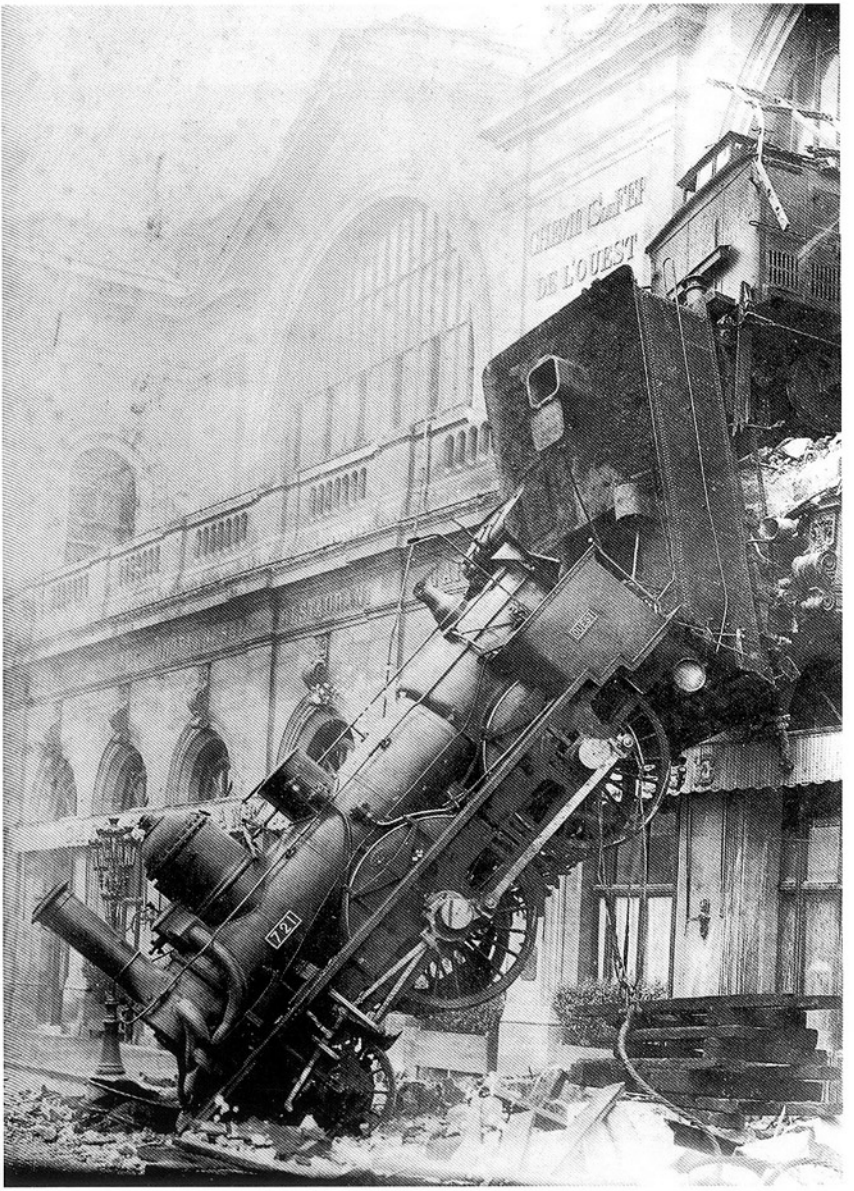
Толпа
Эдгар Аллан По
Человек толпы (1841)
У большей части прохожих вид был самодовольный и озабоченный, казалось, они думали лишь о том, как бы пробраться сквозь толпу.
[…]
Спускаясь по ступеням того, что принято называть порядочным обществом, я обнаружил более мрачные и глубокие темы для размышления. Здесь были разносчики-евреи со сверкающим ястребиным взором и печатью робкого смирения на лице; дюжие профессиональные попрошайки, бросавшие грозные взгляды на честных бедняков, которых одно лишь отчаяние могло выгнать ночью на улицу просить милостыню; жалкие, ослабевшие калеки, на которых смерть наложила свою беспощадную руку, — неверным шагом пробирались они сквозь толпу, жалобно заглядывая в лицо каждому встречному, словно стараясь найти в нем случайное утешение или утраченную надежду; скромные девушки, возвращавшиеся в свои неуютные жилища после тяжелой и долгой работы, — они скорее со слезами, чем с негодованием, отшатывались от наглецов, дерзких взглядов которых, однако, избежать невозможно; уличные женщины всех сортов и возрастов: стройные красавицы в расцвете женственности, напоминающие статую, описанную Лукианом, — снаружи паросский мрамор, внутри нечистоты; безвозвратно погибшая отвратительная прокаженная в рубище; морщинистая, размалеванная, увешанная драгоценностями молодящаяся старуха; девочка с еще незрелыми формами, но вследствие продолжительного опыта уже искушенная в гнусном жеманстве своего ремесла и снедаемая жаждой сравняться в пороке со старшими; всевозможные пьяницы — некоторые, в лохмотьях, с мутными, подбитыми глазами, брели пошатываясь и бормотали что-то невнятное, другие — в целой, хотя и грязной одежде, с толстыми чувственными губами и добродушными красными рожами, шли неуверенной поступью, третьи — в костюмах из дорогой ткани, даже теперь тщательно вычищенных, люди с неестественно твердой и упругой походкой, со страшной бледностью на лице и жутким блеском в воспаленных глазах, пробирались сквозь толпу и дрожащими пальцами цеплялись за все, что попадалось им под руку.

Сатанинский поезд
Джозуэ Кардуччи
Сатана (1863)
И чудовище в грозной
красоте, сбросив цепи,
мчится над океаном,
через горы и степи; […]

мчится через провалы,
укрываясь порою
по глубоким пещерам,
меж теснин, под горою;

вновь выходит наружу
и от края до края
ураганом несется,
дышит, все побеждая,

вдаль стремится, как буря,
как гигант победитель.
Это он, о народы,
Он, великий воитель!


CHEMIN DE FER
DE L'OUEST
7.21
7.21

Одна ночь Дориана Грея
Оскар Уайльд
Портрет Дориана Грея, 16 (1891)
Говорят, у человека, одержимого страстью, мысли вращаются в замкнутом кругу. Действительно, искусанные губы Дориана Грея с утомительной настойчивостью повторяли и повторяли все ту же коварную фразу о душе и ощущениях, пока он не внушил себе, что она полностью выражает его настроение и оправдывает страсти, которые, впрочем, и без этого оправдания все равно владели бы им. Одна мысль заполонила его мозг, клетку за клеткой, и неистовая жажда жизни, самый страшный из человеческих аппетитов, напрягала, заставляя трепетать каждый нерв, каждый фибр его тела. Уродства жизни, когда-то ненавистные ему, потому что возвращали к действительности, теперь по той же причине стали ему дороги. Да, безобразие жизни стало единственной реальностью. Грубые ссоры и драки, грязные притоны, бесшабашный разгул, низость воров и подонков общества поражали его воображение сильнее, чем прекрасные творения Искусства и грезы, навеваемые Песней. […] Дориан вошел в длинное помещение с низким потолком, похожее на третьеразрядный танцкласс. На стенах горели газовые рожки, их резкий свет тускло и криво отражался в засиженных мухами зеркалах. Над газовыми рожками рефлекторы из гофрированной жести казались дрожащими кругами огня. Пол был усыпан ярко-желтыми опилками со следами грязных башмаков и темными пятнами от пролитого вина. Несколько малайцев, сидя на корточках у топившейся железной печурки, играли в кости, болтали и смеялись, скаля белые зубы. В одном углу, навалившись грудью на стол и положив голову на руки, сидел моряк, а у пестро размалеванной стойки, занимавшей всю стену, две изможденные женщины дразнили старика, который брезгливо чистил щеткой рукава своего пальто. […] В дальнем конце комнаты лесенка вела в затемненную каморку. Дориан взбежал по трем расшатанным ступенькам, и ему ударил в лицо душный запах опиума.

Кес Ван Донген, *Гуляки*, начало XX в. Труа, Музей современного искусства

Уродство «технической красоты»
Ганс Зедльмайр
Смерть света, III, 2 (1964)
Вместе с формами этой новой красоты на мир обрушилась волна уродства, также уникального в своем роде. Из новых кварталов крупных городов она распространилась вокруг, захлестнув небольшие города и деревни. Уродливость облика большинства новых городских кварталов не поддается никакому описанию: от нее буквально захватывает дух. Это в равной мере касается построек в центре и на окраинах, доходных домов и «спальных районов», кварталов бедноты и богачей, зданий общественного и частного назначения, фасадов и внутренних помещений вкупе со дворами. В XIX веке это новое уродство отличалось грубоватой суровостью: оно заключало в себе элемент варварского хаоса и индивидуализма и свидетельствовало о стремлении любой ценой извлечь прибыль. Сказанное вовсе не отменяет того, что в этой пустыне безобразия располагались оазисы старинного благородства; по соседству с безликим безобразием порой можно было встретить безобразие яркое и вызывающее, которое сегодня, на фоне бесцветной правильности иных современных зданий, может даже показаться достойным внимания, тем более что зачастую данное безобразие сочетается с удивительной прочностью и основательностью построек. «Я убежден, что ни в одну из минувших эпох человек не питал неприязни и отвращения к экспрессивным формам архитектуры: подобное стало возможно лишь в наше время. Вплоть до эпохи классицизма строительство воспринималось как нечто совершенно естественное. Новые постройки вполне могли оставаться незамеченными, подобно тому как недавно посаженное дерево отнюдь не сразу привлекает к себе внимание; но, будучи замечены, они воспринимались как нечто благое и естественное — именно так Гёте смотрел на здания своей эпохи» (Брох). В XX столетии был снесен целый ряд прежде выстроенных кварталов, в которых проявились подобные безобразия, однако последние продолжают свое существование в рамках так называемой «рациональной» архитектуры, то есть в нелепости красок и пропорций, а также — под видом «функции» — в неумении правильно организовать декор. Современные постройки зачастую отличаются еще большей монотонностью, чем «фасадные» улицы XIX столетия. Особенно варварскими являются взаимоотношения с природным окружением в современных густо населенных кварталах с их интенсивным движением, превосходящим всякую человеческую меру; унылости фаланстеров в них способствует недолговечность — в большинстве случаев — новых материалов, которые с возрастом не становятся краше (как это бывало со строительными материалами в минувшие эпохи), а кажутся лишь более безобразными и изношенными*.

Оноре Домье
Вагон третьего класса, 1862
Оттава, Канадская Национальная галерея

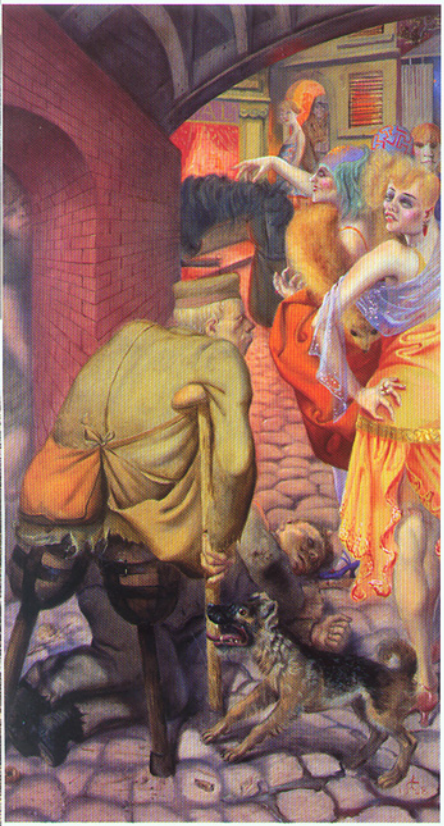
Хаим Сутин
Освежеванный бык, ок. 1925
Буффало, Художественная галерея Олбрайт-Нокс

Изнанка Парижа
Шарль Бодлер
Предрассветные сумерки, из сб. *Цветы зла*, 106 (1861)

Казармы сонные разбужены горнистом.
Под ветром фонари дрожат в рассвете мглистом.
Вот беспокойный час, когда подростки спят,
И сон струит в их кровь болезнетворный яд,
И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,
Как воспаленный глаз, мигая поминутно,
И телом скованный, придавленный к земле,
Изнемогает дух, как этот свет во мгле.
Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,
Овеян трепетом бегущих в ночь видений.
Поэт устал писать, и женщина — любить.
Вон поднялся дымок и вытянулся в нить.
Бледны, как труп, храпят продажной страсти жрицы —
Тяжелый сон налег на синие ресницы.
А нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь,
Встает и силится скупой очаг раздуть,
И, черных дней страшась, почуяв холод в теле,
Родильница кричит и корчится в постели.
Вдруг зарыдал петух и смолкнул в тот же миг,
Как будто в горле кровь остановила крик.

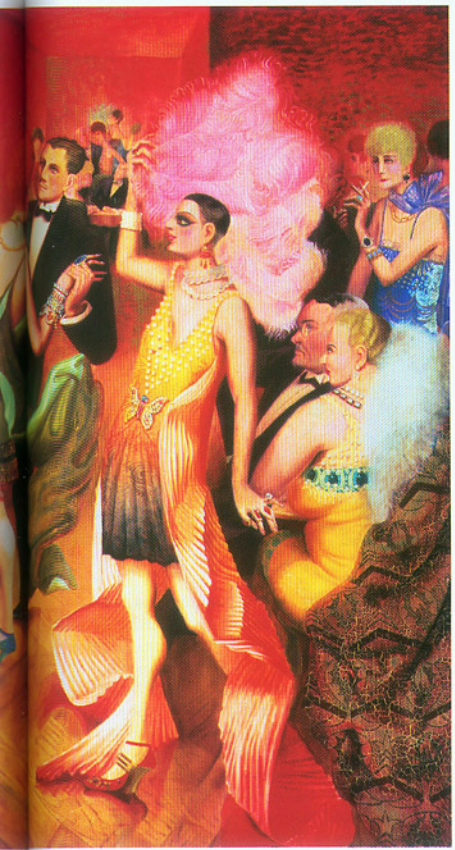
Чрево Парижа
Эмиль Золя
Чрево Парижа, 1 (1873)

Светящийся циферблат на церкви Св. Евстафия бледнел и мерк, словно лампада, застигнутая лучами зари. Один за другим гасли, подобно звездам при свете дня, газовые рожки в винных погребках на соседних улицах. И Флоран следил, как огромный рынок высвобождался из мрака, освобождался от дымки мечты, в которой привиделись ему тонувшие в бесконечных далях ажурные чертоги. Они обретали плотность, зеленовато-серую массу, становились еще громадней, оснащенные чудесными мачтами — столбами, несущими необозримые полотнища крыш. Их геометрические тела сливались в одно целое; и когда внутри погасли все огни, они предстали в свете дня, квадратные, одинаковые, словно современная машина, необъятная по своим размерам, — словно паровая машина или паровой котел, служивший пищеварительным аппаратом



для целого народа; эта громада походила на гигантское металлическое брюхо; затянутое болтами и заклепанное, созданное из дерева, стекла и чугуна, оно отличалось изяществом и мощью механического двигателя, работающего с помощью тепла под оглушительный стук колес.

Изнанка Америки
Дон Делилло
Изнанка мира (1997)
Двигаясь дальше, мы видим рассеянные по поверхности следы былых экспериментов: место это кажется каким-то странным и жалким, и я пытаюсь разгадать, в чем



Отто Дикс
Карикатура для Метрополиса,
триптих,
1927–1928
Штутгарт,
Городская галерея

На протяжении всего XIX века не затухает конфликт между восторженными приверженцами промышленной революции, положившей начало новой архитектуре из железа и стекла, и теми, кто отвергает эти технологические новшества во имя не только традиционных ценностей, но и нового эстетического чувства.

Строительство Эйфелевой башни, август 1889

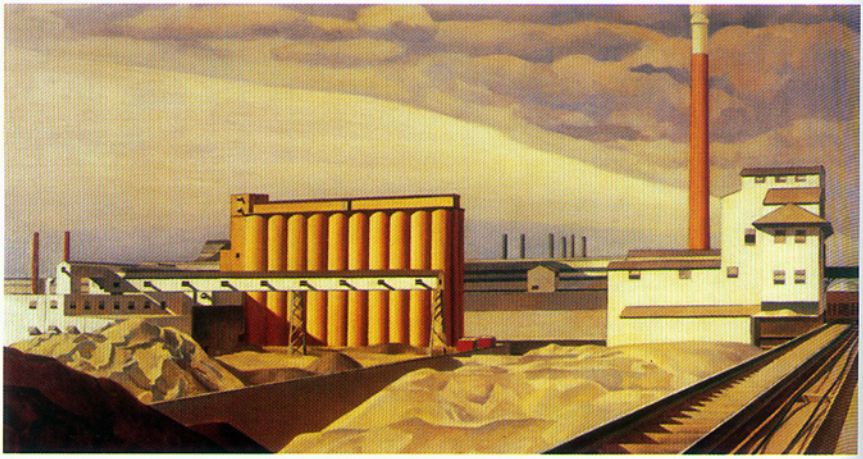
Гюстав Эйфель еще не закончил свою металлическую башню к Всемирной выставке 1889 года, когда в 1887 году газета *Le Temps* опубликовала письмо, подписанное, в частности, Александром Дюма-сыном, Ги де Мопассаном, Шарлем Гуно, Леконтом де Лилем, Викторьеном Сарду, Шарлем Гарнье, Франсуа Коппе, Сюлли-Прюдомом: «Мы, писатели, живописцы, скульпторы, архитекторы, страстные поклонники красоты Парижа, до сих пор остававшейся неприкосновенной, изо всех сил возмущенно протестуем, во имя попранного французского вкуса и оказавшихся под угрозой искусства и истории Франции, против возведения в центре нашей столицы бесполезной и чудовищной Эйфелевой башни, которую злые языки, нередко обладающие здравым смыслом и чувством справедливости, уже окрестили Вавилонской башней». И далее следуют нападки на эту гигантскую черную заводскую трубу, которая подобно чернильному пятну будет отбрасывать на Париж свою омерзительную тень «мерзкого столба из клепаной жести».

Эйфель в ответ утверждал, что у башни будет своя характерная красота и изящество, что инженерной мысли не чужда идея гармонии, что дерзновенностью замысла, мощью и красотой сооружение продемон-

Марио Сирони
Городской вид с трубами,
ок. 1920–1923
Милан,
частное собрание

стрирует, что и в гигантских вещах есть свое очарование и, наконец, что это будет самая высокая из когда-либо возводившихся людьми построек. «Почему то, что достойно восхищения в Египте, должно оказаться ужасным и смешным в Париже?»

С тех пор Эйфелева башня стала характерным признаком панорамы Парижа, и еще в то время кое-кто из противников ее возведения изменил свое мнение. Однако «дело Эйфеля» поныне остается свидетельством так называемой *изменчивости вкуса*. Это изменчивость во времени всех вкусовых оценок архитектурного облика городов. В современной живописи мы находим ужасающие образы беспросветных метрополий и промышленных окраин; горькие размышления о том, как безобразен город, встречаются у таких мыслителей, как **Зедльмайр** и Адорно; гнетуще и мрачно выглядит метрополия в романе Альфреда Дёблина *Берлин, Александерплац* (1929), да и в наши дни **Делилло** уже с американской точки зрения оглядывает с отвращением Лондон и Париж XIX века. А *Улисс* Джеймса Джойса (1922) — это целая эпопея современного города, завораживающий калейдоскоп его противоречивых ликов, ад и рай Леопольда Блума.



Чарльз Шилер
Классический пейзаж,
1931
Сент-Луис, Миссури, Фонд Барни Эбсворта

Справа:

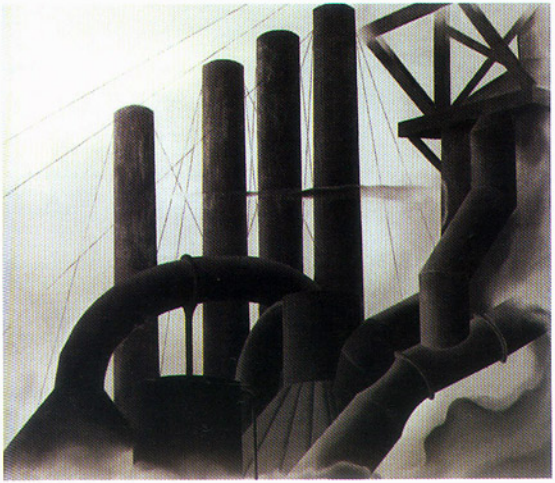
Исаак Сойер
Агенство по трудоустройству,
1937
Нью-Йорк, Музей американского искусства Уитни

Джозеф Стелла
Огни в ночи,
1919
Художественный музей Милуоки

тут дело. Мы видим останки железнодорожного моста: обгоревший кусок резного металла на бетонных опорах. Нечто редкостное, что дышит тайнами прошлого, которые были однажды выданы и лишились всякого смысла. Видим приземистое серое основание сторожевой башни, разрушенной много десятилетий назад: от нее всего-то и осталась бетонная полутораметровая глыба, возвышающаяся над неровной землей, но — странное дело — ее наружность с выступающими металлическими балками до сих пор производит внушительное впечатление. Каждый загрязненный предмет пробуждает в нас чувство вины: столбы, поврежденные непогодой, балки, открытые всем ветрам, вещи, изготовленные и отлитые людьми, заброшенные проекты былых времен.

В молчании мы продвигаемся дальше. Земля перекопана вокруг бункера, выкрашенного в желтый цвет: желтый — знак заражения. Странное это место, какое-то замороженное; разглядывая его, мы убеждаемся в собственном беспамятстве. В отдалении мы видим скелеты домов, построенных специально для проведения экспериментов и взорванных прямо вместе с людьми внутри, — они стоят, словно манекены; на полках до сих пор хранятся изделия, помещенные туда сорок лет назад: «Сделано в США», — сообщает водитель. […]

Жесть, бумага, пластмасса, полистирин. Все эти отходы вываливаются на конвейер, по четыреста тонн в день, после чего их сортируют и спрессовывают в квадратные блоки новых товаров, скрученных проволокой, аккуратно упакованных и готовых к продаже. Это место приводит в неописуемый восторг Санни и других детей, пришедших сюда в сопровождении родителей и учителей: они толпятся на мостике и посещают выставку. Свет от фонарей достигает пола цеха, озаряя тяжелое оборудование волшебным сиянием. Должно быть, мы испытываем чувство некоего благоговения к мусору, к спасительным свойствам вещей, используемых и выбрасываемых нами. Смотрите, вот они возвращаются в ореоле мужественной старости. Сквозь окна просматриваются необъятная, могучая пустыня и бескрайняя высь небес. Свалка на другой стороне улицы теперь закрыта, но газ — метан — по-прежнему вырывается из огромной скважины, погружая в мерцание землю и небо и усиливая ощущение сакральности. Зыбкий воздух словно хочет поведать историю цивилизации-призрака, поднявшейся светящимися руинами посреди пустыни. Дети с восхищением наблюдают за работой машин, упаковочных прессов, тележек и длинных конвейеров, а взрослые поглядывают на метановую дымку, окутывающую здание снаружи; из-за гор появились самолеты, идущие на сближение, рядом с цехом в двойную колонну выстроились грузовики — они привозят неотсортированный мусор, утробное содержание нашей жизни, а обратно уезжают с возвращаемыми миру аккуратно упакованными тюками*.



2. Декаданс и упоение безобразным

Эдуар Мане
Любитель абсента,
1858–1859
Копенгаген,
Новая Карлсбергская
глиптотека

Ощущая гнет индустриального мира, видя, как по метрополиям текут огромные, безликие толпы, как заявляет о себе организованное рабочее движение, а в журналистике процветает новая форма — публикация популярных историй с продолжением, положившая начало тому, что мы сегодня называем массовой культурой, — художник чувствует, что его идеалы под угрозой, воспринимает как враждебные новые демократические идеи, решает сделаться «непохожим», маргинальным, аристократичным или «проклятым» и уединяется в *башню из слоновой кости* Искусства для Искусства. Как скажет Вилье де Лиль-Адан: «Жить? За нас это делают слуги».

Так эпоха торжества машины и позитивистского культа науки становится и эпохой декаданса. Обретает форму своего рода *эстетическая религия*, где Красота становится единственной ценностью, к которой стоит стремиться, а *денди* ставит перед собой задачу саму жизнь прожить как произведение искусства. В стихотворении *Томление* (1883) Поль Верлен сравнивает свою эпоху с периодом упадка Рима и Византии: все уже сказано, все наслаждения перепробованы и испиты до дна, на горизонте маячат варварские орды, остановить которые больная цивилизация не в силах. Остается одно (скажет Гюисманс) — целиком предаться чувственным усладам возбужденного и возбудимого воображения, выстроить в ряд сокровища искусства, перебрать усталыми пальцами драгоценности, собранные предшествующими поколениями.

Портрет декадента
Поль Валери
Портрет Гюисманса,
из кн. *Разное II* (1930)

Это был самый нервный из людей… художник темных сторон жизни, со склонностью ко всему худшему и жадный лишь до крайностей, поразительно легковерный, падкий на всевозможные ужасы, порожденные человеческой фантазией, большой оригинал и любитель историй, которые можно рассказывать разве что в аду; и одновременно с тем — человек необыкновенной чистоты. […]

Осведомленность, которую он выказывал в самых разных вопросах, была феноменальной. У него был нюх на всякого рода мерзости, непристойности и подлости мира сего, и, пожалуй, подобный интерес имел под собой основания. […] Избрав путь мистического опыта, он охотно присовокупил к изощренному, детальному знанию видимых гнусностей и осязаемых гадостей пытливый, беспокойный интерес к мерзости сверхъестественной и пакостям сверхчувственным. […]

Своим поразительным чутьем он тонко улавливал всё, что в мире встречается тошнотворного. Блевотный аромат забегаловок, едкость протухшего ладана, спертые, нездоровые запахи лачуг и ночлежек для нищих — эти и подобные явления, будоражившие его чувства, лишь подстегивали его гений*.

Для Бодлера (*Соответствия*, 1857) природа — храм, где от живых колонн исходят обрывки смутных фраз, и воспринимать природу следует исключительно как неисчерпаемый кладезь символов. Но если все таит в себе символический смысл, символы неизбежно разверзают перед толкователями бездну зла и ужаса.

Артюр Рембо (*Письмо к П. Демени*, 1871) говорит, что поэт становится *ясновидцем* только «путем долгого, безмерного и обдуманного *расстройства всех чувств*», а в *Лете в аду* (1873) пишет: «Однажды вечером я посадил Красоту к себе на колени. — И нашел ее горькой... Я валялся в грязи. Обсыхал на ветру преступления». Декадентская религиозность *à rebours* (наоборот, *фр.*) устремляется к сатанизму, что влечет за собой участие в практической магии и вызывании дьявола (см. *Там внизу — Là-bas* Гюисманса), и вряд ли наша антология охватит все неисчислимые прославления садизма и мазохизма и апологии порока (кстати, это относится не только к декадансу: **Рильке** воспевает проститутку, **Батай** с упоением описывает безобразнейший половой акт). Декадентство — это изощренное наслаждение страданием, превознесение невротических состояний (**Гюисманс**). **Корбьер** узнал себя в печальной гадостности жабы, **Достоевский** отождествляет человека с мышью, **Бодлер** дает образец прославления отвратительного в стихотворении *Падаль*, **Таркетти** любуется гнилыми зубами, а **Рембо** содрогается от удовольствия, описывая искательниц вшей. Наконец, у **Пруста** мы читаем о том, сколь притягательна величественная аристократичность уродства.

Мастера изобразительного искусства тоже дарят нам образы извращенцев, проституток, сфинксов, умирающих дев, и повсюду — неприятные, отталкивающие лица.

От Средних веков декаданс берет демоническое начало, приправленное нечленораздельной, вконец испорченной латынью; от Возрождения перенимает фигуры двусмысленных андрогинов. Жан Лоррен пишет (*Рим*, 1895–1904): «О, эти рты у Боттичелли, эти чувственные, сочные, как плод, уста, ироничные и скорбные, с загадочно поджатыми губами, так что совершенно невозможно понять, что за ними

Обаяние безобразного
Шарль Бодлер
Утешительные максимы любви
(1846)

Для некоторых душ, более других склонных к любопытству и пороку, обаяние безобразного есть следствие еще более таинственного чувства, каковым является жажда неизведанного, вкус к ужасному. Это чувство, семена которого каждый из нас носит в себе; оно гонит поэтов в анатомические театры или клиники, а женщин — туда, где совершаются публичные казни. Сожалею, если кому-то не под силу вообразить себе арфу с недостающей басовой струной! Иные мужчины заливаются краской стыда, обнаружив, что их любимая — круглая дура... Глупость зачастую служит украшением красоты: именно она придает глазам бесцветную прозрачность черной глади прудов или же маслянистость, отличающую штиль на тропических морях*.

Жаба
Тристан Корбьер
Желтая любовь (1873)

Звук песни в духоте ночной...
Металл, разбрызганный луной,
На листьях оставляет знаки.
Звук... Словно эхо, что живьем
В земле погребено... Идем!
Смелее! Это там, во мраке.

— Ой, жаба! Прочь уйдем!
— О нет!
Я рядом. Страх отбрось напрасный.
То соловей болот... — Ужасно!
Поэт бескрылый... — Ужас! Бред!

Бред? Почему, любовь моя?
Взгляни: в глазах у жабы пламень.
Нет, уползла она под камень:
Прощай... А жаба — это я.

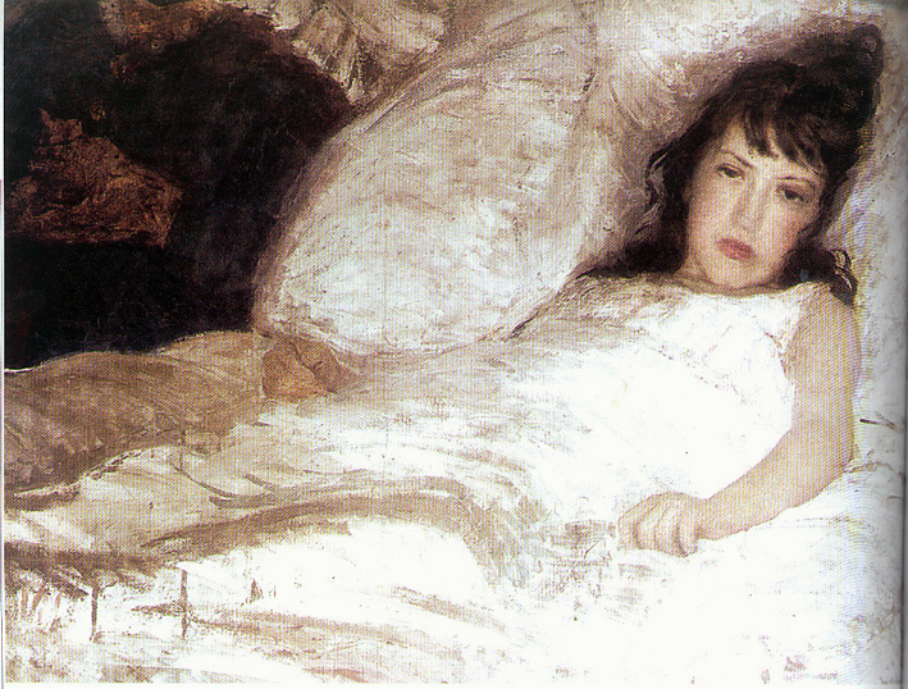
Макс Клингер
Смерть.
Часть вторая
(*Опус XIII*),
1898
Берлин

Статуя на саркофаге
Габриэле Д'Аннунцио
Райские стихи (1893)
О чудо-статуя! Печаль тая,
величественна ты и белолица
на римском саркофаге, как царица,
и царски горделива стать твоя!

Не по Эдипу ль, тайну бытия
ужасную раскрывшему, гробница
твоя пустопорожняя томится?
Не Смерть ли ждёшь, царица-плачея?

Ты замерла в молчании высоком.
Каким, обет молчания творя,
напоены уста кровавым соком?

Жди. Дерзкие окрашивает очи
грядущими злодействами заря,
перекрывая зло античной ночи**.



Анджело Морбелли
Продажная женщина,
ок. 1887–1888
Турин,
Галерея современного искусства

скрывается — чистота или порочность!..» Женщины манят загадочностью, как сфинксы (**Уайльд**), греховностью и распущенностью, а порой — увядающей плотью (снова **Бодлер**). Дело доходит до некрофилии (**Д'Аннунцио**), а у **Таркетти** порочная страсть еще и приобретает явно женоненавистнический оттенок.
Притягательность безобразного на первый взгляд не затрагивает поэтику *епифании (мистического откровения)*. Уолтер Патер писал (*Ренессанс*, 1873), что «в каждый момент та или иная совершенная форма открывается в лице или в руке; один какой-нибудь тон на горах или на море приятнее других; одно выражение волнения или мысли становится для нас неодолимо реальным и привлекательным — на одно только данное мгновение». Мастером епифании в XX веке будет Джеймс Джойс, достаточно вспомнить потрясающее появление «девушки-птицы» в *Портрете художника в юности* (1916). Однако у Джойса опыт безобразного, будь то запах гнилой капусты или вид трупа, может неизбывно присоединяться, как эмблема, к воспоминанию о каком-то моменте внутренней жизни — если все это приобретает эстетичность за счет стиля. Стивен Дедалус восхищается дрянными вывесками лавок, в то время как его душа «съеживается по-стариковски».

Анри де Тулуз-Лотрек
Женщина, подтягивающая чулок,
1894
Париж, Орсе

Хвала проститутке
Райнер Мария Рильке
Дуинские элегии, 7 (1912–1922)
Здешнее великолепно. Девушки, вы это
знали.
И в нищете, опускаясь на самое дно,
В мерзких улочках города, в гноище,
в скверне открытой
Ниспослан был каждой свой час, пускай
даже меньше
Часа — какой-нибудь вневременной
промежуток
Между мгновений, когда обладаешь
Всем. Бытие. Жилы полны бытия.

Некрасивость эротизма
Жорж Батай
Эротика, 13 (1957)
Никто не сомневается в некрасивости полового акта. Уродство соития, подобно смерти во время жертвоприношения, погружает в состояние тревоги. Но чем больше эта тревога — в прямой зависимости от силы партнеров, — тем сильнее сознание преодоления пределов, которым и измеряются порывы радости. Как бы разнообразны ни были ситуации, в зависимости от вкусов и привычек, но красота (человечность) женщины чаще всего лишь подчеркивает ощутимую и шокирующую звериность полового акта. Для мужчины нет ничего более удручающего, чем некрасивость женщины, ибо на ее фоне не может в достаточной мере проявиться некрасивость органов или самого акта. Красота важна прежде всего потому, что уродство осквернить невозможно, а ведь именно в осквернении и заключается сущность эротизма.

Франц фон Штук
Поцелуй сфинкса,
1895
Будапешт,
Музей
изобразительных
искусств

Чудовищный идол декаданса
Оскар Уайльд
Сфинкс (1883–1894)
В глухом углу, сквозь мрак неясный
Угрюмой комнаты моей,
Следит за мной так много дней
Сфинкс молчаливый
и прекрасный. […]

Ну что же, выступи теперь
Вперед, мой сенешаль чудесный!
Вперед, вперед, гротеск
прелестный,
Полужена и полузверь. […]

И я коснусь твоих когтей,
И я сожму твой хвост проворный,
Что обвился, как аспид черный,
Вкруг лапы бархатной твоей. […]

Твои любовники... за счастье
Владеть тобой дрались они?
Кто проводил с тобой все дни?
Кто был сосудом сладострастья?

Перед тобою в тростниках
Гигантский ящер пресмыкался,
Иль на тебя, как вихрь, бросался
Грифон с металлом на боках?

Иль брел к тебе неумолимый
Гиппопотам, открывши пасть,
Или в драконах пела страсть,
Когда ты проходила мимо?

Иль из разрушенных гробов
Химера выбежала в гневе,
Чтобы в твоем несытом чреве
Зачать чудовищ и богов? […]

Ты задуваешь свет свечей
Своим дыханием протяжным,
И лоб мой делается влажным
От гибельной росы ночей.

Твои глаза страшны, как луны,
Дрожащие на дне ручья,
Язык твой красен, как змея,
Которую тревожат струны.

Твой рот, как черная дыра,
Что факел или уголь красный
Прожег на пестроте прекрасной
Месопотамского ковра. […]

О, тайна, мерзкая вдвойне,
Пес ненавистный, прочь отсюда!
Ты пробуждаешь с жаждой чуда
Все мысли скотские во мне.

Песня ненависти
Олиндо Гверрини
Посмертные стихи (1877)
Когда земли утроба
останки погребя
твои, во мраке гроба
угомонит тебя,

и паволокой гноя
в могиле в свой черёд
твои останки кроя,
тебя червяк пожрёт,

Эдвард Мунк
Гарпия II,
1899
Осло,
Музей Мунка

На с. 358:
Франк фон Штук
Фавн,
несущий нимфу,
1918
Частное собрание

На с. 359:
Адольфо Уилдт
Пленник, 1915
Частное собрание

во глубине колодца
могильного покой
в червивый мозг вольётся
неистовой тоской

и совесть жадно, даром
что над тобою Крест
был установлен, с жаром
гнилую плоть доест,

догложет на погосте.
И на твою беду
твои приветить кости
тогда и я приду.

Кладбищенскую глину
усильем рук и стоп
разворошу и выну
недоистлевший гроб.

И о, с какой особой
в тухлятину твою
слепой, звериной злобой
я коготки вопью!

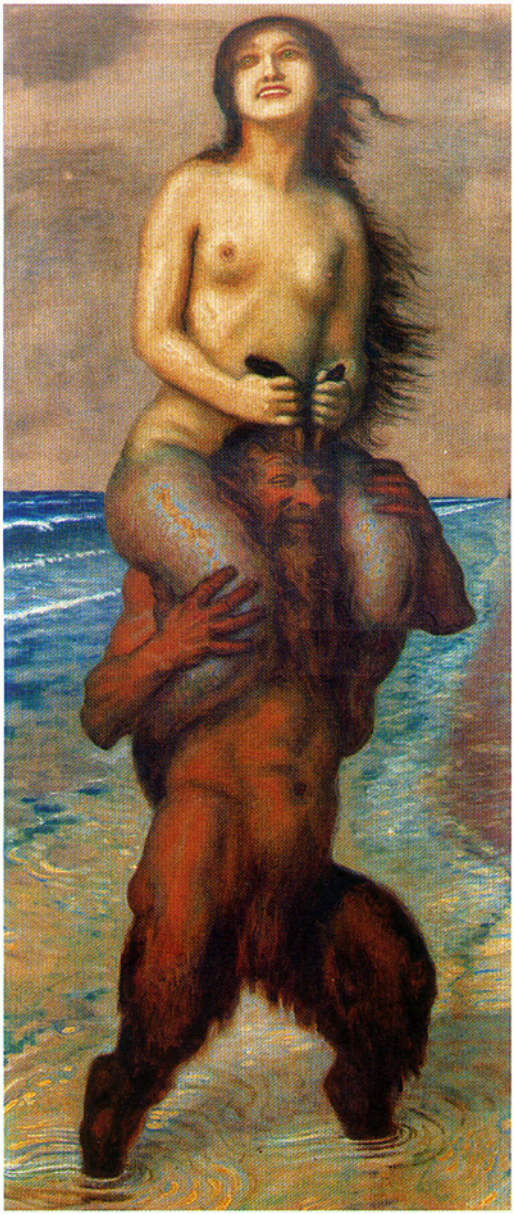
Я вон из кожи буду
верхом на трупе лезть,
по сладострастью блуду
уподобляя месть!

И мстительною песней,
которую спою,
тем паче полновесней
разрушу плоть твою!

Казнить тебя не надо!
Тебя, в себе тая
все истязанья ада,
карает песнь моя:

она, вражда и злоба,
она, позор и стыд, —
тебе в потёмках гроба
повторной смертью мстит!**

Фавн
Артюр Рембо (1854–1891)
Голова Фавна
Среди листвы зелено-золотой,
Листвы, чей контур зыбок
и где спящий
Скрыт поцелуй, — там быстрый
и живой
Фавн, разорвавший вдруг узоры
чащи.
Мелькает, и видны глаза и рот,
Цветы грызет он белыми зубами,
Сорвался смех с пурпурных губ,
и вот
Слышны его раскаты за ветвями.



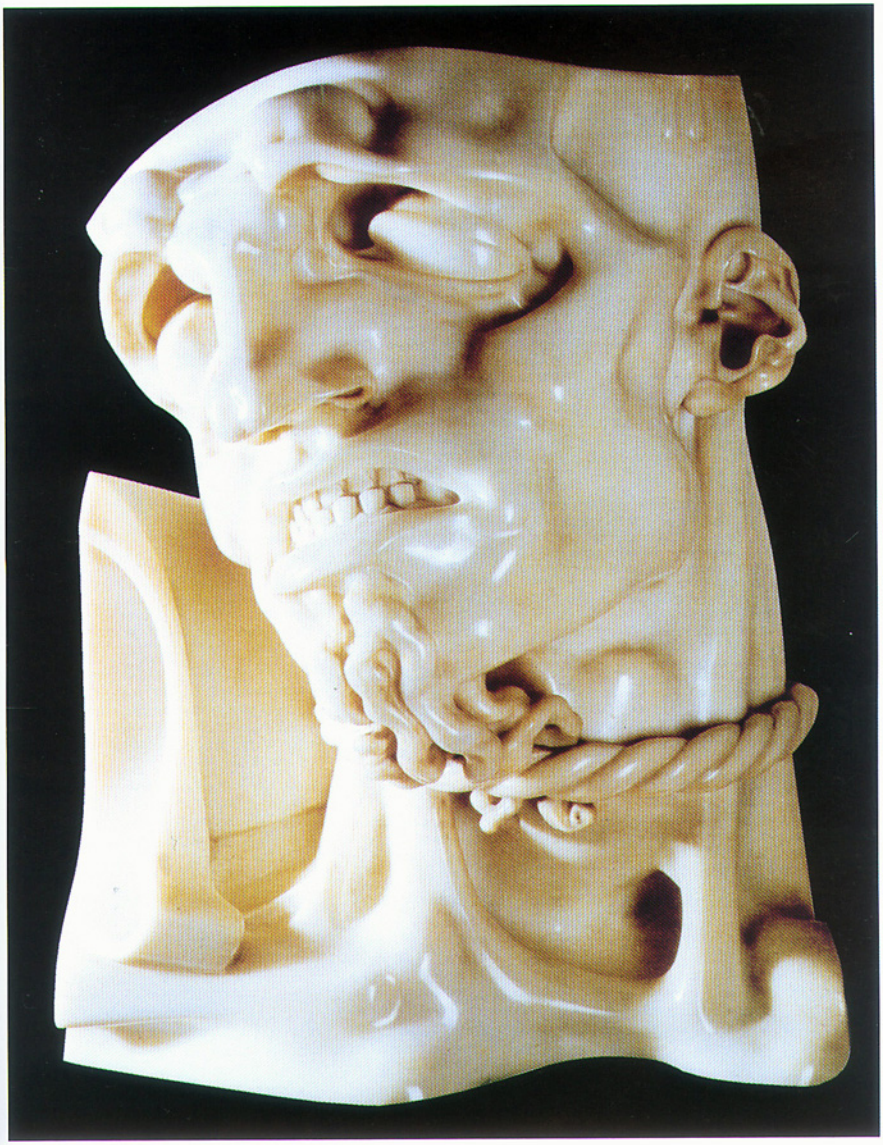
Искательницы вшей
Артюр Рембо (1854–1891)
Искательницы вшей
Когда ребенка лоб горит от вихрей красных
И к стае смутных грез взор обращен
с мольбой,
Приходят две сестры, две женщины
прекрасных,
Приходят в комнату, окутанную мглой.

Они перед окном садятся с ним, где воздух
Пропитан запахом цветов и где слегка
Ребенка волосы в ночной росе и звездах
Ласкает нежная и грозная рука.

Он слышит, как поет их робкое дыханье,
Благоухающее медом и листвой,
И как слюну с их губ иль целовать желанье
Смывает судорожный вдох своей волной.

Он видит, как дрожат их черные ресницы
И как, потрескивая в сумрачной тиши,
От нежных пальцев их, в которых ток
струится,
Под царственным ногтем покорно гибнут
вши.

Черные зубы
Иджино Уго Таркетти (1839–1869)
Король на сутки
Черные Зубы, к которым я должен был питать непреодолимый ужас, имели вид столь кроткий, трогательный и приветливый, что я сразу же проникся к ним чувством нежнейшей симпатии, тогда как Белые Зубы показались мне столь свирепыми, хищными и воинственными, что при виде их я едва не оцепенел от ужаса.
Эти зубы — длинные, ровные, белые (устрашающе белые!), обнаженные до самых корней благодаря слегка вывернутым губам, острые и искривленные, как у собак или волков, — словно были созданы, чтобы хватать, кусать и рвать живую, трепетную плоть; их хищный вид производил жуткое впечатление. Напротив, Черные Зубы — короткие, затупившиеся, квадратные, глубоко ушедшие в десну, — казались столь безобидными, что я отдал бы половину острова Потикорос, лишь бы мое королевство населяли представители одной только этой породы. [...] Я увидел одни лишь их зубы: страшные, белые, длинные, острые, обнаженные, они торчали из-под хищно вывернутых губ, сложившихся в свирепую гримасу. [...] и сейчас мне представляются ряды жутких зубов, издающих скрежет; они словно отделены от человека, заключая в себе нечто невыразимое; в них есть сходство со вставными челюстями, изготовленными дантистом и выставленными на бархатных подушечках в витрине*.



Альфред Кубин
Марсианин,
ок. 1906
Частное собрание

Падаль
Шарль Бодлер
Сплин и идеал, XXX (1857)

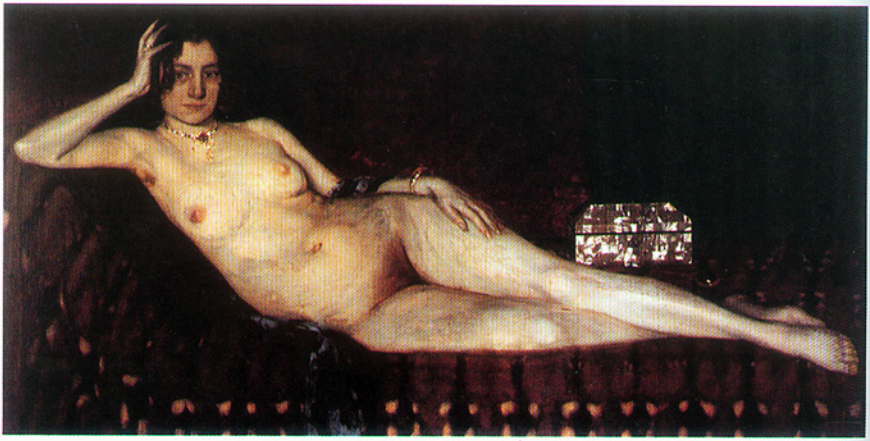
Ты помнишь, жизнь моя, как позднею весною,
Когда так ласкова заря,
Нам падаль жалкая предстала в луже гноя
На жестком ложе пустыря?
Наглей распутницы, желаньем распаленной,
Раскинув ноги напоказ
И тупо выставив распаренное лоно,
Она врасплох застигла нас.
А солнце жгло ее, частицу за частицей
Варило, сцеживая муть,
Чтобы единое расторгнуть и сторицей
Природе-матери вернуть.
И к небесам уже проклюнулись из тела
Скелета белые цветы.
Дыша их запахом, ты еле одолела
Внезапный приступ дурноты.
Рой мух на падали шуршал, как покрывало,
Сочились черви из нее,
И в черной жиже их, казалось, оживало
Разворошенное гнилье.
Все это плавилось, текло и шелестело,
Подобье вздоха затаив,
И словно множилось расплеснутое тело,
Как настигающий прилив.
И в этом хаосе то странный гул хорала
Стихал, как ветер и волна,
То следом, чудилось, там веялка играла
Ритмичным шорохом зерна.
А формы таяли, как сон, как отголосок,
Как выцветает полотно,
Где блекнет замысел, — и завершить набросок
Одной лишь памяти дано.
Собака тощая, косясь на наши спины,
Трусливо щерилась вдали
И караулила, чтоб долю мертвечины
Успеть похитить у земли.
И ты, любовь моя, таким же трупным ядом
Насытишь землю эту всласть,
И ты, звезда моя, разъятая распадом,
И ты, судьба моя и страсть!
И ты, красавица, и ты покинешь вскоре
Цветеньем высветленный дол
И в мире тления неутолимой своре
Пойдешь на пиршественный стол!
Когда голодный червь вопьется поцелуем,
Скажи нахлебнику могил,
Что я от гибели, которой не минуем,
Твое дыханье сохранил.

Как мышь
Федор Достоевский
Записки из подполья, I, 3 (1864)

И, главное, он сам, сам ведь считает себя за мышь; его об этом никто не просит; а это важный пункт. Взглянем же теперь на эту мышь в действии. Положим, например, она тоже обижена (а она почти всегда бывает обижена) и тоже желает отомстить. Злости-то в ней, может, еще и больше накопится, чем в l'homme de la nature et de la verite. Гадкое, низкое желаньице воздать обидчику тем же злом, может, еще и гаже скребется в ней, чем в l'homme de la nature et de la verite, потому что l'homme de la nature et de la verite, по своей врожденной глупости, считает свое мщенье просто-запросто справедливостью; а мышь, вследствие усиленного сознания, отрицает тут справедливость. Доходит наконец до самого дела, до самого акта отмщения. Несчастная мышь кроме одной первоначальной гадости успела уже нагородить кругом себя, в виде вопросов и сомнений, столько других гадостей; к одному вопросу подвела столько неразрешенных вопросов, что поневоле кругом нее набирается какая-то роковая бурда, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений и, наконец, из плевков, сыплющихся на нее от непосредственных деятелей, предстоящих торжественно кругом в виде судей и диктаторов и хохочущих над нею во всю здоровую глотку. Разумеется, ей остается [...] проскользнуть в свою щелочку. Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь немедленно погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость.

Невроз
Жорис-Карл Гюисманс
Наоборот, 9 (1884)

Дез Эссента снова стали мучить по ночам кошмары. Он попытался бороться со сном, то бодрствуя и ворочаясь с боку на бок, то в забытьи погружаясь в жуткие грезы, когда он, словно оступаясь и скатываясь по лестнице, падал в бездонную пропасть. Утихший было невроз возник вновь, обострился, стал разнообразней. [...]
Чтобы развлечь себя и занять время, он начал разбирать папки с эстампами и занялся Гойей. Его увлекли купленные на распродаже первоначальные варианты «Капричос», стоившие целое состояние... Он погрузился в них, плененный фантазией художника. Его притягивали немыслимые сцены — ведьмы верхом на кошках, женщины, вырывающие зубы у повешенного, злодеи, суккубы, демоны, карлики.
Потом он перебрал офорты и акватинты других серий: мрачные «Пословицы», полные ярости и исступления «Бедствия войны» и, наконец, лист из «Гарроты». Ему особенно нравился этот дивный пробный оттиск на толстой бумаге с проступавшими на нем водяными знаками в виде линий.



Оскар Цвинчер
Перламутр и золото,
1909
Хемниц, Городской
музей искусств

Справа:
Христиан Шад
Автопортрет
с натурщицей,
1927
Частное собрание

Зловещая нимфа
Шарль Бодлер
Чудовище, из сб. *Цветы зла* (1857)
Не первой свежести красотка.
Дитя мое не юных лет!
Тебе не чуждо исступленье.
Так излучает страстный свет
Вещь, бывшая в употребленье:
Соблазн твоих не юных лет.
Но ты мне нравишься и в сорок;
Нет прелестям твоим цены.
Осенний плод мне слишком дорог;
Банальной не хочу весны.
Ты соблазнительна и в сорок.
Очаровательный костяк!
До прелестей твоих я жаден.
Для сластолюбца не пустяк —
Искус твоих дразнящих впадин,
Очаровательный костяк! […]
Твоей ногою мускулистой
Готова ты попрать вулкан
И, схожа с клячей норовистой,
Танцуешь пламенный канкан
Своей ногою мускулистой.
Пусть кожа у тебя жестка,
Как у жандарма или жмота,
И у тебя ничья тоска
Ни слез не вызовет, ни пота.

Аристократичность некрасивости
Марсель Пруст
У Германтов, I (1920)
— Принцесса Германтская, — пояснила моя соседка сидевшему рядом с ней господину, произнеся слово «принцесса» через несколько «п» и подчеркнув этим, что находит ее титул смешным. — Она не поскупилась на жемчуга. Будь у меня столько камней, я бы такой выставки не устроила; я считаю, что это неприлично.
И тем не менее, увидев принцессу, все желавшие знать, кто находится в зрительном зале, чувствовали, как в их сердце по праву воздвигается престол в честь красоты. В самом деле, лица герцогини Люксембургской, баронессы Морьенваль, маркизы де Сент-Эверт можно было сразу узнать по сходству толстого красного носа с заячьей губой, морщинистых щек с тонко закрученными усами. Этих черт было, однако, достаточно, чтобы очаровать, потому что, обладая относительной ценностью почерка, они давали возможность прочитать известное, почтенное имя; а ко всему прочему, они внушали мысль, что в уродстве есть что-то аристократическое и что знатной даме все равно, красива она или не красива.

JOURNAL

Глава XIII

Авангард и триумф безобразного

Пабло Пикассо
Женщина в рубашке, сидящая в кресле,
1913
Флоренция, собрание Пудельо

По мнению Карла Густава Юнга (эссе об *Улиссе* Джойса, 1932), безобразное сегодня — знак и предвестие приближающихся больших перемен. Это означает: то, что завтра будет цениться как великое искусство, сегодня может показаться неприглядным, и вкус не поспевает за появлением нового. Эта мысль справедлива для любой эпохи, но особенно точно она характеризует произведения различных течений так называемого исторического авангарда первых десятилетий XX века. Авторы всеми силами стремились поразить обывателя, но средняя публика (причем не только обыватели) вовсе не поражалась, но прямо-таки возмущалась увиденным.

Если принять предложенное во Введении к этой книге различие между *безобразным в себе, формальным безобразным и художественным безобразным*, можно сказать, что художники-авангардисты иногда изображали безобразное в себе и формальное безобразное, а иногда просто *деформировали* собственные образы, но публика видела в их произведениях примеры художественного безобразного. Она воспринимала их не как прекрасные изображения безобразных вещей, но как безобразные изображения действительности. Другими словами, обыватель возмущался при виде женского лица работы Пикассо не потому, что считал портрет верным отображением черт некрасивой женщины (да Пикассо к этому и не стремился), но потому, что расценивал его как некрасивое изображение женщины. Гитлер, весьма посредственный художник, осудил современное искусство как «дегенеративное», а несколько десятилетий спустя Никита Хрущев, привыкший к советскому реализму, сказал при виде авангардистских картин, что кажется, будто они написаны ослиным хвостом.

Ман Рэй
Портрет маркиза де Сада,
1938
Частное собрание

Справа:
Джеймс Энсор
Красный судья,
1890
Мендризио,
частное собрание

Алхимия слова
Артюр Рембо
Одно лето в аду (1871)
О себе. История одного из моих безумств. С давних пор я хвалился тем, что владею всеми пейзажами, которые только можно представить, и находил смехотворными все знаменитости живописи и современной поэзии.
Я любил идиотские изображения, намалеванные над дверьми; декорации и занавесы бродячих комедиантов; вывески и лубочные картинки; вышедшую из моды литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, романы времен наших бабушек, волшебные сказки, тонкие детские книжки, старинные оперы, вздорные куплеты, наивные ритмы.

Расстройство чувств
Артюр Рембо
Письмо П. Демени (1871)
Поэт должен стать ясновидцем путем долгого, безмерного и обдуманного расстройства всех чувств. Всех форм любви, страдания, безумия; он ищет сам, он изводит в себе все яды, чтобы сохранить только их квинтэссенцию. Невыразимая пытка, при которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, и он среди людей становится великим больным, великим преступником, великим проклятым — и величайшим Мудрецом! Ибо он приходит к неведомому.

Песни Мальдорора
Граф де Лотреамон
(Изидор-Люсьен Дюкас)
Песни Мальдорора, IV, 4 (1869)
На мне короста грязи. Меня заели вши. Свиньи блюют при взгляде на меня. Кожа моя поражена проказою и покрыта струпьями; она лопается и гноится. Не касается ее влага речная, не орошает ее влага небесная. На темени моем, словно на навозной куче, выросла купа огромных зонтичных грибов на мощных цветоножках. Четыре столетия восседаю я в полной неподвижности на давно утратившем первоначальный вид сидении. Ноги мои пустили корни в землю, полуодеревеневшая плоть по пояс превратилась в некое подобие кишащего гнусными насекомыми ствола. Но сердце еще бьется. А как бы могло оно биться, если бы гниющий и смердящий труп (не смею назвать его телом) не служил ему обильной пищей! Под левою мышцей обосновались жабы и, ворочаясь, щекочут меня. Смотрите, как бы одна из них не выскочила да и не забралась вам в ухо: она примется скоблить ртом его внутренность, пока не проникнет в мозг. Под правою мышцей живет хамелеон, что вечно охотится на жаб, дабы не умереть с голоду: какая же божья тварь не хочет жить! Если же ни одной из сторон не удается обойти другую, они расходятся полюбовно и всасывают нежный жирок из моих боков, к чему я давно уж привык. Мерзкая гадюка пожрала мой мужской член и заняла его место: по вине этой гадины я стал евнухом. […]
Два маленьких, хотя едва достигших зрелости, ежа выпотрошили мои яички: содержимое швырнули псу, каковому подаянию он был весьма рад, а кожаные мешочки старательно промыли и приспособили под жилье. В прямой кишке устроился краб; ободренный моим оцепенением, он охраняет проход клешнями и причиняет мне отчаянную боль! Пара медуз пересекла моря и океаны: пленительная надежда влекла их, — надежда, в которой они не обманулись. Их взгляд приковывали две мясистые половинки, из коих состоит человеческий зад, и вот, приникнув к сим округлостям и вжавшись, они расплющили их так, что, где прежде была упругая плоть, стала мразь и слизь, два равновеликих, равноцветных и равномерзких кома. О позвоночнике же лучше и не вспоминать — его заменяет меч.

Герт Уолхейм
Раненый,
1919
Частное собрание

Течения исторического авангарда вдохновлялись идеалами расстройства чувств, ранее провозглашенными **Рембо** и **Лотреамоном**. В частности, они выступали против натуралистического и «утешительного» искусства своего времени (которое они клеймили как «*искусство пожарников*» — и как *китч*).

Сочинители **Манифестов футуризма** восславляли скорость, гоночный автомобиль, который прекраснее Ники Самофракийской, войну, пощечину и удар кулака, неистовствовали против «лунного света», музеев и библиотек и предлагали «не бояться уродства». **Палаццески** настаивал, что молодые поколения следует воспитывать на отвратительном, а Боччони в 1913 году дал название *Антиграциозное* своим картине и скульптуре. Насколько невыносимой была эта *битва безобразного*, свидетельствует тот факт, что в дальнейшем многие футуристы (например, Карра) вновь обратились к неоклассическим формам или прославляющему искусству фашизма. Однако фитиль был подожжен.

Если у футуристов безобразное было провокационным, то в немецком экспрессионизме оно носит характер социального обличения. Начиная с 1906 года, когда была образована группа «Мост» (Die Brücke), и вплоть до прихода к власти нацизма такие художники, как Кирхнер, Нольде, Кокошка, Шиле, Грос, Дикс и другие, с настойчивым и безжалостным постоянством будут писать потасканные,

Отто Дикс
Салон I,
1921
Штутгарт,
Городская галерея

отвратительные лица, выражающие убожество, развращенность, плотоядную сытость того буржуазного мира, что вскоре станет самым послушным оплотом диктатуры.

Кубисты в лице Брака и Пикассо, проповедуя разложение формы, искали источник вдохновения в неевропейском искусстве, в африканских масках, которые для расхожего общественного мнения были чудовищны и отвратительны. В дадаизме стремление к уродству решительно проявляется через гротеск. **Дюшан** провокационно подрисовал усы *Джоконде* и положил начало поэтике *ready made*, выставив в качестве произведения искусства писсуар. Он мог бы выставить любой другой предмет, но ему хотелось сделать что-нибудь *непристойное*.

Особенно сильно тяга к скандальным ситуациям и нестандартным образам проявилась после публикации в 1924 году *Манифеста сюрреализма*. Художника призывают воспроизводить запредельные ситуации, проливающие свет на бессознательное через такие приемы, как автоматическое письмо, чтобы освободить мозг от любых тормозящих запретов и предоставить полную свободу спонтанным ассоциациям образов и идей. Живопись Эрнста, Дали, Магритта преображает природу, высвобождая кошмары, наваждения и тревожные отклонения. В ходу игры вроде «изысканных трупов», когда каждый участник пишет фразу или начинает рисовать картинку, потом край листа заворачивается и следующий игрок продолжает вслепую — создавая тем

Манифест футуризма
Филиппо Томмазо Маринетти
Манифест футуризма
(*Фигаро,* 20 февраля 1909)
Мы намерены воспеть любовь к опасности, привычку к энергии и бесстрашию.
Мужество, отвага и бунт будут основными чертами нашей поэзии. До сих пор литература восхваляла задумчивую неподвижность, экстаз и сон. Мы намерены воспеть агрессивное действие, лихорадочную бессонницу, бег гонщика, смертельный прыжок, удар кулаком и пощечину.
Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой — красотой скорости. Гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревущая машина, мотор которой работает как на крупной картечи, — она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской.
Мы хотим воспеть человека у руля машины, который метает копье своего духа над Землей, по ее орбите.
Поэт должен тратить себя без остатка, с блеском и щедростью, чтобы наполнить восторженную страсть первобытных стихий.
Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение, лишенное агрессивного характера, не может быть шедевром. Поэзию надо рассматривать как яростную атаку против неведомых сил, чтобы покорить их и заставить склониться перед человеком.
Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость.
Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине.
Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов, мы будем бороться против морализма, феминизма, против всякой оппортунистической или утилитарной трусости.
Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы будем воспевать многоцветные, многозвучные приливы революции в современных столицах; мы будем воспевать дрожь и ночной жар арсеналов и верфей, освещенных электрическими лунами; жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, пытающиеся проникнуть за горизонт; неутомимые паровозы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как восторженные зрители, шумом выражают свое одобрение.
Из Италии мы провозглашаем всему миру этот наш яростный, разрушительный, зажигающий манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня Футуризм, потому что хотим освободить нашу землю от зловонной гангрены профессоров, археологов, краснобаев и антикваров. Слишком долго Италия была страной старьевщиков. Мы намереваемся освободить ее от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее.

Безобразное
как предмет гордости
Филиппо Томмазо Маринетти
Технический манифест футуристической литературы
(1912)
И тогда со всех сторон злобно завопят: «Это уродство! Вы лишили нас музыки слова, вы нарушили гармонию звука и плавность ритма!» Конечно, нарушили.
И правильно сделали! Зато теперь вы слышите настоящую жизнь: грубые выкрики, режущие ухо звуки. К черту показуху! Не бойтесь уродства в литературе. И не надо корчить из себя святых. Раз и навсегда плюнем на Алтарь Искусства и смело шагнем в неоглядные дали интуитивного восприятия! А там, покончив с белыми стихами, заговорим свободными словами.

Смело творить безобразное
Из манифестов итальянских и русских футуристов
Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов, мы будем бороться против морализма, феминизма, против всякой оппортунистической или утилитарной трусости. [...] Не бывает разных категорий образов, все они одинаковые. Нельзя делить ассоциации на высокие и низкие, изящные и грубые или надуманные и естественные. Мы воспринимаем образ интуитивно, у нас нет заранее готового мнения. [...]
Сегодня лохмотья вывесок прекраснее бального платья, трамвай мчится по стальным знакам равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидывает из взмыленной пасти огненные экспрессы световых реклам, дома снимают железные шляпы, чтобы вырасти и поклониться нам. [...] Машина пронизала своим визгом каждую секунду.
Я струблюваю рожком дни. Мои руки мостами тянутся через Атлантический океан! Во мне отображение всего — все во мне отразилось: вспень верфей и заводов, животы вокзалов, маховое колесо солнечного диска, вертящееся в зубцах облаков, локомотивы, которые, подобно профессорам, потеряли в беге клоки своих волос из дыма и у которых седые усы пара, небоскребы с набухшими нарывами балконов.

Умберто Боччони
Антиграциозное,
1912–1913
Турин,
Финлега Спа

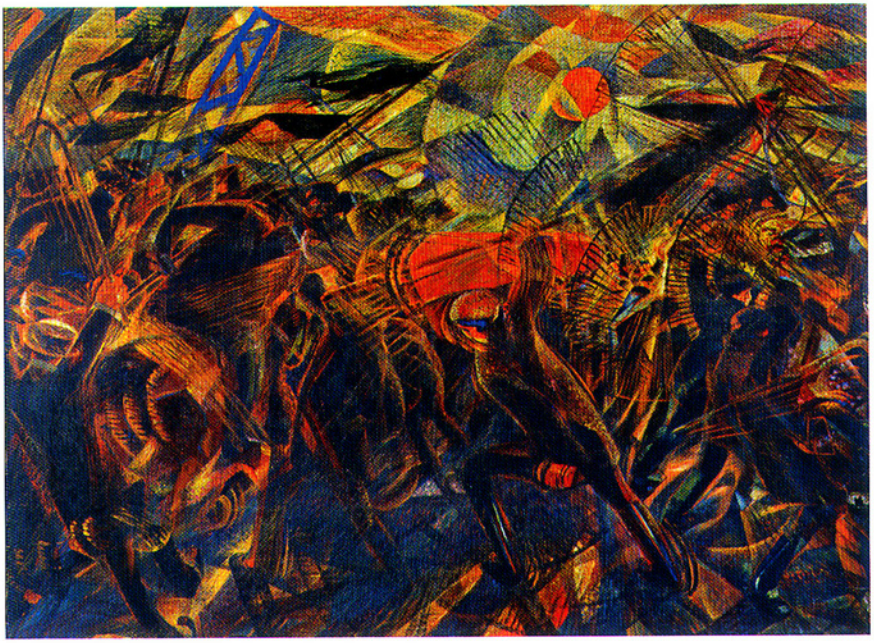
Трам-там-там
Филиппо Томмазо Маринетти
Бомбардировка (1912)
Вот здорово видеть слышать обонять все-
превсе пулемётные тра-та-та-та-та
стрёкоты
напропалую а над ними ружейную
колюще хлоп-
хлоп хлопки режущее пиф-паф-пум-бум
чёрте-
что высота 200 м перестрелку
а внизу на дне в оркестровой яме звучные
плюх-плюм быков волов
погонщиков повозок плески а припевом
лошадиные шлёп-шлёп дзинь-дзинь
плю-у-у-у-х**.

Ужасный си-бемоль
Эрик Сати
Мемуары страдающего амнезией
(1912)
Когда мне впервые довелось воспользоваться фоноскопом, я исследовал си-бемоль среднего регистра. Смею вас заверить, в жизни своей я не видел ничего более омерзительного. Я кликнул слугу, чтобы показать ему это*.

Любовь к войне
Джованни Папини
Полюбим войну!
(журнал *Лачерба*, 1 октября 1914)
В конце концов война благотворно сказывается на сельском хозяйстве и способствует прогрессу. На протяжении целого ряда лет поля сражений дают лучший урожай, не требуя при этом дополнительных удобрений. Сколь сладкой капустой будут питаться французы в местах прежней дислокации немецкой пехоты, сколь крупный картофель будут в этом году копать в Галиции! Стрельба снайперов и минометный огонь расчищают место от старых домов и старых вещей. Убогие селения, сожженные бравыми солдатами, будут отстроены заново и приобретут более здоровый вид. А что до ахов и охов путешественников и профессоров, так на их долю останется предостаточно готических соборов, церквей, библиотек и замков. После нашествия варваров из руин вырастает новое искусство, всякая опустошительная война порождает новую моду. Если воля к творчеству будет, как и во все времена, черпать импульс и вдохновение из разрушения, дела хватит на всех.
Полюбим войну и, как гурманы, будем наслаждаться ею, пока она продолжается. Война ужасна — но именно потому, что она ужасна, страшна, безжалостна и разрушительна, нам, как мужчинам, следует полюбить ее всей душой*.

Долой любовь!
Филиппо Томмазо Маринетти
Война — единственная гигиена мира (1915)
Однако еще более глубокую пропасть между миросозерцанием футуристов и анархистов образует проблема любви, великая тирания сентиментальности и похоти, от которой мы желаем освободить человечество.
Именно эту ненависть к тирании любви мы вместили в одно лаконичное словосочетание: «презрение к женщине».
Мы презираем женщину, воспринимаемую единственным идеалом, божественным сосудом любви, женщиной-отравой, трагической женщиной-игрушкой, созданием хрупким, одержимым и роковым, чей голос, звучащий как зов судьбы, и чьи мечтательно разметавшиеся волосы находят отзвук и продолжение в листве лесных деревьев, залитых лунным светом.
Мы презираем гнусную любовь, это неудобоносимое бремя, препятствующее развитию мужчины, которому она мешает изжить свою человечность, удвоить силы, преодолеть себя, дабы стать тем, что мы называем *человеком, помноженным [на машину]*.
Мы презираем гнусную любовь, неудобоносимое бремя, превратившуюся в гигантские путы, при помощи которых солнце удерживает в своей орбите отважную землю, норовящую уклониться куда-нибудь в сторону, чтобы изведать все уготованные ей космические опасности.
Мы убеждены, что любовь — сентиментальность и похоть — есть вещь, наименее естественная в мире. Единственное, что в ней является естественным и представляет важность, — это акт совокупления, имеющий целью будущность человечества как вида*.

Футуристское приобщение к безобразному
Альдо Палаццески
Средство от боли (1913)
Вглядитесь в лицо смерти, и вам будет от чего веселиться всю оставшуюся жизнь. Я утверждаю, что в плачущем человеке, в человеке умирающем заключены основные источники людской радости.
Наших детей необходимо приучать к смеху — самому что ни на есть разнузданному, самому дерзкому. [...] Мы дадим им обучающие игрушки: это будут куклы — горбатые, слепые, тронутые гангреной, заболевшие чахоткой, сифилисом; они примутся механически плакать, орать, хныкать, будут поражены эпилепсией, чумой, холерой, геморрагией, геморроем, сколиозом, безумием, будут падать в обморок, хрипеть, умирать. Учительницей же их будет больная водянкой, страдающая слоновой болезнью или же совершенно высохшая особа, длинная, как жердь, с шеей жирафа. [...] Учитель-коротышка, рахитичный горбун, и учитель-верзила с лицом подростка, слабым голосом и визгом, тонюсеньким, как стеклянная нить. [...] Юноши, ваша спутница жизни будет горбатой, слепой, хромой, лысой, глухой, кривой, беззубой, вонючей, с ухватками обезьяны и голосом попугая. [...] Пусть ее красота не сбивает вас с толку: если, упаси Боже, она покажется вам красивой, исследуйте ее хорошенько, и вы обнаружите в ней уродство. Не умиляйтесь ее благоуханию; в один прекрасный день резкий, противный запах, исходящий из самых недр столь обожаемой вами плоти, может неприятно поразить вас, неожиданно потревожив ваш чуткий сон и наполнив сердце печалью. Не отвлекайтесь на свою и ее молодость, которая столь быстротечна, — это поставит вас выше человеческого страдания. Исследуйте ее хорошенько, и вы обнаружите старуху — в противном случае, когда вы овладеете ею и вас охватит чувство тоски, эта истина останется не изведанной вами. Не останавливайтесь, дойдя до определенной степени безобразия и старости, которые, так же как красота и молодость, не ведают предела: они бесконечны. Большее наслаждение доставит вам зрелище трех бегущих кляч, самых что ни на есть чистопородных: самое благородное создание заключает в себе клячу, в которую однажды превратится; рассмотрите эту клячу, не отвлекайтесь на блеск быстротечной красоты. [...] Подумайте о том счастье, которое охватит вас от созерцания снующих вокруг бесчисленных маленьких горбунов, слепцов, карликов, хромоножек — уж они-то умеют радоваться. Вместо того чтобы нацеплять парик на вашу спутницу, обрейте ее наголо, если она не совершенно лысая; приладьте к ней накладной горб, если она не горбата.
Мы, футуристы, желаем освободить народы латинской расы — и прежде всего наш собственный народ — от добровольно принятого страдания, от зачарованности прошлым, усугубляемой неисправимым романтизмом, от избыточной чувствительности и слезливой сентиментальности, которые терзают душу всякого итальянца [...] вместо духов ввести в употребление зловонные запахи. Наполните бальную залу благоуханием свежих роз —



Карло Карра
Похороны анархиста Галли,
1910–1911
Нью-Йорк,
Музей современного искусства

Энрико Прамполини
Портрет Маринетти. Пластический синтез,
1924–1925
Турин,
Городская галерея современного искусства

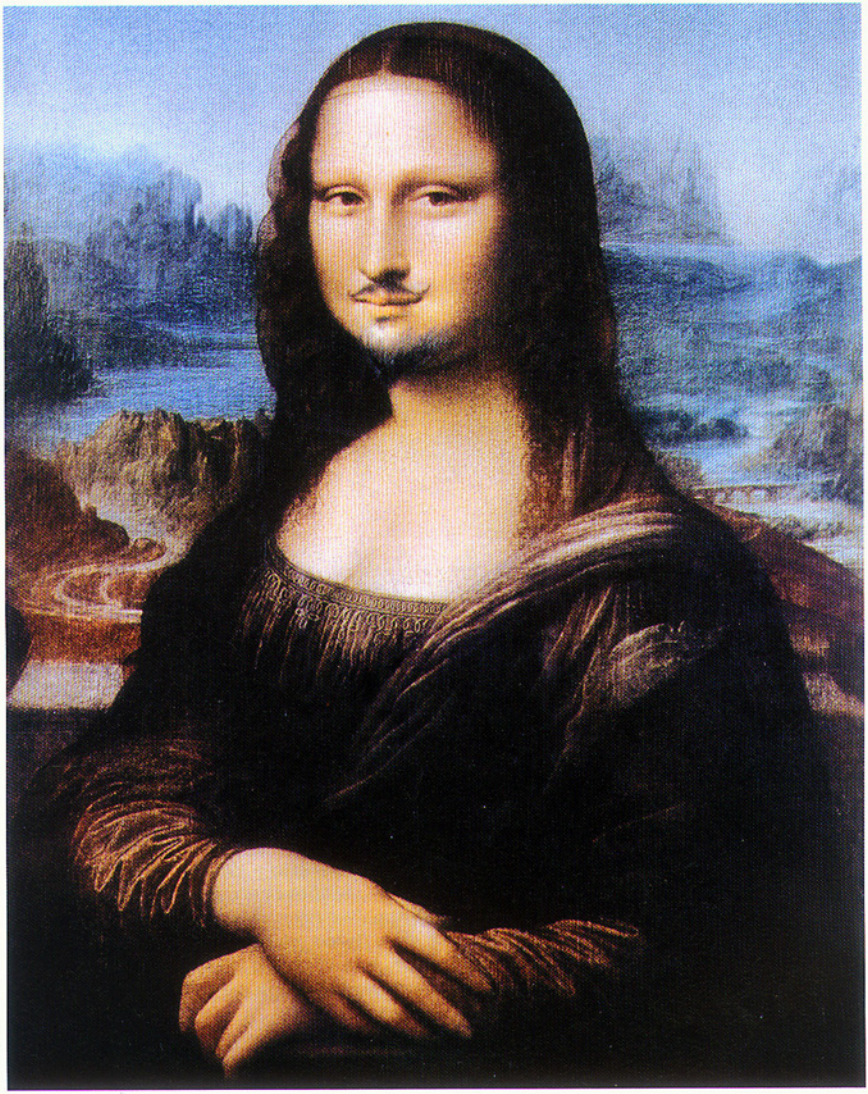
ответом будет лишь ничего не значащая, мимолетная улыбка; наполните тот же самый зал более густым запахом дерьма (глубин человеческих, недооцененных) — и все предадутся безудержному веселью. […] Открывать развлекательные заведения в покойницких, сочинять эпитафии из каламбуров и двусмысленностей. Развивать полезный, здоровый инстинкт — тот самый, что побуждает нас хохотать над упавшим на землю человеком, который, самостоятельно поднявшись, проникается нашим весельем. […] Превратить сумасшедшие дома в школы усовершенствования для новых поколений*.

Марсель Дюшан
Torture-morte,
1959
Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду

Дада
Тристан Тцара
Манифест дада (1918)
Произведение искусства не должно быть красотой в себе, так оно мертво; ни веселое ни грустное, ни светлое, ни темное, ублажать или обижать индивидуальность, быть для нее плюшкой, святым нимбом или испариной петляющего бега через атмосферы. Произведение искусства никогда не красиво по предписанию, объективно, для всех. […] Как взбешенный ветер, мы раздираем белье облаков и молитв и готовим большой спектакль бедствий, пожаров, распада. […] Я провозглашаю противостояние всех космических сил этой гонорее гнилостного солнца, выпущенного заводами философской мысли, ожесточенную борьбу всеми средствами **дадаистского отвращения.** […] Свобода: **дада, дада, дада;** вопль напряженных красок, сплетение противоположностей и всех несообразностей, гротесков, противоречий: **жизнь.**

Дадаистское отвращение
Тристан Тцара
Манифест дада (1918)
Любой продукт отвращения, способный стать отрицанием семьи, есть **дада;** протест всем своим существом, сжатым в кулак разрушительного действия: **дада;** знание всех средств, вплоть до сегодняшнего дня отвергаемых стыдливым полом удобного компромисса и учтивости: **дада;** упразднение логики, танца бессилия импотентов творчества: **дада;** любой иерархии и социального уравнивания ценностей, установленного нашими лакеями: **дада;** любой предмет, все предметы, чувства и сомнения, явления и точное столкновение параллельных линий есть средства борьбы: **дада;** упразднение памяти: **дада;** упразднение археологии: **дада;** упразднение пророков: **дада;** упразднение будущего: **дада;** безоговорочная и абсолютная вера в любого бога, постоянно порождающего что попало: **дада;** элегантный и очертя-голову прыжок из гармонии в иную сферу; траектория слова, брошенного как звуковая бомба; уважать все личности в безумии их настоящего момента: серьезном, робком, застенчивом, пылком, мужественном, решительном, энтузиастическом; очистить свою церковь от тяжелой и бесполезной утвари; изрыгать оскорбляющую или влюбленную мысль подобно светящемуся каскаду, или — живо наслаждаясь тем, что это столь же прекрасно — с равным тщанием лелеять ее в чистом от насекомых для высокорожденной крови и позлащенном телами архангелов ручейке своей души.

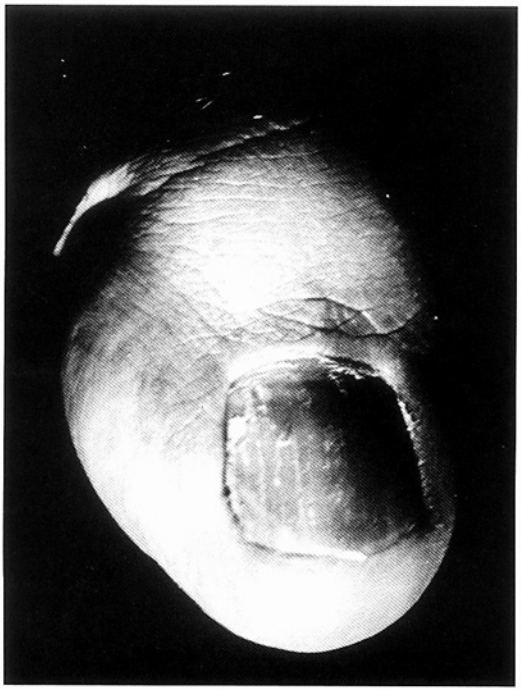
RAOUL HAUSM
PRÄSIDENT DER SONN
DES MONDES UND DER KLEINEN ERDE
DADASOPH DADARAOUL, DIREKTOR D
PORTRÄT
CONSTRUIERT
George Grosz/1920
849 B·VENUS·AMERICAN PENCIL CO. New York



Франсис Пикабиа
Поцелуй,
1923–1926
Турин, Городская галерея современного искусства

L.H.O.O.Q.
Марсель Дюшан
Джоконда с усами
1930
Частное собрание

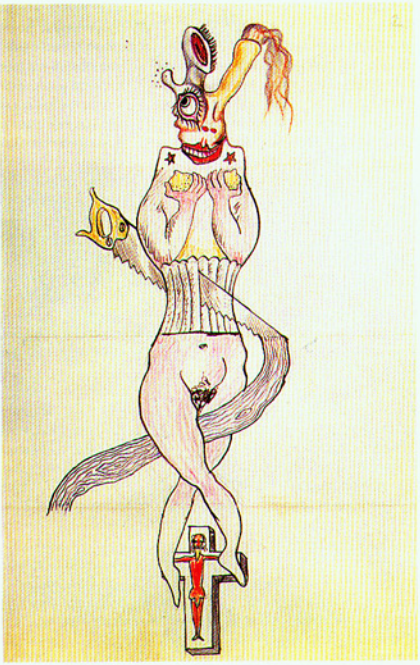
На с. 375:
Рауль Осман
Искусствовед,
1919–1920
Лондон, Галерея Тейт



Жак-Андре Буафар
Большой палец ноги тридцатилетнего мужчины,
1929
Париж,
Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду

Большой палец ноги
Жорж Батай
Большой палец ноги (1929)
Форма большого пальца ноги сама по себе не имеет ничего специфически уродливого; это отличает ее от других частей тела, например разинутого рта, обнажающего свою внутренность. Возможно, лишь второстепенные (но заурядные) деформации придали его неблагообразию элемент чего-то донельзя комичного. [...] Коль скоро благодаря прямохождению род человеческий худо-бедно вознесся над земной грязью, а, с другой стороны, коль скоро высокомерие и спесь всякий раз обращают в прах самые возвышенные порывы, на что невозможно смотреть без судорожного смеха, большой палец ноги, имеющий вид чаще всего довольно нелепый и унизительный, вероятно, выступает неким психологическим аналогом низвержения человека и, следовательно, смерти. [...] Жутко-мертвенный и в то же самое время дерзкий, вызывающий вид большого пальца ноги как нельзя лучше передает этот комизм, выступая ярчайшим проявлением разлада в человеческом теле, что является следствием глубокого взаимного несогласия между отдельными его органами.

самым серию неожиданных сочетаний наподобие того, что предрекал Лотреамон («прекрасно, как случайная встреча швейной машинки и зонтика на операционном столе»).
Верх берет анархическое пристрастие к невыносимому, чему примером может служить **Руссель** или такой фильм, как *Андалузский пес* Бунюэля (1929), где зритель становится очевидцем отталкивающих операций вроде живосечения глаза. **Арто** в 1932 году провозглашает свой «театр жестокости» — «чуму», «болезнь возмездия», где жизнь «выходит за все мыслимые пределы и подвергается испытанию через пытку и попрание всего и вся»; **Дали**, упражняясь в «критической паранойе», предлагает собственный анализ знаменитой картины Милле *Анжелюс*, **Батай** воспевает большой палец ноги и цветы как предметы, вызывающие отвращение.
Позже неформальное искусство произведет переоценку того, что прежде изображать считалось невозможным, — в поле его внимания попадут самые потаенные глубины материи, плесень, пыль, грязь. Новый Реализм обратится к отбросам индустриального мира, подберет обломки сломанных предметов, чтобы собрать их в иные формы, а с приходом *поп-арта* **Уорхол** призовет к эстетической переработке *отходов*. Вполне понятно, что подобные провокации вызывали



Андре Бретон,
Ман Рэй,
Эммануэль Радницки,
Макс Мориз,
Ив Танги
Изысканный труп,
17 мая 1927
Париж
Национальный музей
современного
искусства, Центр
Жоржа Помпиду

моралистическую реакцию у таких авторов, как **Зедльмайр**; но исторический авангард не собирался воплощать никакую Гармонию, напротив, он стремился порвать с любыми законами, с любыми заранее установленными схемами восприятия, найти новые формы познания, которые, проникнув в тайны бессознательного, с одной стороны, и материи в ее первозданном виде — с другой, смогут обличить отчуждение современного общества.

Воображение немецких экспрессионистов будоражилось брожением социальной критики; итальянские футуристы были революционерами, их протофашизм анархического толка шел от протеста против того самого буржуазного мира, с которым в дальнейшем они преспокойно примирились; русским футуристам были поначалу близки идеалы советской революции; многие сюрреалисты примкнули к коммунизму, что сопровождалось рьяными дискуссиями и взаимными проклятиями сталинистов и троцкистов.

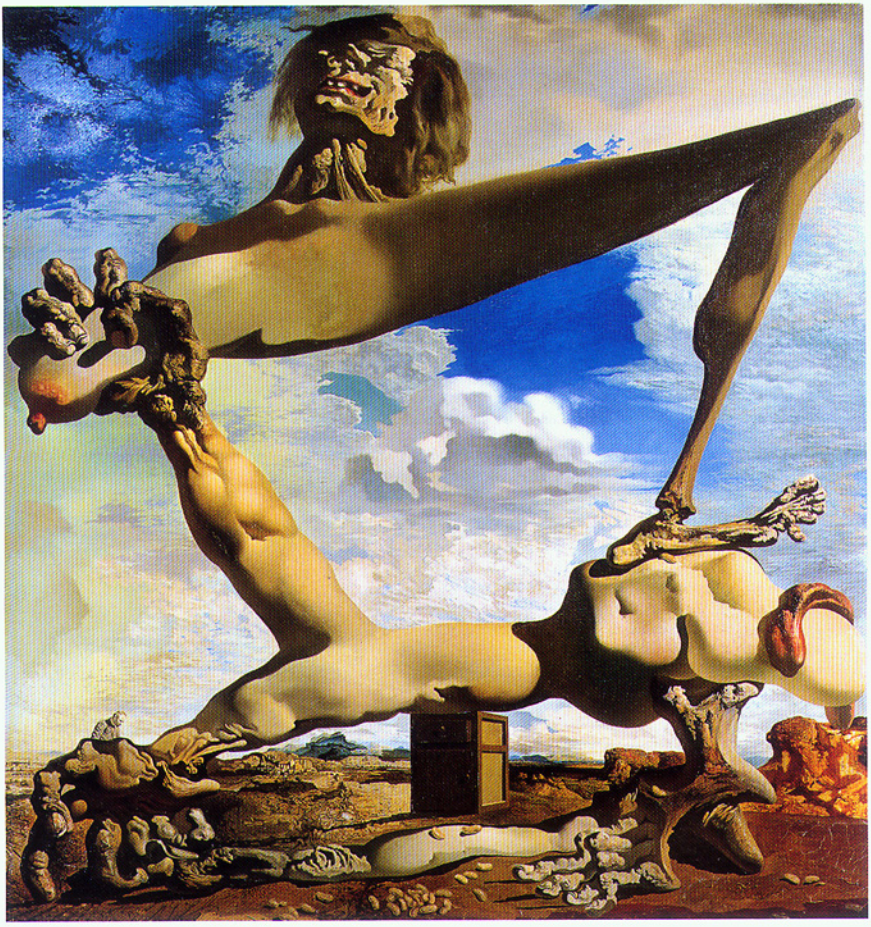
Адорно в своей *Эстетической теории* напоминает, что сюрреализм и экспрессионизм, «иррациональные моменты которых неприятно поражали, выступали против насилия, авторитета, обскурантизма», что отказ от «норм «красивой» жизни в безобразном обществе» неизбежно несет на себе печать озлобленности и что искусство должно

Сюрреализм
Андре Бретон
Манифест сюрреализма (1924)
Сюрреализм. Чистый психологический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений. […]
Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни.
Устроившись в каком-нибудь уголке, где вашей мысли будет легче всего сосредоточиться на себе самой, велите принести, чем писать. Расслабьтесь, насколько это в ваших силах, приведите себя в состояние наибольшей восприимчивости. […]
Начинайте писать быстро, без всякой заранее намеченной темы, — настолько быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитать написанного. Первая фраза придет сама собой. […]
Вот персонажи весьма разношерстного вида. […]
Таким образом, будучи наделены небольшим числом физических и нравственных качеств, эти существа, на самом деле мало чем вам обязанные, уже не смогут отклониться от определенной линии поведения, так что вам не надо будет ей заниматься.

Против сюрреализма
Ганс Зедльмайр
Утрата середины, V (1948)
Сюрреализм сбросил свои маски. Он открыто оскорбляет Бога и человека, мертвых и живых, красоту и мораль, структуру и форму, разум и искусство: «Искусство — чепуха». […] Он полагает, что обрел взгляд, «в свете которого жизнь и смерть, реальность и воображение, «верх» и «низ» не должны более пониматься как взаимные противоположности и противоречия». Эта наукообразная сентенция есть не что иное, как определение хаоса. Сюрреализм и не отрицает хаос; напротив, он открыто признает, что стремится к «систематизации беспорядка» (Сальвадор Дали) и дезорганизации. «Не существует революционного порядка, существуют лишь беспорядок и безумие». И сюрреализм удовлетворенно провозглашает, что «на свет народился новый порок, а с ним перед человеком замаячила другая иллюзия: сюрреализм, дитя исступления и тьмы» (Арагон). […] Появление его передовых отрядов — грозный признак, свидетельствующий о наступлении иррациональных, или, лучше сказать, субрациональных сил. Этим-то силам открывают свои двери простодушные (или вконец сбитые с толку) современники, которым в неправильно толкуемом названии «сюрреализм» (ибо на самом деле это есть «субреализм») мерещится возможность возвыситься над повседневной банальностью. […]
К подобному явлению нельзя относиться, как к пустяку. В сущности, сюрреализм является последним торопливым шагом к разложению искусства и человека, что в свое время предвосхитил Ницше, в 1881 году написавший фрагмент под заглавием «Безумец»:
«Не падаем ли мы безостановочно? И вниз — и назад себя, и в бока, и вперед себя, и во все стороны? И есть ли еще «верх» и «низ»? И не блуждаем ли мы в бесконечном Ничто? И не зевает ли нам в лицо пустота? Разве не стало холоднее?»*

«сделать своим делом то, что объявлено вне закона как безобразное, и не для того, чтобы интегрировать его, смягчить или примирить людей с его существованием с помощью юмора […] а для того, чтобы в картинах безобразного заклеймить позором этот мир, который создает и воспроизводит безобразное по своему образу и подобию […]. Искусство […] обвиняет власть предержащую […] и представляет свидетельства о том, что эта власть вытесняет и отвергает».
Сегодня все (включая обывателей, которым следовало бы поражаться и возмущаться) признают «прекрасными» (в художественном отношении) те произведения, что приводили в ужас их родителей. Авангардистское безобразное ныне — новая модель красоты; им сформирован новый рынок.

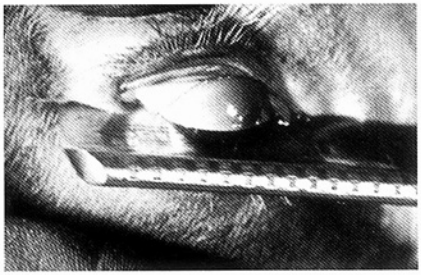
Сальвадор Дали
Мягкая конструкция с вареной фасолью. Предчувствие гражданской войны,
1936
Филадельфия, Художественный музей



Сальвадор Дали
Атавизм сумерек,
1933–1934
Берн,
Художественный
музей

Жан Франсуа Милле
Анжелюс
(Вечерний звон),
1858–1859
Париж, Орсе

На с. 383:
Андалузский пес,
фильм
Луиса Бунюэля,
1929



Исказить прошлое
Сальвадор Дали
«Вечерний звон» Милле
(Опыт параноидального анализа)
Паранойя не сводима к зрительному образу, она дает истинную, точную, единственную в своем роде картину, добиваясь ее посредством бредовой интерпретации. […] Эта и только эта живопись способна стать наибредовейшим зримым эквивалентом стихов Лотреамона вообще и «Песни Мальдорора» в частности, так близка она к тексту. Лет семьдесят тому назад создал ее художник, знавший трагизм каннибальских первопорывов и жутких встреч плоти с плотью (свежее, нежнейшее мясо высших сортов!). Я говорю о Жане Франсуа Милле, живописце, не понятом и в малой мере, а точнее, о его знаменитом полотне «Вечерний звон», которое, по моему разумению, и есть точное живописное воплощение небезызвестной сакральной *встречи в анатомическом театре швейной машинки с зонтом*. […]
Из всей мировой живописи только «Вечерний звон» выдерживает накал замершего соприсутствия двух существ в гибельном, безлюдном сумраке, накал встречи, до краев наполненной ожиданием.
Этот фон — гибельное, сумрачное безлюдье — и есть место встречи: стол прозектора, поминаемый в поэтическом тексте. Но не просто жизнь гаснет на горизонте — нож гильотины опускается на плоть, ту самую плоть, какой во все времена была для человека вспаханная земля. Нож падает, пронзает землю, алчно взыскующую плодородия, подобно тому, как взыскует наслаждения вонзиться скальпель, и всякий знает, что нужно ему одно: в полной тайне под любым научным предлогом отыскать, вскрывая труп, уже затверделый, питательный и плодородный клубенек смерти. Отсюда извечная метаморфоза, знакомая всем векам и народам: пашня — пища — пир. […] Именно эта двойственность и заставляет нас ощутить вспаханное поле в закатном сумраке изысканно накрытым столом анатомички — тем самым, на котором нас поджидает смачный первосортный трупец с трюфелями, наинежнейшими, воздушными — точь-в-точь как в пиршественных сновидениях, где все изобильно и с размахом, как плечи и груди допотопных кормилиц Третьего рейха. И в меру просоленный трупец — той разъедающей, неистребимой солью, выпаренной из алчного, исступленно злобного муравьиного зуда. Никакая другая не годится на засолку истинной *падали непогребенной* (остерегайтесь подделок!), не говоря уж о том, что не всякая падаль заслуживает данного наименования.
Итак, изо всех столов пашня — наиболее близкий к тексту и наиболее удобный для прозектора стол; зонт же и швейная машинка в «Вечернем звоне» представлены соответственно мужской и женской фигурами, а вся тревога и тайна встречи […] заключены... Но речь сейчас не о той тревоге и тайне, которые порождает само *место* (вспаханное поле — прозекторский стол), а о тайне, что заключена в самих этих существах, в их главенствующих свойствах, которые правят и коллизией, и развитием ее, и потаенной трагедией ожидания и встречи.
Зонт — типично сюрреалистический предмет, обыкновенно употребляемый вследствие соотнесения с феноменом эрекции как символ, — итак, зонт представлен на полотне мужской фигурой, каковая, ежели соблаговолите припомнить, тщится утаить посредством сколь подозрительного, столь и постыдного вмешательства шляпы упомянутый феномен, причем безрезультатно. Напротив, швейная машинка — очевидный женский символ с донельзя акцентированными атрибутами. Игла ее, преисполненная губительной каннибальской мощи, легко отождествляется с тончайшим сверлышком сакральной самки богомола, когда та *опустошает* своего самца — свой зонт, еще недавно яростный и упругий.
Совершенно очевидно, что после этих двух могучих фигур «Вечернего звона» (сиречь зонта и швейной машинки) собирательницам колосьев остается лишь бесстрастно подбирать что придется: яйца в корзину (хоть ее и нету), чернильницы, ложки и прочие побрякушки, возвращенные в урочный час закатным бликом-эксгибиционистом. А едва он коснется головы мужчины, обнажив кусок сырого мяса (не голова, а вывеска мясной лавки!), как облака единым махом очертят на горизонте наполеоновский — голодный! — профиль, который тут же ринется к мясу. Вот-вот сожрет, но — дудки! Будем говорить начистоту — не ему назначен кусок, а исключительно и неукоснительно игле, острейшей из тончайших, жутчайшей из кошмарнейших, прельстительнейшей небесной игле-радуге от подпольной швейной машинки, залога здоровья!

Пауль Клее
Комедиант,
1904
Нью-Йорк,
Музей современного искусства

Френсис Бэкон
Автопортрет,
после 1945
Лондон,
Галерея
Мальборо

Безобразие авангарда
Жорж Батай
Мрачная игра (1929)
Картины Пикассо ужасают, а картины Дали устрашающе безобразны [...]. Если резкие порывы способны освободить человека от гнета глубочайшей скуки, объясняется это тем, что они в силу какого-то необъяснимого недоразумения дают ощутить пленительный ужас безобразного. Впрочем, следует сказать, что уродство может быть отвратительным и без всяких причин, так сказать, случайно, но нет ничего более заурядного, нежели двусмысленное уродство, которое нагло прикидывается своей противоположностью. Что касается абсолютного уродства, оно отвратительно подобно некоторым видам красоты — той, что ничего не скрывает и не служит маской для разнузданного бесстыдства, красоты, которая никогда не изменяет самой себе и при этом все время начеку, как последний трус*.

Грубо
Раймон Кено
Упражнения в стиле (1947)
После идиотского ожидания на отвратительном солнцепеке я наконец сел в похабный автобус, внутри которого мудохалась толпа придурков. Самым трахнутым из придурков был один прыщ с непомерной шеищей, который демонстрировал на своей башке гротескный колпак с веревкой вместо ленты. Этот выпендрежник начал возмущаться тем, что один старый пердун с полоумной яростью ему топтал ножищи, но быстро обделался и смылся в сторону свободного места, еще влажного от предыдущего сидельца.
Через два часа мне опять не повезло: снова попал на того придурка; он трепался с другим мудаком перед этим омерзительным памятником, который называют Сен-Лазаром. Они чесали языками по поводу какой-то сраной пуговицы. Я еще подумал: этот придурковатый говнюк может передвигать свой ублюдочный фурункул сколько угодно, но все равно останется таким же уродом.

Переоценка безобразного
Раймон Руссель
Locus Solus, 2, 4 (1914)
На достаточно большой площади там и тут торчали человеческие зубы самых разных форм и цветов. Ослепительно белые рядом с желтоватыми и коричневыми резцами курильщиков. В этом странном скопище находились все оттенки желтою цвета: от легчайших соломенных тонов до самых насыщенных рыжеватых окрасов.
Свою лепту в это многоцветье вносили синие зубы — от нежно-голубых до темных, с которыми соседствовало множество черных, бледно-красных и алых окровавленных корней. Разнообразие форм и размеров зубов, казалось, не имело конца: огромные коренные и чудовищного вида клыки соседствовали с почти незаметными молочными зубами. Ансамбль расцвечивался металлическими отблесками пломб.
В месте, где стоял копер, плотно посаженные зубы одним лишь чередованием цветов образовывали настоящую, пока еще незаконченную картину. Все вместе изображало рейтара, дремлющего в темном подземелье, томно лежащего на берегу подземного озерца. В плотном облаке, отлетавшем от головы спящего и символизировавшем его сон, собраны были одиннадцать юношей, пригнувшихся в страхе перед неким почти прозрачным воздушным шаром, к которому устремлен был полет белой голубки и от которого на земле оставалась легкая тень, окутывавшая мертвую птицу. Возле рейтара лежала старая закрытая книга, едва видная при слабом свете от факела, воткнутого в пол подземелья.
В этой необычной зубной мозаике преобладали желтый и коричневый цвета. Остальные, менее часто встречавшиеся тона придавали картине живые и привлекательные нотки. Голубка, составленная из великолепных белых зубов, красовалась в позе быстрого и грациозного порыва вперед. Умело подобранные корни обозначали красное перо, украшавшее темную шляпу, брошенную рядом с книгой, или же просторный пурпурный плащ с медной пряжкой из хитроумно расположенных коронок. Из смешанного множества синих зубов были выполнены лазурного цвета

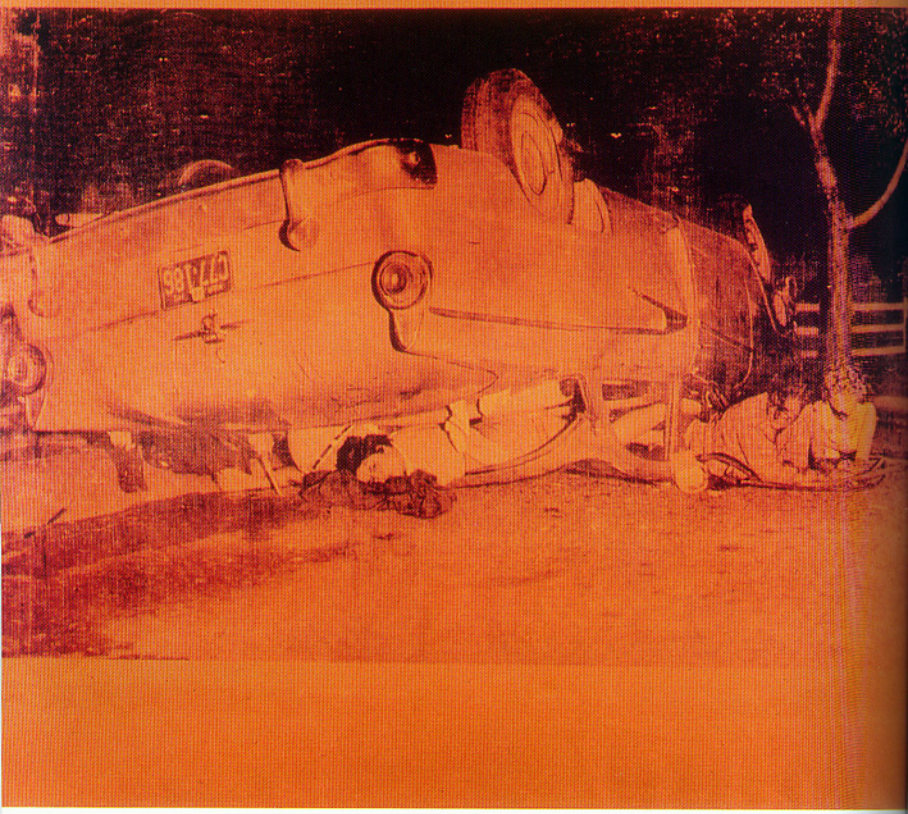
Альберто Мартини
Рождение — Боль человеческая,
из цикла *Таинства*
(шесть литографий),
1923
Милан,
Поэтическая
мастерская

Справа:
Жан Фотрие
Этюд обнаженной фигуры,
1926
Частное собрание

штаны, втиснутые в широкие сапоги из черных зубов. Хорошо выделявшиеся на общем фоне каблуки составлены были из зубов цвета лесного ореха, а равномерно расположенные пломбы играли роль гвоздей...
За пределами картины со всех сторон в полнейшем беспорядке разбросаны были другие зубы, не имевшие никакого живописного вида. Вокруг воображаемой границы, обозначенной по окружности самыми удаленными от центральной части зубами, простиралось пустое пространство, ограниченное шпагатом, привязанным к торчащим на несколько сантиметров из земли тонким колышкам. Мы остановились перед этим неровно натянутым барьером.

Театр жестокости
Антонен Арто
Театр и его двойник (1938)
Театр, подобно чуме, — это кризис, который разрешается либо смертью, либо выздоровлением. Чума же — высшая из всех болезней, поскольку она есть совершенный кризис, после которого не остается ничего кроме смерти или же крайнего очищения. Точно так же и театр — это болезнь, поскольку он есть высшее равновесие, которое недостижимо без разрушения. [...] Возможно, как говорил Августин Блаженный, попав внутрь общественного тела, яд театра разъедает его изнутри, однако он делает это подобно чуме, подобно болезни возмездия.

Гниение цветов
Жорж Батай
Язык цветов (1929)
После чрезвычайно краткого периода цветения прелестный венчик бесчестно сгнивает на солнце, что делает его сущим позором для растения. От цветка, прежде казавшегося чем-то ангельским и поэтичным, теперь несет навозом, и он словно возвращается к своему изначальному состоянию: высший идеал быстро оказывается сведен к куску навоза, раскачивающемуся на ветру. Ибо цветы не стареют *благообразно*, в отличие от листьев, которые и после смерти не теряют своей красоты; цветы увядают подобно состарившимся кокеткам, густо обсыпанным пудрой; они нелепо умирают на собственных стеблях, которые, казалось, должны были вознести их к звездам*.



Энди Уорхол
Пятеро погибших на оранжевом фоне, 1963
Нью-Йорк, Фонд Энди Уорхола

Справа:
Арман
Мелкие отходы обывателя
Нью-Йорк, собрание Филиппа Армана

Эстетика отходов
Энди Уорхол
Философия Энди Уорхола (1975)
Мне всегда нравится работать над отходами, делать вещи из отходов. Я всегда считал, что у выброшенных вещей, вещей, которые по общему мнению никуда не годятся, огромный потенциал — из них можно сделать что-то смешное. Это как работа по переработке отходов. Я всегда думал, что в отходах масса юмора. […] Когда я вижу старый фильм Эстер Уильямс, где сто девушек спрыгивают с качелей, я думаю о том, как проходили предварительные просмотры и про все дубли, в которых у какой-нибудь девушки не хватило храбрости спрыгнуть в нужный момент. В монтажной такой дубль становился «отходом» — его вырезали, и девушка, вероятно, тоже превращалась в «отходы» — ее наверняка увольняли. А ведь эта сцена была гораздо забавнее, чем настоящая, где все прошло нормально, и девушка, которая не прыгнула вовремя, была звездой вырезанных кадров.

LUX DUO
LUX DUO
MASTIC
LA VICTOIRE
HORNIMANS
PURE TEA
LEPETIT
LE SUPERIEUR
A. LEPETIT & SES FILS

Глава XIV

Чужое безобразное, китч и кэмп

1. Чужое безобразное

Фрагмент обстановки Викториала Габриэле Д'Аннунцио, Гардоне

С самого начала мы говорили, что уродство, как впрочем и красота, относительны и связаны не только с определенными вкусами, но и с определенными периодами.

История богата примерами. Так, некий автор XVII века, Саверио Беттинелли, ученый иезуит, обладавший хорошим вкусом, по крайней мере по меркам своего времени, в *Вергилианских письмах* (написанных будто бы от лица великого римлянина) писал, что *Божественная Комедия* груба и невнятна. Наполеон, чтобы торжественной процессии по случаю его коронования проще было войти в парижский собор Нотр-Дам, велел снести тимпан центрального портала, уничтожив тем самым шедевр готического искусства, которое в начале XIX века (несмотря на готический роман, а может, именно из-за атмосферы, им создаваемой) считалось варварским и примитивным. Мы с недоверием разглядываем фотографии актрис немого кино, недоумевая, как современники могли находить их очаровательными, да, впрочем, и рубенсовских женщин мы бы не допустили к участию в дефиле моды.

Но недоумение часто вызывает не только прошлое: в большинстве случаев современники не в силах оценить будущее, то есть дерзкие, а то и провокационные находки художников. И не стоит думать, что это относится только к неприятию авангарда мелкобуржуазной публикой и простонародьем.

Чтобы повеселить читателя и в назидание критикам будущего, на с. 393 под заголовком **Они считали безобразным** мы приводим потрясающую подборку критических нападок, некогда высказанных в адрес произведений, которые мы ныне считаем величайшими.

До чего безобразна *Божественная Комедия*!
Саверио Беттинелли
Вергилианские письма (1758)
Правда, время от времени попадавшиеся превосходные стихи мне нравились до такой степени, что я был почти готов простить его… «Какая досада, — воскликнул я, — что столь прекрасные фрагменты совершенно теряются среди всех этих нелепостей и туманностей!» […] Каким мучением было для нас продираться через сто песней и четырнадцать тысяч стихов, через великое множество кругов и глубоких рвов, через пучины и бездны вместе с Данте, который при каждом удобном случае падал без чувств либо норовил заснуть, так что невозможно было растолкать его, и докучал мне, своему проводнику и хранителю, новыми и все более неуместными вопросами! […] Бесчисленные гротескные позы и нелепые мучения, разумеется, не прибавляют достоверности ни этому Аду, ни воображению поэта. К тому же все эти персонажи донельзя болтливы и словоохотливы посреди мучений или блаженств, красочно повествуя о своих злоключениях, разрешая богословские затруднения или расспрашивая о множестве своих тосканских друзей или неприятелей и бог весть о чем еще… И это — поэма, образец для подражания, божественное произведение? Поэма, состоящая из одних проповедей, диалогов, вопросов, поэма, лишенная действия, если только не понимать под действием падения, переходы, восхождения, снование взад и вперед, причем чем дальше, тем хуже? Кто осилит все четырнадцать тысяч стихов, не поддавшись скуке или дреме? Более всего Данте недоставало хорошего вкуса и трезвости. Однако он был наделен великой, возвышенной душой, острым, богатым умом, яркой и живой фантазией; именно поэтому из-под его пера смогли выйти совершенно дивные стихи и строфы. […]
По моим подсчетам, из пяти тысяч терцин, образующих поэму, найдется примерно сотня тех, которые можно целиком расценить как удачные. Если говорить об отдельных стихах, таких, что отличались бы нравоучительным характером либо утонченностью, либо трогательностью, либо великолепием и, смею сказать, безупречностью, найдется приблизительно одна тысяча. […] Следовательно, остается еще тринадцать тысяч стихов неудачных и скверных*.

Мей Уэст,
ок. 1950

Они считали безобразным
Из редакторских отчетов и рецензий

* Композиции Иоганна Себастьяна Баха лишены всякой красоты, гармонии, но прежде всего ясности. (Иоганн Адольф Шайбе, *Der critische Musikus*, 1737)

* Оргия какафонии и вульгарности. (Луи Спор о первом исполнении *Пятой симфонии* Бетховена)

* Если бы Шопен представил свои сочинения на суд эксперта, тот порвал бы их в клочья… Меня так и подмывает сделать это. (Людвиг Рельштаб, *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 1833)

* *Риголетто* — опера, слабая в мелодическом плане. У этого произведения нет ни малейшего шанса удержаться в репертуаре. (*Gazette Musicale de Paris*, 1853)

* Я долго исследовал музыку этого шарлатана. Он выродок, не создавший ничего путного! (Чайковский о Брамсе, запись из *Дневника*)

* Пройдет сто лет, и о *Цветах зла* будут вспоминать лишь как о курьезе. (Эмиль Золя по поводу кончины Бодлера)

* Возможно, он обладал задатками великого художника, однако ему не хватило воли стать им. (Эмиль Золя о Сезанне)

* Это произведение сумасшедшего! (Амбруаз Воллар об *Авиньонских девицах* Пикассо, 1907)

* Возможно, я полный тупица, однако никак не возьму в толк, зачем все-таки автору понадобились целых тридцать страниц на описание того, как он ворочается в постели перед отходом ко сну. (Редакторская рецензия на роман Пруста *В поисках утраченного времени*)

* Сударь, вы погребли свой роман под массой деталей, которые недурно выписаны, однако совершенно излишни. (Из письма издателя Флоберу по поводу романа *Госпожа Бовари*)

* В его романах нет ничего, что указывало бы на богатство воображения — ни сюжет, ни персонажи. Бальзак никогда не удостоится выдающегося места в истории французской литературы. (Эжен Пуату, *Revue des deux mondes*, 1856)

* В *Грозовом перевале* недостатки *Джейн Эйр* [роман Шарлотты Бронте, сестры Эмилии Бронте] оказались преумножены тысячекратно. В качестве единственного утешения мы можем сказать себе, что этот роман никогда не станет популярным. (Джеймс Лоример, заметка об Эмилии Бронте в *North British Review*, 1849)

* Бессвязность и недостаток формы ее стихотворных опусов — по-другому назвать их невозможно — просто ужасают. (Томас Бейли Олдрич об Эмили Дикинсон в *The Atlantic Monthly*, 1982)

* *Моби Дик* — книга печальная, убогая, плоская, попросту смешная… И потом, этот сбрендивший капитан нагоняет смертельную тоску. (*The Southern Quarterly Revie*, 1851)

* Уолт Уитмен имеет к искусству такое же отношение, как свинья к математике. (*The London Critic*, 1855)

* Малоинтересно для обычного читателя и недостаточно глубоко для читателя с научным образованием. (Редакторская рецензия на роман Герберта Уэлса *Машина времени*, 1895)

* История не достигает какой бы то ни было развязки. Ни характер главного героя, ни его жизненный путь не содержат ничего, что могло бы оправдать финал. Короче говоря, по моему мнению, история осталась незавершенной. (Редакторская рецензия на роман Скотта Фитцджералда *По эту сторону рая*, 1920)

* Боже милосердный, мы не можем это напечатать! Мы же все угодим за решетку! (Редакторская рецензия на роман Фолкнера *Святилище*, 1931)

* В США невозможно продать рассказы о животных. (Редакторская рецензия на *Скотный двор* Джорджа Оруэлла, 1945)

* Похоже, эта девочка не имеет ни малейшего понятия или представления о том, что́ бы могло вывести ее книгу за пределы простого любопытства. (Редакторская рецензия на *Дневник* Анны Франк, 1952)

* Эту историю следовало бы рассказать психоаналитику — что, вероятно, и было сделано, — а ее превратили в роман, местами хорошо написанный, но уж больно тошнотворный… Сие творение я бы рекомендовал захоронить на тысячу лет. (Редакторская рецензия на *Лолиту* Набокова, 1955)

* *Будденброки* — это не что иное, как два толстенных тома, в которых автор рассказывает бесцветные истории о бесцветных людях в бесцветном стиле. (Эдуард Энгель о Томасе Манне, 1901)

* Только что прочла *Улисса* — полагаю, это провал... Он непомерно растянут и неприятен. Этот текст — грубый, причем не только в общем смысле, но и с точки зрения литературы. (Из *Дневника* Вирджинии Вулф)

* Этот малый начисто лишен таланта. (Эдуар Мане в письме Клоду Моне о Ренуаре)

* Еще ни один фильм о Гражданской войне не приносил кассовых сборов. (Ирвинг Тальберг, руководитель кинокомпании Метро Голдвин Майер, не рекомендовавший приобретать авторские права на фильм *Унесенные ветром*)

* Фильм *Унесенные ветром* станет самым оглушительным провалом в истории Голливуда. Я рад, что в дураках останется Кларк Гейбл, а не Гари Купер. (Гари Купер после отказа сниматься в роли Ретта Батлера)

* Что прикажете мне делать с типом, у которого такие уши? (Джек Уорнер после пробы Кларка Гейбла, 1930)

* Он не умеет играть, не умеет петь и к тому же лыс. Кое-как справляется с танцем. (Руководитель кинокомпании Метро Голдвин Майер после пробы Фреда Астера, 1928)*

2. Китч

Безобразное имеет и социальную сторону. Во все времена представители высших сословий считали некрасивыми или смешными вкусы сословий низших. Конечно, можно сказать, что это разграничение всегда определялось экономическими факторами, и изысканность всегда требовала использования дорогостоящих тканей, красок и камней. Однако часто дифференциация осуществлялась не по экономическому, а по культурному признаку; так, общим местом стала неотесанность нувориша, который, желая выставить напоказ свое богатство, переходит все границы того, что господствующее эстетическое восприятие определяет как «хороший вкус».

Впрочем, определить господствующее эстетическое восприятие не так-то просто: далеко не обязательно это восприятие тех, в чьих руках сосредоточена политическая и экономическая власть. Арбитры вкуса — художники, образованные люди — те, кого принято считать (в литературных, художественных, академических кругах или на рынке произведений искусства и моды) знатоками «красивых вещей». Однако понятие это весьма расплывчато. Так, кое-кто из читателей будет удивлен, обнаружив в этой главе книги об уродстве образы, которые он, вполне возможно, считает красивыми. А образы эти приводятся здесь потому, что господствующее эстетическое восприятие, часто задним числом, определяло их как достойные осуждения, китчевые.

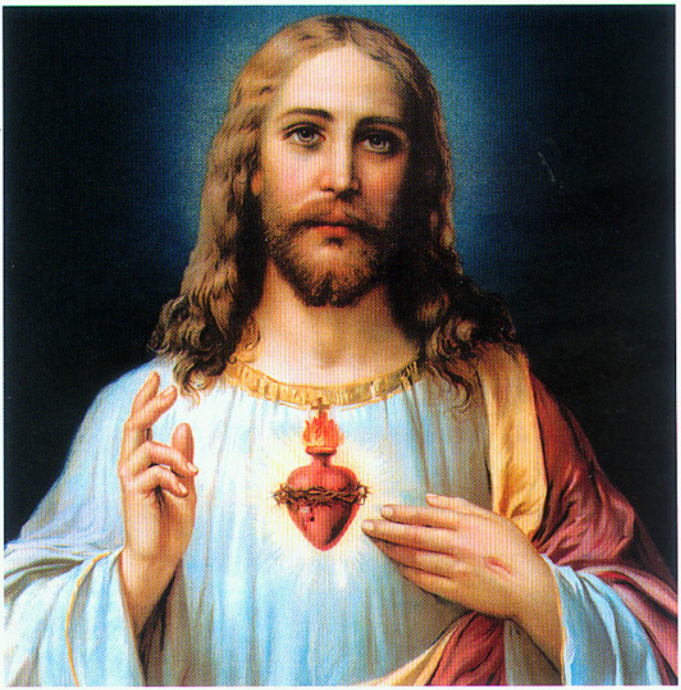
Некоторые полагают, что слово *китч* восходит ко второй половине XIX века, когда американские туристы в Мюнхене, желая приобретать картины, но не желая тратить много денег, спрашивали у продавцов эскиз (*sketch*). Отсюда, вроде бы, и пошел термин, обозначающий примитивную дешевку для тех, кто стремится к доступному эстетическому опыту. Однако на меклембургском диалекте в то время уже существовал глагол *kitshen*, означавший «собирать уличную грязь». Другое значение того же глагола — «маскировать мебель под антиквариат», а еще есть глагол *verkitshen*, что значит «продавать подешевке».

Но кто определяет, что называть дешевкой? «Высокая» культура расценивает как китч садовых гномиков, церковные образки, псевдовенецианские каналы вокруг казино Лас Вегаса, псевдогротеск знаменитого калифорнийского отеля **Мадонна Инн**, якобы дающего туристам несравненный эстетический опыт. Под определение китча безоговорочно попадает помпезное (выдающее себя за народное) искусство диктаторских режимов Сталина, Гитлера или Муссолини, считавших современное искусство «дегенеративным».

Вещицы в самом дурном вкусе
Гвидо Гоццано
Подруга бабушки Сперанцы (1850)
Чучело попугая в соседстве с бюстами Альфиери и Наполеона; рамы с цветочками (вещицы в самом дурном вкусе); камин мрачноватого вида, пустые коробочки из-под конфет; мраморные фрукты под стеклом; редкие безделушки, эмалевые шкатулки; вещицы на память, кокосовые орехи, мозаика с видом Венеции, слегка выцветшие акварели; эстампы, коробочки, старомодные альбомы с анемонами; картины Массимо д'Адзельо, миниатюры, дагерротипы: застывшие в смущении фигуры; большая ветхая люстра посреди гостиной, освещающая вещицы в самом дурном вкусе; бьющие часы с кукушкой, стулья, обтянутые кармазинной тканью, — год тысяча восемьсот пятидесятый!*

Чета Арнольфини, восковая репродукция, XX в. Буэна Парк, Калифорния, Музей восковых фигур

Отель Мадонна Инн
Умберто Эко
На периферии империи (1976)
Жалких слов, имеющихся в распоряжении естественного человеческого языка, явно не хватит для того, чтобы описать отель Мадонна Инн. [...] Вообразим, что Пьячентини, листая альбом Гауди, несколько перебрал ЛСД и принялся строить брачные катакомбы для Лайзы Минелли. Нет, не то. Вообразим Арчимбольдо, возводящего для Ориетты Берти собор Саграда Фамилия. Или: Кармен Миранда проектирует интерьер Тиффани для мотеля Мотта. И еще: Викториал, придуманный Фантоцци, невидимые города Кальвино, описанные Лиалой и воссозданные Элеонор Фини для Ярмарки кукол, Соната си-бемоль минор Шопена в аранжировке Валентино Либерače, исполненная Клаудио Виллой под аккомпанемент оркестра пожарников городка Виджу. И опять же пока не все ясно. Попробуем рассказать про уборную. Это огромная подземная пещера, нечто среднее между пещерами Альтамиры и Постойны, с византийскими колонками, на которых примостились гипсовые барочные путти. Умывальники здесь — большие морские раковины из перламутра, а писсуар — нечто вроде камина, выдолбленного в скале, причем когда струя мочи (извините, придется объяснить) касается дна, со свода ниши начинает сочиться вода, ниспадающая каскадом наподобие слива в Пещере Планеты Монго. А на первом этаже в обстановке, одновременно напоминающей тирольское шале и небольшой замок эпохи Возрождения, — каскад светильников в форме корзин с цветами, каскады омел, увенчанных нежно переливающимися лиловыми шарами, между которыми качаются викторианские куклы; при этом монотонность стен перебивается витражами ар нуво, воспроизводящими цвета Шартрского собора, и шпалерами в стиле Регентства. [...] Все вокруг изобилует изощренными находками, превращающими здание в стаканчик разноцветного мороженого, коробку с цукатами, сицилийский торт, сказочную страну с молочными реками и кисельными берегами. А еще есть комнаты, около двухсот номеров, каждый из которых имеет свое лицо: за скромную плату вы можете получить доисторическую комнату, всю в пещерах и сталактитах, Safari Room (с полосатыми как зебра обоями и кроватью в форме идола банту), Гавайскую комнату, California Poppy, Old Fashioned Honeymoon, Ирландский холм, Грозовую вершину, комнату Вильгельм Телль, Tall and Short — для супругов разного роста с кроватью в форме неправильного многоугольника, Комнату с водопадом у скальной стены, Императорскую комнату, Старую голландскую мельницу, Комнату-Карусель.



Святое Сердце Иисуса, открытка, 1903

Слева: Фотография номера 206 «Старая голландская мельница» отеля Мадонна Инн в Сан Луис Обиспо, Калифорния

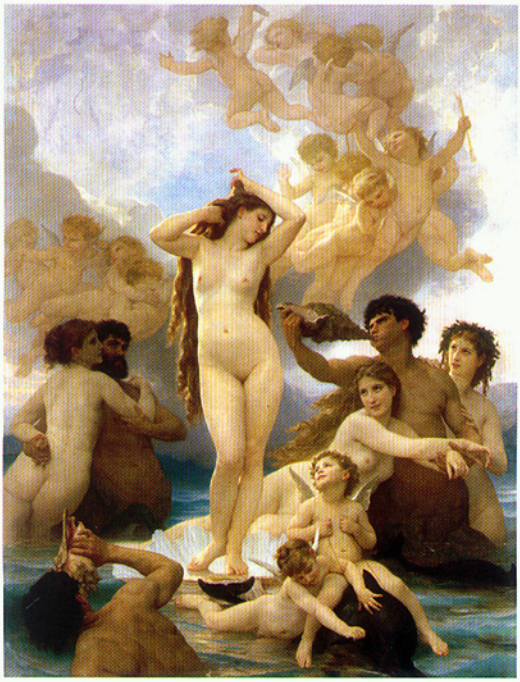
Однако те, кому китч нравится, полагают, будто наслаждаются высоким искусством. Достаточно сказать, что существует искусство для необразованных, как существует искусство для образованных, и что следует уважать различие между этими двумя «вкусами», как уважаем мы различия в религиозных верованиях или сексуальных предпочтениях. Правда, если приверженцы «высокого» искусства воспринимают китч как китч, то приверженцы китча (если, конечно, им не предлагаются произведения, призванные «поразить обывателя») ничего не имеют против великого искусства из музеев (которые, впрочем, часто выставляют произведения, воспринимаемые образованным человеком как китч). Более того, они считают произведения китча «похожими» на творения великого искусства.

В самом деле, одни определяют китч как нечто, призванное вызвать эмоциональный отклик, вместо того чтобы способствовать бескорыстному созерцанию, а другие понимают под китчем художественную практику, которая, стремясь облагородить и себя и потребителя, имитирует и цитирует искусство из музеев. Клемент Гринберг утверждал, что, если авангард (понимаемый в широком смысле как искусство в его функции открытия и сотворения нового) *подражает процессу подражания*, китч *подражает результату подражания*; авангард,

Губерт Ланцингер
Знаменосец,
1937
Вашингтон,
Национальный музей
Армии США

Слева:
Дмитрий Налбандян
В Кремле
24 мая 1945
Москва,
Третьяковская
галерея

Статуи
Италийского Форума,
ок. 1927–1934
Рим



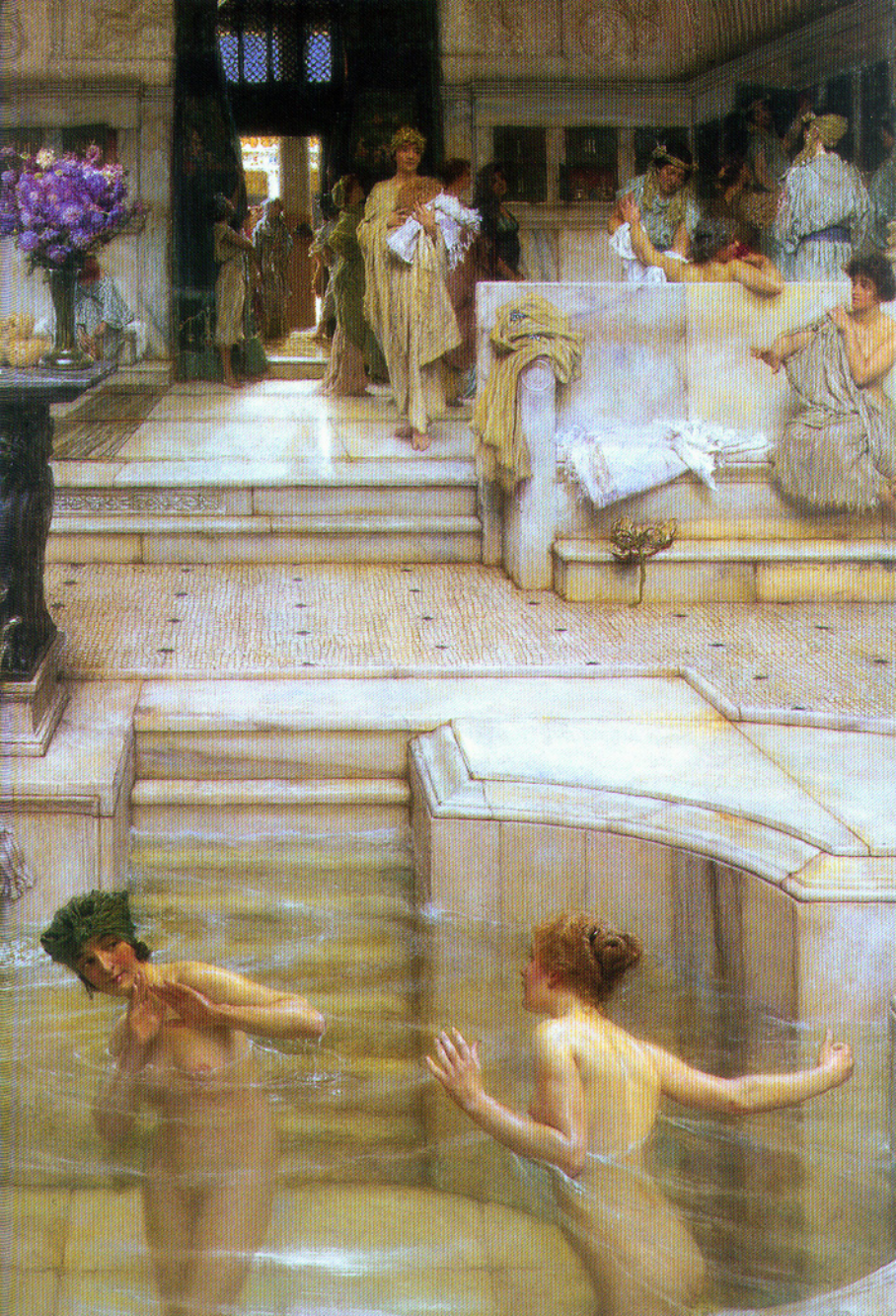
Вильям Адольф Бугро
Рождение Венеры, 1879
Париж, Орсе

Интересное
Артур Шопенгауэр
Мир как воля и представление, III, 40 (1819)
Но я понимаю под этим то, что возбуждает волю, непосредственно предлагая ей удовлетворение, исполнение. Если чувство возвышенного проистекает из того, что какой-нибудь прямо неблагоприятный для воли предмет становится объектом чистого созерцания, поддерживаемого только постоянным отрешением от воли и возвышением над ее интересами (в чем и состоит возвышенность настроения), то привлекательное, наоборот, низводит зрителя из чистого созерцания, требуемого для каждого восприятия красоты, необходимо прельщая его волю непосредственно приятными ей вещами, отчего он перестает уже быть чистым субъектом познания, а становится нуждающимся и зависимым субъектом желания. [...] В исторической живописи и скульптуре привлекательное заключается в обнаженных фигурах: их поза, неполное одеяние и самая манера изображения рассчитаны на то, чтобы вызвать у зрителя похоть, а этим тотчас же уничтожается чисто эстетическое созерцание, что противоречит цели искусства.

Лоуренс Альма-Тадема
Любимая привычка, 1909
Лондон, Галерея Тейт

созидая, занимается процессами искусства, а китч нацеливается прямо на реакции, которые произведение должно вызвать, китч предопределяет эмоциональную реакцию потребителя.

Косвенное определение китча дал **Шопенгауэр**, когда провел различие между художественным и *интересным*, понимая под последним искусство, воздействующее на чувства потребителя. В связи с этим Шопенгауэр подверг критике голландскую живопись XVII века, где изображены фрукты и столы, ломящиеся от яств, что скорее пробуждает аппетит, чем располагает к созерцанию. В наше время такую изначально запрограммированную установку на результат с еще большим презрением морально осудил **Герман Брох**. И уж, конечно, под китч подпадает все искусство конца XIX века, получившее определение *искусства пожарников*, изобилующее пышными одалисками, обнаженными античными божествами и помпезными историческими сценами. Что же касается подражания «высокому» искусству, в одном своем знаменитом эссе Дуайт МакДональд противопоставляет творениям *элитарного* искусства массовую культуру (*masscult*), с одной стороны, и мелкобуржуазную культуру (*midcult*) — с другой. Он не столько осуждает *masscult* за распространение того, что сегодня мы назвали бы *trash* (телевизионный «хлам»), сколько не может простить *midcult* опошления открытий истинного искусства в коммерческих целях, и при этом



Джакомо Гроссо
Ню, 1896
Турин, Городская галерея современного искусства

Стилистика китча

Пастиш, составленный Вальтером Килли из отрывков шести немецких писателей, в частности Рильке, включенных в сборник *Немецкий китч* (1962)

Издали доносится шум морских волн, в оцепеневшем безмолвии ветер нежно треплет тугие листья. Ее фигура обтянута платьем матового шелка с золотисто-белой каймой; тонкую нежную шею обрамляют огненно-рыжие косы.

В уединенной комнате Брунгильды еще не зажигали свет, и стройные пальмы высились словно волшебные серые тени от драгоценных китайских ваз; посредине комнаты, словно привидения, белели античные мраморные статуи, по стенам угадывались картины в тускло поблескивающих тяжелых золотых рамах. Сидя за фортепиано, Брунгильда едва касалась клавиатуры: она была вся погружена в сладостные грезы. Торжественно и важно звучало «ларго» — оно было похоже на клубы дыма, поднимающиеся от раскаленной золы, разрываемые ветром и сплетающиеся в затейливые узоры при разлуке с бесплотным пламенем. Постепенно нарастая, величавая мелодия разрешалась бурными аккордами, а затем возвращалась к самой себе, растворяясь в детских голосах — умоляющих, зачарованных, исполненных невыразимой прелести; она лилась над ночными лесами, глубокими пустынными ущельями огненного цвета с затерянными в них античными стелами, обволакивала заброшенные сельские кладбища. Буйно цветут весенние луга с резвящимися на них стройными фигурками; но вот пришла осень — и лишь ворчливая старуха осталась сидеть посреди пожухлых цветов и листьев. Придет зима, и громадные, ослепительные ангелы, достигающие самого неба, но не касающиеся заснеженной земли, склонятся к застывшим в безмолвии пастухам и возвестят им о рождении в Вифлееме чудесного Младенца.

Небесное блаженство, проникнутое таинственностью Святого Рождества, наполняет погруженное в глубокий сон зимнее ущелье: словно откуда-то издалека доносятся приглушенные звуки арфы, кажется, сама таинственность печали прославляет Божественное рождение. А на улице ночной ветер нежно овевает золотой дом, и звезды мерцают в зимнем сумраке*.

Техника «эффекта»
Герман Брох
Зло в системе ценностей искусства (1933)
Сущность китча заключается в подмене этической категории категорией эстетической; он ориентирует художника не на «хорошую» работу, а на работу «красивую», поэтому столь важен для него эффект красивости. Несмотря на часто декларируемый натурализм, густо насыщенный элементами реальности, китчевый роман изображает мир не таким, «как он есть», а «каким желает его видеть либо каким боится его увидеть»; та же особенность отличает китч и в области изобразительного искусства. Что же касается музыкального китча, он весь построен на эффектах (вспомним так называемую буржуазную развлекательную музыку, причем, заметим, современная музыкальная индустрия во многом является лишь гипертрофированным результатом последней). Как тут не подумать, что никакое искусство не может обойтись хотя бы без малой толики эффектов, без чуточки китча? [...]

В самом деле, как система имитации китч должен копировать искусство во всех его специфических проявлениях. Однако методологически невозможно имитировать творческий акт, из которого рождается произведение искусства: имитации поддаются лишь наиболее простые формы. Примечательно, что, будучи лишен собственной фантазии, китч вынужден постоянно прибегать к более примитивным методам (с предельной ясностью это проявляется в поэзии, отчасти также и в музыке). Порнография, в которой элементами изображаемой реальности, как известно, выступают половые акты, чаще всего сводится к простому серийному воспроизведению последних; детективный роман изображает лишь ряд совершенно одинаковых побед над преступниками; в сентиментальном романе одна за другой разворачиваются совершенно одинаковые сцены торжества добродетели и посрамления порока (в основе такого монотонного воспроизведения элементов действительности лежит метод простейшего синтаксиса, мерного барабанного боя)*.

резко критикует *Старик и море* Хемингуэя за неестественную лиричность языка и стремление придать персонажам поверхностную «универсальность» (не «тот старик», но «Старик» с большой буквы). Если принять классификацию МакДональда, отличным примером *mid-cult* будут женские портреты Больдини, художника рубежа XIX–XX веков, знаменитого портретиста, известного в «приличном» обществе своего времени как «дамский живописец». Заказчики его портретов хотели получить произведение искусства не только само по себе престижное, но и превосходящее со всей очевидностью прелести дамы. Для этого Больдини строил свои портреты в соответствии с лучшими правилами достижения эффекта. Если приглядеться к его женским портретам, видно, что лицо и плечи (открытые части) подчинены всем канонам чувственного натурализма. Губы у этих женщин полные и влажные, тело напоминает о тактильных ощущениях; взгляд нежный, манящий, лукавый или мечтательный, всегда готовый соблазнить того, кто на них смотрит. Портреты Больдини не отражают абстрактную идею красоты и не пользуются женской красотой как предлогом для применения изощренной колористической техники; они изображают *данную* женщину, причем так, чтобы зрителю захотелось ею обладать.
Однако стоит Больдини перейти к изображению платья, стоит спуститься от корсета к фалдам юбки, а потом от одежд перейти к фону, как он отказывается от «гастрономической» техники, за которую Шопенгауэр бранил голландских художников: контуры утрачивают четкость, материалы расслаиваются на отдельные яркие мазки, вещи превращаются в сгустки красок, предметы растворяются во вспышках света...

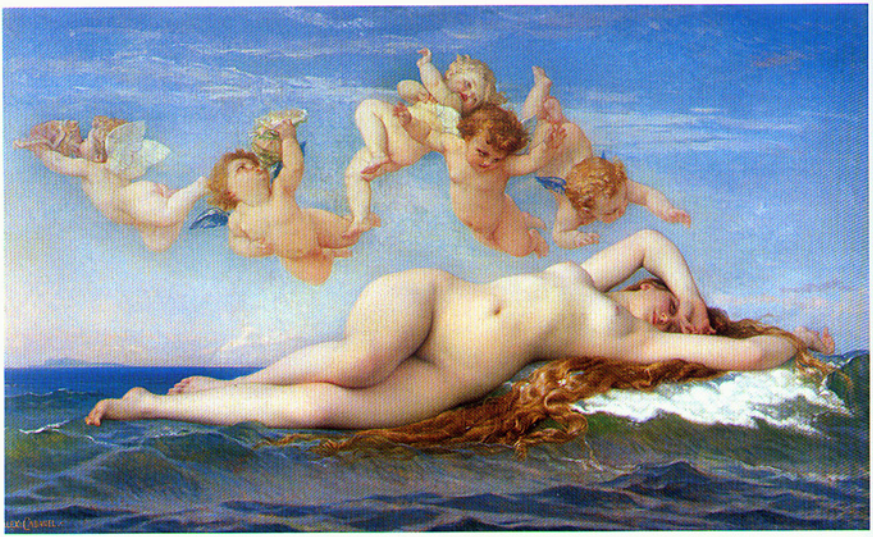
Очарование дурного вкуса
Марсель Пруст
По направлению к Свану (1913)

Чувствуя, что сплошь да рядом он не может исполнить ее желания, Сван, по крайней мере, заботился о том, чтобы ей было с ним хорошо, не опровергал плоских ее суждений, не исправлял дурной ее вкус, проявлявшийся во всем, более того: он любил ее суждения и ее вкусы, как любил все, что было ей свойственно, даже восхищался ими, оттого что благодаря этим особенностям сущность ее открывалась ему, прояснялась. Вот почему, если у нее было счастливое выражение лица, так как она собиралась на «Царицу топазов», или если ее взгляд становился серьезным, тревожным и упрямым, когда она боялась не попасть на праздник цветов или просто-напросто опоздать к чаю с *muffins* и *toasts*, к «чаю на Королевской», посещение которого Одетта считала необходимым для того, чтобы упрочить за собой репутацию элегантной женщины, Сван восторгался ею как при виде ребенка, не притворяющегося взрослым, или при виде до того живо написанного портрета, как будто он сейчас заговорит; Сван так ясно видел на лице своей возлюбленной отражение ее души, что не подойти к Одетте и не коснуться ее губами было выше его сил. «Ах, маленькой Одетте хочется, чтобы ее взяли на праздник цветов, ей хочется, чтобы все ею восхищались, — ну что ж, мы ее туда поведем, наше дело — ей повиноваться». Сван стал хуже видеть, и дома, когда он работал, ему приходилось надевать очки, а в обществе пользоваться моноклем, который не так уродовал его. Увидев у него в глазу монокль, Одетта залюбовалась. «По-моему, для мужчины это очень шикарно, тут не может быть двух мнений! Тебе это так идет! У тебя вид настоящего джентльмена. Только титула не хватает!» — с оттенком сожаления в голосе добавила она. Сван любил Одетту именно такою, — вроде того как если б он влюбился в бретонку, то ему нравился бы ее чепец, нравилось бы в ней то, что она верит в привидения. До сих пор, как у большинства мужчин, у которых художественный вкус развивается независимо от их чувствительности, у Свана наблюдалось странное несоответствие между его эстетическими потребностями и тем, как он их удовлетворял: самыми тонкими произведениями искусства он наслаждался в обществе самых невежественных женщин; так, например, он приводил молоденькую горничную в ложу бенуара на декадентскую пьесу или на выставку импрессионистической живописи, будучи, впрочем, уверен, что образованная светская дама поняла бы не больше горничной, но что у нее не хватило бы выдержки так же мило промолчать.

Джованни Больдини
Фейерверк,
1891
Феррара, Музей
Джованни Больдини

Нижняя часть картин Больдини напоминает об эстетике импрессионизма, художник творит *искусство*, заимствуя из арсенала живописи, в то время считавшейся передовой. Таким образом, его бюсты и лица (*возбуждающие желание*) окружены венчиком живописного цветка, *услаждающего взор*. Эти женщины — сирены, соединяющие в себе элементы разных стилей; голова и бюст «*для потребления*» сочетаются с одеждами *для созерцания*. Изображенная на портрете дама не ощутит неловкости из-за того, что ее телесно выставили напоказ, как куртизанку: ведь нижняя часть ее туловища способствует эстетическому любованию, то есть наслаждению высшего порядка. И потребитель из разряда *midcult* вынужден проглотить обман — неважно, осознает ли он, что это обман, и в какой степени осознает.

Итак, определяя смысл термина китч, мы не можем сказать, что он обозначает искусство, нацеленное на результат, поскольку во многих случаях и настоящее искусство, кроме процесса, озабочено результатом. Мы не можем звать китчем искусство, которое использует стилемы, создававшиеся в иных контекстах, поскольку это не обязательно сопряжено с дурным вкусом. *Китч — это творчество, которое в оправдание своей установки на результат обряжается в обноски других эстетических течений и жаждет продаваться как настоящее искусство.*



Александр Кабанель
Рождение Венеры,
1863
Париж, Орсе

Справа:
Жан Брок
Смерть Гиацинта,
1801
Пуатье, Музей изящных искусств

Китч как зло
Герман Брох
Китч
Удовлетворение импульсов, достигаемое при помощи четко определенных, рациональных методов, стремление к «прекрасному» — все это сообщает китчу налет фальши, отдающей этическим «злом». [...]
Производитель китча — это не просто тот, кто создает искусство более низкого пошиба, не художник с ограниченными творческими способностями или же вовсе лишенный таковых. Производителя китча нельзя судить на основе эстетических критериев: о нем следует говорить как о существе низком, как о злодее, цели которого носят заведомо гнусный характер. И коль скоро воплощенное в китче является фундаментальным злом — злом самим по себе, имеющим отношение к любой системе ценностей в качестве негативного полюса, — китч следует признать злом не только применительно к искусству, но и ко всякой системе ценностей, не являющейся подражательной. Тот, кто работает из любви к красивым эффектам, кто не ищет ничего иного, кроме удовлетворения эмоций — удовлетворения, делающего в его глазах «прекрасным» тот миг, в который он может с облегчением перевести дух, — короче говоря, законченный эстет, полагает себя в праве пользоваться — и, следует признать, бессовестно пользуется — какими угодно средствами, лишь бы создать подобный тип красоты. Образцом гипертрофии, типичной для китча, можно считать зрелище Нерона, вдохновенно декламирующего под звуки лиры в императорских садах, озаренных факелами из тел христиан (не случайно заветной мечтой Нерона было сделаться актером).
Все исторические периоды, в которые происходит распад ценностей, являются периодами буйного цветения китча. Завершающая стадия существования Римской империи породила китч; точно так же современная эпоха, завершающая собой процесс разложения средневекового мировосприятия, не может не олицетворяться эстетическим злом. Эпохи, характеризующиеся окончательной утратой ценностей, действительно находят опору во зле и тяге ко злу, поэтому искусство, стремящееся быть адекватным их выражением, должно выражать и присущее им зло*.

3. Кэмп

Рокки Хорроу Шоу Джима Шармана, 1975

Мы привели в качестве примера китча искусство «пожарников». Но сегодня эти произведения не только выставляются в музеях, но и продаются по баснословным ценам рафинированным коллекционерам. Этим только подтверждается, что бывшее безобразное впоследствии считается прекрасным, как это всегда бывает при переоценке высокой культурой продукции народного искусства — а иногда и при переоценке массовой культуры, например комиксов, сперва создававшихся для развлечения, а ныне воспринимаемых не только как вызывающие ностальгическое чувство знаки своего времени, но и как произведения, обладающие немалыми художественными достоинствами.

Однако в переоценке *искусства пожарников* сыграл роль и другой фактор, а именно вкус, именуемый *кэмп (camp)*. Никто не проанализировал это явление лучше, чем Сьюзен Зонтаг в своих *Заметках о кэмпе* 1964 года.

Кэмп — это форма чувствительности, которая преобразует не столько фривольное в серьезное (что наблюдалось при канонизации джаза, зародившегося как музыка для борделей), сколько серьезное во фривольное.

Вкус *кэмп* родился как опознавательный знак в кругу интеллектуальной элиты, уверенной в своем рафинированном вкусе настолько, чтобы посчитать себя вправе пересмотреть то, что вчера воспринималось как дурной вкус, и переоценить неестественное и чрезмерное — тут можно сослаться на дендизм Оскара Уайльда, написавшего в *Идеальном муже*: «Естественность — такая трудная поза».

Кэмп отмеряет качество не красотой предмета, но степенью его искуственности и стилизации и определяется не столько как стиль, сколько как способность воспринимать другие стили. В кэмповом произведении должны быть некоторая преувеличенность и некоторая маргинальность (можно сказать: «Это слишком хорошо или слишком серьезно, чтобы быть *кэмпом*»), а также некоторая вульгарность, даже если она выдается за рафинированность.

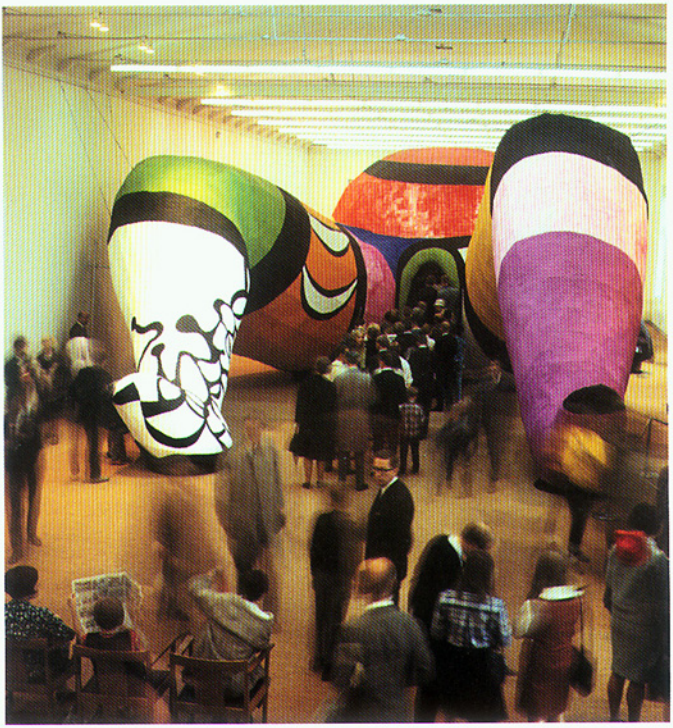
Перечень произведений, которые Зонтаг определяет как объекты кэмпового восприятия, несомненно, разнороден и включает в себя и светильники от Тиффани, и рисунки Бёрдсли, и *Лебединое озеро*, и оперы Беллини, и режиссуру Висконти в *Саломее*, и некоторые открытки конца века, и *Кинг-Конга*, и старые комиксы о Флэше Гордоне, и женские наряды 1920-х годов, и даже фильмы, занесенные

Карло Кривелли
Мадонна с Младенцем,
ок. 1480
Нью-Йорк,
Музей
Метрополитен

рафинированными критиками в десятку «лучших плохих фильмов, которые я когда-нибудь видел».

А еще в категорию *кэмп* попадают женщина, щеголяющая в платье из трех миллионов перьев, картины Карло Кривелли с настоящими драгоценностями, trompe-l'oeuil (обманка) с насекомыми и имитация трещин в стене — не говоря уж о том, что *кэмп* предпочитает все двусмысленное в вопросах пола (см.: **Кэмп и сексуальность**). Но *кэмп* ни в коей мере не жалует *интересное*, как его понимал Шопенгауэр, и если даже он снизойдет до обнаженной фигуры с картины *пожарной школы*, причина тому не в эротическом удовольствии, но в любовании трогательным бесстыдством, воспринимаемым как возврат к царственному бесстыдству великого классического искусства.

Нельзя отрицать, что примеры Зонтаг отражают вкусы нью-йоркской интеллектуальной элиты 1960-х годов (почему Жан Кокто — *кэмп*, а Андре Жид нет, почему в *кэмп* зачислен Рихард Штраус, но не зачислен Вагнер?) и что определение становится еще более расплывчатым оттого, что многие явления *кэмп* относятся к китчу, однако *кэмп* вовсе не обязательно означает «плохое искусство», поскольку в списке



Ники де Сент-Фалле
Она,
1966
Стокгольм,
Национальный музей

Зонтаг фигурируют и великие мастера, как тот же Кривелли, Гауди или менее значительный, но изысканный художник Эрте (а также, по не вполне понятным соображениям, некоторые произведения Моцарта). Как бы то ни было, во всем, что относится к *кэмпу* — предметах, людях, — непременно должен быть элемент противоестественной преувеличенности (в природе не может быть ничего *кэмповского*). *Кэмп* — это любовь к эксцентрике, к вещам-которые-суть-то-чем-они-не-являются, и наилучший пример — это ар нуво, поскольку стиль этот превращает светильники в цветущие растения, гостиную в грот и наоборот, а стебель орхидеи делает из чугуна, как в случае входов в парижское метро Гимара. А еще, хотя и не всегда, *кэмп* — это восприятие китча человеком, который знает: то, что он видит, — китч. В этом смысле *кэмп* — проявление аристократического и в общем-то снобистского вкуса: «насколько денди XIX века был суррогатом аристократа в сфере культуры, настолько *кэмп* является современным дендизмом. *Кэмп* — это решение проблемы: как быть денди в век массовой культуры». Однако если денди искал редких ощущений, еще не опошленных восторгами масс, ценитель *кэмпа* обожает «грубейшие,

Адольф де Майер
Нижинский в роли Фавна, альбом *Послеполуденный отдых Фавна*, 1912
Париж, Орсе

Справа:
Обри Бёрдсли
Иллюстрация к *Саломее* Оскара Уайльда, 1894
Частное собрание

На с. 414:
Лайман Янг
Царица Лоана, из кн. *Волшебное пламя царицы Лоаны*, Флоренция, Nerbini, 1935

На с. 415:
Эрте
Поклонение, 1986
Частное собрание

распространеннейшие наслаждения искусства для масс. [...] Денди носил надушенный платок как галстук и был подвержен обморокам; ценитель Кэмпа вдыхает зловоние и гордится своими крепкими нервами». Как говорит Зонтаг: «Предельное выражение Кэмпа: это хорошо, потому что ужасно...»

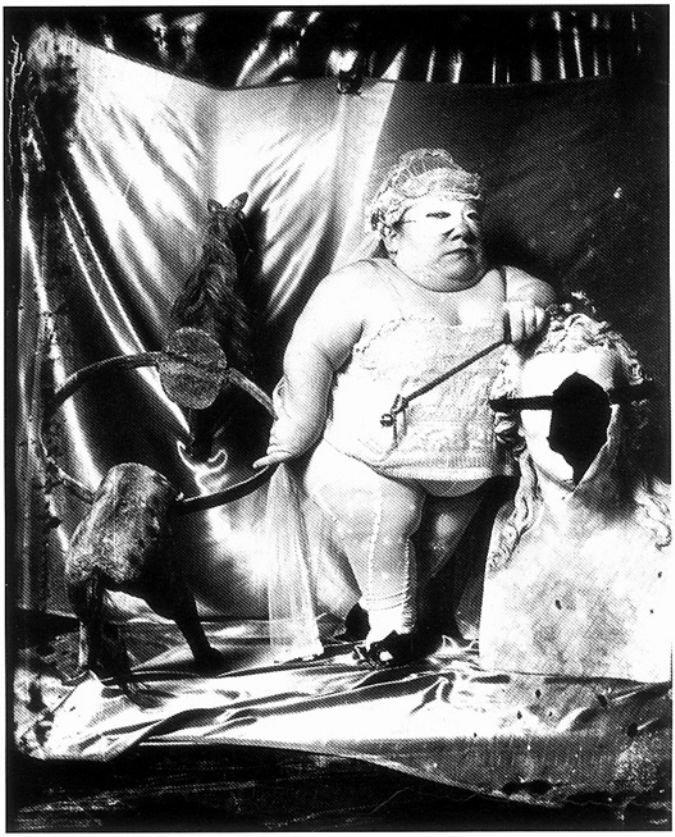
Исследование Зонтаг возводит вкус *кэмп* к давним истокам: к творчеству маньеристов, к барочным поэтикам *остромыслия* (*wit*, англ.; *witz*, нем.; *agudeza*, исп.) и «изумления», к готическим романам; кэмпу присуща страсть к китайским безделушкам и искусственным развалинам — и тогда это понятие можно применить к вкусу в более широком смысле, к некоему перманентному маньеризму или необарокко. Во всяком случае этим анализом высвечивается интересная мысль: «мы расцениваем произведение искусства в зависимости от того, насколько серьезно и благородно то, чего оно достигает», и ценим его за правильное соотношение намерения и результата; между тем существуют другие формы художественного чувствования, для которых характерны тревога и жестокость, и в этих случаях мы согласны принимать несоответствие результата намерению. Зонтаг приводит в пример Босха, Сада, Рембо, Жарри, Кафку, Арто и множество произведений XX века, «чьей целью является не создание гармонии, а чрезмерное напряжение и подход ко все более и более жестким и неразрешимым вопросам».

Розовые фламинго, фильм Джона Уотерса, 1972

Кэмп и сексуальность
Сьюзен Зонтаг
Заметки о Кэмпе (1964)

В качестве индивидуального вкуса Кэмп приводит и к поразительной утонченности, и к сильной преувеличенности. Андрогин — вот определенно один из величайших образов чувствительности Кэмпа. Примеры: замирающие, утонченные, извивающиеся фигуры поэзии и живописи прерафаэлитов; тонкие, струящиеся, бесполые тела *ар нуво*; излюбленные, андрогинные пустоты, таящиеся за совершенной красотой Греты Гарбо. Здесь Кэмп рисует наиболее непризнанную истину вкуса: самые утонченные формы сексуальной привлекательности (так же как самые утонченные формы сексуального наслаждения) заключаются в нарушении чьей-либо половой принадлежности. Что может быть прекраснее, чем нечто женственное в мужественном мужчине; что может быть прекраснее, чем нечто мужественное в женственной женщине... Парным к андрогинным предпочтениям Кэмпа служит нечто на первый взгляд совершенно отличное, но не являющееся таковым: вкус к преувеличенным сексуальным характеристикам и персональной манерности. По очевидным причинам в качестве лучших примеров могут быть названы кинозвезды. Банальная пышность женственности Джейн Мэнсфилд, Джины Лоллобриджиды, Джейн Расел, Вирджинии Майо. [...]

Кэмп — это триумф стиля, не различающего полов. (Взаимообратимость «мужчины» и «женщины», «личности» и «вещи».) Но все стили, так сказать, искусственны и, в конце концов, не различают полов. Жизнь не стильна. Так же как и природа. [...] Хотя в общем случае неверно, что Кэмп является гомосексуальным вкусом, нет сомнения в их сходстве и частичном совпадении. [...] Так, не все гомосексуалисты обладают кэмповским вкусом. Но гомосексуалисты в основном составляют авангард — и одновременно самую чуткую



Джоэл-Питер Уиткин
Портрет карлика,
1987
Лос-Анджелес,
Художественный
музей Сиэтла

Из данного исследования вытекают два вывода, существенных с точки зрения истории уродства. Зонтаг напоминает, что крайнее проявление вкуса *кэмп* — высказывание «это прекрасно, потому что ужасно», и не случайно она посвятила целое эссе Диане Арбус, фотографировавшей убогих и безобразных. Канон *кэмпа* может меняться, и время может повысить ценность того, что сегодня, находясь слишком близко, вызывает отвращение: «Что могло показаться банальным, с течением времени становится фантастичным». В этом смысле *кэмп* превращает в объект эстетического удовольствия вчерашнее безобразное через неоднозначную игру, где не вполне ясно, то ли безобразное переосмысляется как прекрасное, то ли прекрасное (как «интересное») сводится к безобразному. Вкус *кэмп* «разворачивает нас прочь от оси хороший — плохой обычного эстетического суждения. […] Он не считает, что плохое это хорошее или хорошее — плохое. Что он делает,

так это предлагает для искусства (и жизни) некий отличный — дополнительный — набор стандартов».

Следует, однако, отметить, что не все безобразное (и вчерашнее и сегодняшнее) может быть рассмотрено как *кэмп*. Оно является таковым только в том случае, если избыточность наивна, а не просчитана заранее. Чистые примеры *кэмпа* непреднамеренны, они крайне серьезны: «Мастер времен ар нуво, сделавший светильник со змеей, не ребячился и не старался быть «очаровательным». Он говорил со всей серьезностью: «Вуаля! Смотрите: Восток!» Среди примеров того, что мы сегодня воспринимаем как *кэмп*, — многие оперы, создавая которые композиторы абсолютно всерьез относились к безудержной мелодраматичности своих либреттистов (на ум приходят такие знаменитые строки, как «слышу следы безжалостных шагов!»). В таких случаях восторг любителя *кэмпа* выражается в словах: «Просто поверить невозможно!»

Пол МакКарти
Бункер: маленькая синяя комната королевы, 2003

Невозможно *замыслить* кэмповую вещь. *Кэмп* не может быть преднамеренным, он зиждется на простодушии, с которым применяется прием (и, добавим, на злорадстве тех, кто потешается над простодушием). *Кэмпу* свойственны серьезность, обреченная на провал из-за собственной высокопарности, и несоразмерный замах, по вине которого «сенсационные и прекрасные строения Гауди в Барселоне» и особенно собор Саграда Фамилия выдают «претензии со стороны одного человека сделать то, что делается целым поколением».

В следующей главе мы рассмотрим некоторые аспекты *преднамеренного безобразия*, к которому нередко тяготеют (отчасти как раз под влиянием *кэмпа*) современное искусство и современные нравы. Но речь пойдет об уродстве, создаваемом отнюдь не по наивности, а, наоборот, сознательно и запланированно.

Если китч был обманом, творимым во имя «высокого» искусства, преднамеренное необезобразие есть обман, творимый во имя той самой ужасности, которую старалось раскрепостить искусство *кэмп*.

аудиторию — Кэмпа. [...] Настойчивость Кэмпа в стремлении не быть «серьезным», играть, пока играется, также связана с гомосексуальным желанием удержать молодость. Однако возникает чувство, что если бы гомосексуалисты не развивали Кэмп, это сделал бы кто-нибудь другой. Поскольку аристократический жест не может умереть до тех пор пока он связан с культурой, хотя и может уцелеть, только если будет все более и более изощренным и изобретательным.

Трэш-эстетика
Энди Уорхол
Философия Энди Уорхола (1975)
Самое прекрасное, что есть в Токио — это МакДоналдс. Самое прекрасное, что есть в Стокгольме — это МакДоналдс. Самое прекрасное, что есть во Флоренции — это МакДоналдс.

Утилизация чужих отходов
Энди Уорхол
Философия Энди Уорхола (1975)
...Я не утверждаю, что общепринятые вкусы плохи и то, что они отсеивают — хорошо; я лишь говорю, что отходы, вероятно, плохи, но если ты превратишь их во что-то хорошее или хотя бы интересное, то не так много пропадет зря. Ты утилизируешь работу других людей и организуешь свой бизнес как побочный продукт другого бизнеса. Собственно говоря, бизнеса — *твоего непосредственного конкурента*. Так что это очень экономичный способ организации производства. И еще это самый смешной способ организации производства, потому что, как я уже сказал, отходы — в принципе забавны. У людей, живущих в Нью-Йорке, есть настоящие стимулы хотеть того, чего никто другой не хочет, — хотеть всевозможных отходов. Здесь столько людей, с которыми приходится конкурировать, что изменить свои вкусы и хотеть того, чего не хотят другие, — это единственная надежда чего-либо добиться. [...] Я отхожу от своей философии использования отходов только в двух случаях: 1) моя собака и 2) еда. Я знаю, мне надо было бы пойти за собакой в приют, но вместо этого я купил пса. [...] Также надо признаться, что я не выношу объедки.

Глава XV

Безобразное сегодня

Ухо древних воспринимало как диссонирующие некоторые музыкальные интервалы, их называли неблагозвучными, и классическим случаем безобразного в музыке на протяжении многих веков считалась *увеличенная кварта*, например *до — фа-диез*. В Средние века этот диссонанс настолько раздражал слух, что был прозван *diabolus in musica*. Между тем психологи объясняют, что диссонансы оказывают возбуждающее действие, и многим музыкантам, начиная с XIII века, случалось использовать их для достижения определенных эффектов и в соответствующем контексте. Так, *diabolus* зачастую помогал создать напряжение или ощущение нестабильности, предуготовить эффектную развязку; к нему прибегали Бах, Моцарт в *Дон-Жуане*, Лист, Мусоргский, Сибелиус, Пуччини в *Тоске* — и так вплоть до *Вестсайдской истории* Бернстайна; кроме того, нередко он возникает, чтобы возвестить о приближении адских сил, как у Берлиоза в *Проклятии Фауста*.

Случай *diabolus in musica* мог бы быть замечательным примером для завершения этой истории уродства, поскольку наводит на некоторые размышления. Три из них с очевидностью вытекают из предшествующих глав: безобразное относительно и зависит от времени и культуры; то, что было неприемлемо вчера, может быть принято завтра, и то, что осознается как безобразное, может в соответствующем контексте способствовать красоте целого. Четвертое соображение вносит некоторые коррективы в утверждение об относительности: если *diabolus* всегда использовался для создания напряжения, значит, существуют реакции, основанные на нашей физиологии, которые остаются более или менее неизменными во все времена и во всех культурах. *Diabolus* понемногу становится приемлемым

Фернандо Ботеро
Женщина,
1979
Частное собрание

Звездные войны, эпизод II: Атака клонов, фильм Джорджа Лукаса, 2002

не потому, что воспринимается как нечто приятное, а именно благодаря запаху серы, которого он *никогда* не утрачивал.

Именно поэтому *diabilus* сегодня так часто возникает в музыке *heavy metal* (например, у Джими Хендрикса в песне *Purple Haze*), причем иной раз как открытая «сатанинская» провокация (например, в альбоме группы Слейер *Diabolus in musica*).

Джордж Ромеро, режиссер *Ночи живых мертвецов* и других фильмов ужасов, заявляя о своем творческом кредо, сначала распространяется о том, как нежны и трогательны детище Франкенштейна, Кинг-Конг или Годзилла, а потом напоминает, что и его зомби — пусть кожа у них морщинистая, полуразложившаяся, а зубы и ногти черные — это существа с теми же страстями и потребностями, что у нас. И добавляет: «В моих фильмах про зомби ожившие мертвецы представляют собой своего рода революцию, коренной перелом в мире, которые многие из моих человеческих персонажей понять не в силах, а потому предпочитают заклеймить живых мертвецов как Врага, между тем как на самом деле они — это мы. Я использую кровь во всем ее ужасающем великолепии, чтобы довести до сознания публики, что мои фильмы — это скорее социально-политическая хроника времени, чем дурацкие приключения, приправленные ужасами».

Марина Абрамович в перформансе *Губы Томаса* в Музее Соломона Р. Гуггенхейма в Нью-Йорке, 14 ноября 2005

Так значит, безобразное используется как средство обличения Зла? Впрочем, тот же Ромеро не отрицает, что ужас «повышает сборы до небес», и тем самым признает, что ужас ценится как нечто интересное и возбуждающее.

Впрочем, иной раз оно служит *прославлению* Зла, пусть даже речь идет о маргинальных случаях вроде сатанизма психопатов.

Итак, перед нами масса противоречий. Чудовища — может, и безобразные, но несомненно милейшие существа, вроде Инопланетянина Спилберга или персонажей *Звездных войн*, — нравятся не только детям (любящим, кстати, еще и динозавров, *покемонов* и прочих уродцев), но и взрослым, которые, своим чередом, расслабляются, смотря фильмы насилия (*splatter*), где мозги брызжут во все стороны и кровь стекает по стенам, а в литературе не могут оторваться от ужасных историй. Нельзя говорить только о «вырождении» средств массовой информации, потому что современное искусство тоже привечает и прославляет безобразное, но уже не в целях провокации, как это было в авангарде начала XX века. В некоторых *хеппенингах* не только выставляется напоказ во всей своей неприглядности какое-нибудь увечье или неполноценность, но и сам артист подвергает кровавому насилию собственное тело.

Ночь живых мертвецов, фильм Джорджа Ромеро, 1969

Справа: Инопланетянин, фильм Стивена Спилберга, 1982

В этих случаях художники тоже комментируют, что хотят заклеймить жестокость нашего времени, однако ценители искусства приходят в картинные галереи любоваться этими творениями, этими *перформансами*, невозмутимо и безмятежно.
И это те же самые ценители искусства, которые не утратили традиционного чувства прекрасного и испытывают эстетические эмоции перед красивым пейзажем, красивым ребенком или плоским экраном, где воспроизводятся каноны Божественной Пропорции.
Сегодня потребитель доволен дизайном отельных номеров, гостиничной архитектурой и всей внешней стороной турбизнеса, предлагающего

Живые мертвецы
Стивен Кинг
Домашние роды (1989)
Короче, поначалу сообщение это приняли за газетную утку, но мертвяки начали появляться в других местах. И оно оставалось газетной уткой до сюжета в телевизионном выпуске новостей («Возможно, вам следуют попросить детей выйти из комнаты», — такими вот словами предварил сюжет Том Брокау): разлагающиеся монстры, белые кости, торчащие сквозь грязно-серую кожу, жертвы автомобильных аварий с разбитыми черепами, изуродованными лицами (от грима, наложенного в похоронных бюро, не осталось и следа), женщины, в волосах которых кишели черви.
И оно оставалось газетной уткой до первых ужасных фотоснимков в журнале «Пипл», из-за которых он продавался в запаянных пластиковых конвертах с оранжевой наклейкой: «Несовершеннолетним продажа запрещена».
Вот тут стало ясно, что дело серьезное.
Еще бы, любой поймет, что дело серьезное, увидев разлагающегося мертвяка, одетого в остатки костюма от Брукс Бразерс, в котором его и хоронили, раздирающего горло отчаянно вопящей красотке в футболке с надписью во всю пышную грудь: «Собственность Хьстонских нефтяников».
За этим вдруг последовала перепалка двух великих ядерных держав, выдвинувших взаимные обвинения, чреватая обменом ракетными ударами, и на три недели мир забыл о мертвяках, вдруг решивших покинуть свои могилы.

Мэрилин Мэнсон,
март 2005

классические приятные формы (лас-вегасский вариант венецианских палаццо, триклинии цезарей, строения в мавританском стиле), и тот же потребитель положительно воспринимает рестораны и отели, облагороженные авангардистскими картинами XX века (оригиналами или репродукциями), которые его дедушкам и бабушкам представлялись отрицанием идеалов классической древности.

Нас со всех сторон уверяют, что взаимоисключающие модели уживаются в сегодняшнем мире, потому что теперь оппозиция безобразное/прекрасное *больше не релевантна в эстетическом отношении*: отныне безобразное и прекрасное — два равноправных варианта изобразительности, воспринимаются они нейтрально. Похоже, это подтверждается многими моделями поведения молодежи. Кино, телевидение и журналы, реклама и мода предлагают эталоны красоты, не так уж сильно отличающиеся от древних, и мы вполне можем представить себе лица Брэда Питта или Шерон Стоун, Джорджа Клуни или Николь Кидман на портрете художника эпохи Возрождения. Но дальше те же самые молодые люди, идентифицирующие себя с этими идеалами (эстетическими или сексуальными), приходят в восторг от рок-музыкантов, чей облик человеку эпохи Возрождения показался бы отталкивающим. И те же молодые люди часто красятся, делают татуировки, втыкают в тело железки, становясь похожими скорее на Мэрилина Мэнсона, чем на Мэрилин Монро.

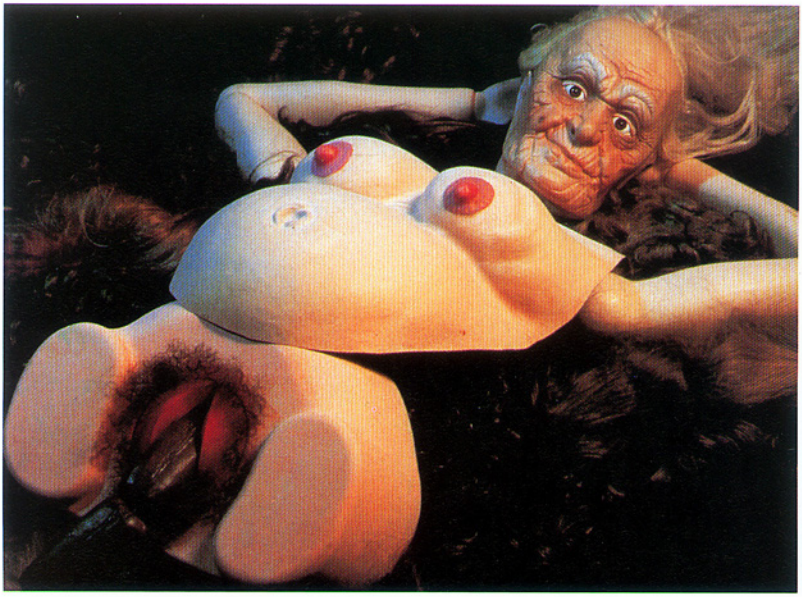
Группа панков

Готик
Уильям Гибсон
Граф Ноль (1986)
По меньшей мере двадцать готиков картинно позировали в основной комнате — этакое стадо детенышей динозавров: вздрагивают и подпрыгивают гребни залаченных волос. Большинство приближалось к готическому идеалу: высокие, сухощавые, мускулистые, но с оттенком мрачной неудовлетворенности — молодые атлеты на ранних стадиях чахоточного увядания. Кладбищенская бледность была обязательной, а волосы готиков были по определению черными. Бобби знал, что тех немногих, кто не смог исказить свое тело так, чтобы вписаться в канон субкультуры, лучше избегать: невысокий готик — неприятности, толстый готик — убийство. Сейчас он смотрел, как они извиваются и поблескивают у Леона единым составным существом, скользкой трехмерной головоломкой с рваной поверхностью из черной кожи и стальных шипов. Почти идентичные лица, черты которых смоделированы в соответствии с древними архетипами, вытащенными из какого-то видеоархива.

Апокалиптический город
Анджела Картер
Страсть новой Евы (1977)
Меня поразило небывалое количество оборванцев на грязных, хаотичных улицах, где пьяницы и злющие старухи устраивали потасовки с крысами за лучшие куски из мусорной кучи. Стоявшая жара особенно благоприятствовала крысам. Чтобы сходить за сигаретами в киоск на углу улицы, мне пришлось пробираться среди множества черных, липких чудищ, валявшихся прямо на тротуаре. Словно почетный караул, они ожидали меня по возвращении в мою квартиру на первом этаже, без горячей воды, которую я снял в Ист-Сайде у одного парня, отправившегося куда-то в Индию спасать душу. Перед отъездом он сообщил мне о грядущем всемирном апокалипсисе, вызванном небывалой жарой, и дал совет посвятить духовным вопросам то недолгое время, что мне еще оставалось на этом свете*.

Иероним Босх
Фрагменты
с изображением
гонителей Христа
из картины
Несение креста,
1510–1535
Гент, Музей изящных
искусств

Справа:
Рокер панк,
май 1998



Синди Шерман
Без названия 250,
1992
Нью-Йорк

На предыдущих страницах мы предложили сопоставить пример современного пирсинга и два лица Иеронима Босха, также украшенные разнообразными кольцами. Однако Босх писал гонителей Христа и изобразил их так, как в то время представляли себе варваров и пиратов (вспомним, что еще в XIX веке психиатры считали татуировку признаком дегенерации). Сегодня пирсинг и татуировка могут восприниматься максимум как молодежная бравада, но уж явно не как знак принадлежности преступному миру (в сознании большинства) — и девчонка с сережкой на языке или вытатуированным драконом на голом животе может участвовать в демонстрации за мир или в защиту голодающих детей Африки.

Судя по всему, ни молодежь, ни пожилые люди не видят в этих противоречиях ничего драматического. Эстет конца XIX века, который упивался замогильной красотой, желая тем самым бросить вызов обществу и отмежеваться от вкусов большинства, осознавал, что культивирует то, что Бодлер назвал «цветами зла». Он обращался к ужасному именно потому, что решил сделать выбор, способный возвысить его над толпой благонамеренных обывателей.

Нынешние же молодые люди, разгуливая с разрисованной кожей или торчком стоящими синими волосами, делают это, чтобы чувствовать себя *похожими* на других, а их родители, отправляясь в кино наслаждаться сценами, которые раньше можно было увидеть разве

Уродцы, фильм Тода Броунинга, 1932

что в анатомических театрах, идут туда потому, что *так поступают все*. Точно так же люди с удовольствием (во всяком случае, без возмущения) смотрят всякую чушь по телевизору. Ими движет не снобизм, как в случае ценителей *кэмпа* (увлеченные коллекционеры, они всегда готовы пересмотреть фильмы Эда Вуда, признанного худшим режиссером за всю историю Голливуда). Ими движет стадное чувство.

Другой случай размывания оппозиции безобразное/прекрасное — это философия *киборгов*. Если поначалу образ человеческого существа, у которого некоторые органы заменены механическими или электронными приборами, симбиоз человека и машины, воспринимался как кошмар из мира научной фантастики, то с формированием эстетики *киберпанка* предвидение фантастов сбылось. Больше того, радикальные феминистки вроде **Донны Харауэй** предлагают преодолеть гендерные различия, создав нейтральные тела — посторганические или «трансчеловеческие».

И все же, неужели различие между безобразным и прекрасным в самом деле исчезло? Может, модели поведения молодежи или художников (даже если они порождают множество философских дискуссий) — всего лишь маргинальные явления, характерные для меньшинства населения планеты?

Может, киборги, насилие на экране и живые мертвецы — это непомерно раздутые средствами массовой информации зримые воплощения

Frida Kahlo. 44.

Фрида Кало
Сломанная колонна,
1944
Мехико,
Музей Долорес
Ольмето Патиньо

На с. 434–435:
Маурицио Каттелан
Повешенные дети,
инсталляция,
2004
Милан

нашего желания обезопаситься от более глубоких уродств, преследующих нас, наводящих ужас, от которых нам так хотелось бы отмежеваться?
В повседневной жизни мы окружены жуткими зрелищами. Мы смотрим репортажи о странах, где дети умирают от голода, доведенные до состояния скелетов со вздутыми животами, о войнах, в которых захватчики насилуют женщин, о режимах, где людей подвергают пыткам, и в памяти у нас снова и снова проходят образы недавнего прошлого: другие живые скелеты готовятся войти в газовую камеру. Мы видим части тел, разнесенных на куски взрывом небоскреба или летящего самолета, и живем в постоянном страхе, что то же самое может произойти с нами.

Киберпанковский пейзаж
Уильям Гибсон
Мона Лиза Овердрайв (1988)
Он тогда боялся, что в любой момент может вернуться синдром Корсакова, и он забудет, где находится, и напьется канцерогенной воды из гнилой красной лужи, которых так много было на ржавой равнине. А в них плавают красная пена и раскинувшие крылья мертвые птицы. Дальнобойщик из Теннесси посоветовал ему идти от трассы на запад: через час, мол, будет вшивенькое двухполосное шоссе, где можно застопить машину до Кливленда. Но Слику казалось, что прошло куда больше часа, к тому же он не знал точно, в какой стороне запад. И вообще это место все сильнее его пугало, как будто здесь проходил какой-нибудь великан, наступил на воспаленный волдырь свалки, расплющил его, а шрам так и остался. Однажды Слик увидел кого-то вдали на невысокой куче металлолома и помахал. Фигура исчезла, но Слик зашагал туда, уже не сторонясь луж, а хлюпая прямо по ним, и, когда добрался до места, увидел, что это всего лишь бескрылый остов самолета, наполовину погребенный под ржавыми консервными банками. Он пошел назад вниз по пологому спуску, по тропинке, отмеченной расплющенными банками, пока в конце концов не добрел до квадратного отверстия, которое оказалось аварийным выходом невесть откуда. Засунул голову внутрь, и на него уставились сотни маленьких головок, свисавших с потолочного свода. Слик будто прирос к месту, прищурился, давая глазам привыкнуть к внезапной onksrlle, пока дикое ожерелье не начало приобретать некий смысл. Розовые головки были оторваны от пластмассовых кукол. Их нейлоновые волосы кто-то связал в хвосты на макушке, а в узлы продел толстый черный шнур, головы свисали с него, как спелые фрукты. Кроме них да нескольких полос грязного зеленого пенопласта ничего другого в бункере не было. Слик точно знал, что ему не хочется здесь задерживаться, чтобы выяснить, кто тут живет. […]
Слик принялся рассматривать тыльные стороны ладоней. Шрамы, въевшаяся смазка, черные полумесяцы грязи под обломанными ногтями. Машинное масло размягчало ногти, и они легко ломались.

Женщина-киборг
Донна Харауэй
Манифест киборга (1991)
Чудовища-киборги из феминистской фантастики наделены возможностями и политическими способностями, весьма отличными от обыденных представлений о мужском и женском. […]
Тело киборга не является невинным, оно не рождено в райском саду, не тоскует по целостности и потому не порождает бесконечно длящихся (или сохраняющихся до конца света) дуалистических антагонизмов. […] Наслаждение, получаемое от техники, от машин, более не греховно, а представляет собой один из аспектов существования тела. Машина — это уже не *что-то*, наделяемое душой и являющееся объектом поклонения или подчинения; машина — это мы сами, процессы нашего организма, один из аспектов нашего воплощения. […] Вплоть до недавнего времени (еще столетие назад) иметь женское тело казалось чем-то само собой разумеющимся, ограничным, необходимым и предполагало способность быть матерью, в том числе в метафорическом смысле. […] Миф о киборгах с большей серьезностью трактует неполноту, а подчас и неопределенность пола и сексуальности, обитающей в теле. В сущности, родовые различия могут быть лишены всеобъемлющего характера, даже несмотря на свою глубокую укорененность в истории. […]
Киборгам известна регенерация, и они с подозрительностью относятся к репродуктивной матрице и рождению как таковому. У саламандр после ранения (например, в случае повреждения одного из членов) именно регенерация обеспечивает восстановление той или иной структуры и функции, причем постоянно сохраняется возможность раздвоения или какого-либо иного причудливого образования на поврежденном месте. Вновь отросшая конечность может быть чудовищного вида, раздвоенной, громадной. […] Мы нуждаемся в регенерации, а не в возрождении: возможности нашего восстановления несут в себе утопическую надежду посреди чудовищного мира, лишенного родовых различий. […]
Даже если они тесно сплетены друг с другом, я предпочитаю быть киборгом, а не богиней*.

Тварь,
фильм
Джона Карпентера,
1982

Каждый знает, что эти вещи *безобразны* не только в моральном, но и в физическом отношении, знает потому, что они внушают неприязнь, отвращение, ужас — независимо от того, что они могут вызывать жалость, возмущение, инстинктивный протест, чувство солидарности, а могут приниматься с фатализмом человека, убежденного, что жизнь — не что иное, как рассказанная кретином повесть, исполненная шума и ярости. И никакое осознание относительности эстетических ценностей не отменяет того факта, что в этих случаях мы безошибочно распознаем безобразное и не в силах превратить его в объект наслаждения. И тогда мы понимаем, почему искусство разных веков столь настойчиво возвращалось к изображению безобразного. Как ни мало значения придавалось его голосу, оно стремилось напомнить нам, что вопреки оптимизму иных метафизиков в этом мире существует нечто неизбывно и беспросветно плохое.

Поэтому многие понятия и образы этой книги привели нас к осознанию уродства как человеческой драмы.

Завершающий текст **Итало Кальвино** взят из его рассказа, но основан на реальных событиях. Туринская психиатрическая лечебница — это приют, где собраны неизлечимые больные, люди, часто неспособные

Барри Годбер
Обложка для диска группы Кинг Кримсон
При дворе малинового короля, 1969

На с. 439:
Диего Веласкес
Портрет Франсиско Лескано из Вальекаса, 1642
Мадрид, Прадо

есть самостоятельно, многие — *чудовища* от рождения вроде тех, о которых мы говорили, но чудовища не легендарные, а живущие рядом с нами в полном забвении. Главный герой рассказа отправляется в качестве счетчика голосов на избирательный участок, организованный в этой больнице, поскольку чудовища тоже граждане и по закону имеют право голосовать. Потрясенный зрелищем этой изнанки рода человеческого, счетчик понимает: многие больные не осознают, что им предстоит делать, и будут голосовать так, как угодно ухаживающим за ним людям. Он готов воспротивиться этим, как ему кажется, махинациям, но в конце концов (вопреки своим гражданским и политическим убеждениям) приходит к выводу, что те, кому хватило силы духа посвятить свою жизнь уходу за этими несчастными, получили право высказываться от их имени.

Придя к концу книги, где мы многократно развлекались разными воплощениями безобразного, прочитаем этот фрагмент, взывающий к нашему состраданию.

В приюте Коттоленго
Итало Кальвино
Один день члена счетной комиссии
(1963)

Некоторый процент зарегистрированных избирателей из «Дома Божественного Провидения Коттоленго» составляли лежачие больные — те, что были не в состоянии покинуть больничные стены. Для подобных случаев законом предусмотрено образование «выездной комиссии» из числа членов избиркома, которым поручается организация голосования больных «по месту лечения». […]

После лестничного мрака глаза болезненно щурились, хотя, возможно, это была лишь попытка защититься — чтобы не сказать отшатнуться — от зрелища человеческих форм, выделявшихся среди простыней и подушек; возможно, так производился первичный перевод непрерывного вопля, жуткого и звериного, с языка звуков на язык образов: «Ги-и… ги-и… ги-и...» — доносилось из одного угла больничной палаты, а из другого угла ему в ответ раздавалось нечто вроде смеха или лая: «Га-а! га-а! га-а!»

Пронзительный вопль исходил от крошечного существа с красным лицом, на котором можно было различить лишь глаза и широко раскрытый рот, искореженный смехом; это был мальчик в белой рубашке, сидевший в кровати; его тело выделялось над кроватью подобно цветку, поднимающемуся из вазы, подобно стеблю цветка, который переходил (ибо рук видно не было) непосредственно в голову, совсем как у рыбы; этот мальчик-цветок-рыба («Интересно, до каких пределов человеческое существо может именоваться человеческим?» — подумал Америго) елозил в кровати, изгибаясь при каждом вопле: «Ги-и... ги-и...» Звуки «га-а! га-а!», доносившиеся в ответ, производило существо, лежавшее в кровати и имевшее вид еще более бесформенный; у него было алчное, налитое кровью, опухшее лицо; под простыней, в которую этот некто был засунут, шевелились руки — или плавники (до каких пределов живое существо может именоваться существом определенного вида?); при появлении в палате посторонних раздались новые звуки, послышались стоны и всхлипывания, вроде того, когда взрослый человек сдерживает рыдание. […]

Там был великан с громадной головой новорожденного, удерживаемой подушками в вертикальном положении: он лежал неподвижно, с руками, спрятанными за спину; его подбородок упирался в грудь, возвышавшуюся над тучным животом; седые волосы обрамляли громадное, скорбно-недоуменное чело (постаревшее создание, так и не развившееся из зародыша?) […] Америго уже не думал о бессмысленности своего посещения; ему казалось, что он пришел контролировать не «народное волеизъявление», о котором здесь не было и речи, а соблюдение границ человеческого. […]

Одна кровать в конце палаты стояла пустая и заправленная; ее обитатель, который, должно быть, пошел уже на поправку, сидел на стуле, приставленном к кровати; на нем была шерстяная пижама и кофта, надетая поверх; по другую сторону кровати сидел старик в шляпе — наверняка его отец, пришедший с воскресным визитом. Сын был слабоумным юношей нормального роста, но при этом какой-то заторможенный. Отец раскалывал для сына миндальные орехи и протягивал их через кровать, а сын, взяв, медленно отправлял их в рот.

И отец наблюдал, как он жует. […]

Происходившее в каждой отдельной части палаты было полностью изолировано от всего прочего, словно каждая кровать являлась особым универсумом, лишенным какой бы то ни было связи с остальным миром; правда, это не относилось ко всё нараставшим воплям, поскольку каждый норовил перекричать другого, что порождало дикий шум, то напоминавший воробьиный гвалт, то переходивший в болезненные стенания. Лишь человек с громадной головой сохранял невозмутимость, бесчувственный к каким бы то ни было звукам. Америго продолжал наблюдать за отцом и сыном. Сын был долговязым, с густой растительностью на лице; он смотрел безучастно — возможно, вследствие паралича. Отец, по-воскресному нарядившийся крестьянин, чем-то — возможно, вытянутостью своих лица и рук — походил на сына. Но только не глазами: если у сына был взгляд беззащитного животного, отец смотрел подозрительно, с прищуром, как это бывает у пожилых крестьян. Они сидели по обе стороны кровати, повернувшись боком и глядя друг другу прямо в лицо, происходящее же вокруг нисколько их не трогало. Америго не в силах был оторвать от них глаз — возможно, желая отдохнуть (или спрятаться) от картин иного рода, а может, потому, что отец с сыном чем-то поразили его. Между тем было организовано голосование для одного из лежачих больных. Выглядело это следующим образом: больного задернули ширмой, придвинули тумбочку, и монахиня проголосовала за него, ибо он был разбит параличом. Когда ширму отдернули, Америго взглянул на пациента: тот лежал, словно синюшный мертвец, с запрокинутой головой, открытым ртом, лишенным зубов, и выпученными глазами. Кроме утопавшего в подушке лица, не было видно ровным счетом ничего; больной лежал, словно бревно, и лишь из его горла доносилось сдавленное бульканье. «Да кто это у них голосует?» — подумал Америго и только тут вспомнил, что в его задачу как раз входило воспрепятствовать инцидентам подобного рода. […]

Сделав над собой усилие, он оторвался от своих мыслей, блуждавших в некоем пограничном пространстве — между чем и чем? — и всё происходящее показалось ему наваждением.

— Минуточку, — произнес он ровным тоном, прекрасно сознавая, что говорит в пустоту, — в состоянии ли избиратель узнать лицо, голосующее за него? Способен ли он изъявить свою волю? […] Мать-настоятельница бесстрастно улыбнулась. «Не признательности она ожидает», — подумал Америго. И он сравнил взгляд пожилой монахини со взглядом крестьянина, который воскресным днем пришел в «Дом Коттоленго», чтобы не сводить глаз со своего сына-идиота. Мать-настоятельница не нуждалась в признательности со стороны своих подопечных. Благо, которого она домогалась от них — взамен предоставляемого ею блага, — было общим благом, и никакая частица его не могла быть утеряна*.

БИБЛИОГРАФИЯ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПЕРЕВОДОВ И РУССКИХ ИЗДАНИЙ

Августин
Исповедь
Пер. М. Е. Сергеенко. Минск, 2000.

Августин
О граде Божием
Пер. М. Е. Сергеенко. М., 1997.

Августин
О порядке
Пер. С. И. Еремеева. / Августин, *Творения* в 2 т. Т. 1. СПб., 1998.

Адорно, Теодор
Эстетическая теория
Пер. А. Дранова. М., 2001.

Альенде, Исабель
Любовь и тьма
Пер. А. Ткаченко. М., 2000.

Амичис, Эдмондо де
Сердце
Пер. В. Давиденковой. М., 1993.

Апокалипсис Иоанна Богослова
Пер. В. Витковского, М. Витковской. / *Апокрифические Апокалипсисы.* СПб., 2000.

Апулей
Золотой осел
Пер. М. Кузьмина. М., 1988.

Аристотель
Поэтика
Пер. Н. Н. Посадского. Л., 1927.

Аристофан
Облака
Пер. В. Ярхо. / Аристофан, Комедии. М., 1983.

Арто, Антонен
Театр и его двойник
Пер. С. Исаева. М., 1993.

Фрагменты, переведенные специально для этой книги, отмечены:
* Пер. И. В. Макарова
** Пер. Е. Л. Кассировой
*** Пер. М. М. Сокольской.
При отсутствии указаний переводы выполнены переводчиком основного текста.

Афанасий Александрийский
Жизнь Святого Антония. / Святитель Афанасий Великий, *Творения* в 4 т. М., 1994.

Байрон, Джордж
Гяур
Пер. С. Ильина. М., 1997.

Бальзак, Оноре де
Отец Горио
Пер. Е.Ф. Корша. М., 2006.

Батай, Жорж
Эротика
Пер. Е. Гальцовой. / Батай Ж., *Проклятая часть.* М., 2006.

Баум, Френк
Великий чародей страны Оз
Пер. О. Варшавер, Д. Псурцева, Т. Тульчинской. М., 2003.

Бахтин, Михаил
Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Берни, Франческо
Сонет
Пер. Р. Дубровкина. / Итальянская поэзия в русских переводах. XIII–XIX века. М., 1992.

Блейк, Уильям
Лондон
Пер. С. Степанова. / Блейк У., *Песни невинности и опыта.* М., 2000.

Блейк, Уильям
Тигр
Пер. С. Степанова. / Блейк У., *Песни невинности и опыта.* М., 2000.

Блэквуд, Алджернон
Пустой дом
Пер. И. Поповой. / Шедевры английского готического рассказа. Т. 1. М., 1994.

Бодлер, Шарль
Хогарт
Пер. Н. Столяровой и Л. Липман. / *Шарль Бодлер об искусстве.* М., 1986.

Бодлер, Шарль
Великанша
Пер. Эллиса. / Бодлер Ш., *Цветы зла,* М., 1998.

Бодлер, Шарль
Маленькие старушки
Пер. П. Якубовича. СПб, 1999.

Бодлер, Шарль
Падаль
Пер. А. Гелескула. / Бодлер Ш., *Цветы зла.* М., 2006.

Бодлер, Шарль
Пляска Смерти
Пер. Эллиса. / Бодлер Ш., *Цветы зла,* М., 1998.

Бодлер, Шарль
Предрассветные сумерки
Пер. В. Левика. / Бодлер Ш., *Цветы зла.* М., 2006.

Бодлер, Шарль
Слепые
Пер. Инн. Анненского. / Бодлер Ш., *Цветы зла.* М., 2006.

Бодлер, Шарль
Чудовище, или Паранимф жуткой нимфы
Пер. В. Микушевича. / Бодлер Ш., *Цветы зла.* М., 2006.

Боккаччо, Джованни
Ворон
Пер. Н. Фарфель. / Боккаччо Дж., Малые произведения. Л., 1975.

Браун, Фредрик
Дозорный
Пер. С. Ирбисова. / Браун Ф., *Арена, Кукольный театр и Добро пожаловать в сумасшедший дом!* М., 2004.

Бронте, Эмили
Грозовой перевал
Пер. Н. Вольпина. СПб, 2003.

Бэкфорд, Уильям
Ватек
Пер. Б. Зайцева. М., 1992.

Вагнер, Рихард
Еврейство в музыке
СПб, 1908.

Вазари, Джорджо
Жизнеописание Пьеро ди Козимо, флорентийского живописца
Пер. А. Н. Венедиктова, А. Г. Габричевского. / Вазари Дж., *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* в 5 т. Т. 3. М., 1994.

Вергилий
Энеида
Пер. С. Ошерова. М., 2001.

Вийон, Франсуа
Эпитафия Вийона (Баллада повешенных)
Пер. Ю. Кожевникова. М., 1998.

Виктор Гюго
Собор Парижской Богоматери
Пер. Н. Коган. М., 1976.

Винкельман, Иоганн Иоахим
Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре
Пер. А. Алявдиной. / Винкельман И.-И., Избр. произв. и письма. М.–Л., 1935.

Вольтер
Философский словарь
Пер. Л. Зониной. / Вольтер, *Эстетика*. М., 1974.

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих
Лекции по эстетике в 2 т. Т. 1
Пер. К. А. Свасьяна, СПб, 1999.

Гегель, Георг Вильгельм Фридрих
Феноменология духа
Пер. Г. Шпета. М., 1957.

Гесиод
О происхождении богов (Теогония)
Пер. В. В. Вересаева. / *Эллинские поэты*. М, 1963.

Гёте, Иоганн Вольфганг
Фауст
Пер. Б. Пастернака. / Гёте И. В., Избр. произв. в 2 т. Т. 2. М., 1985.

Гибсон, Уильям
Граф Ноль
Пер. А. Комаринец и Е. Летова. / Гибсон У., *Граф Ноль. Мона Лиза Овердрайв*. М., 2005.

Гиппократ
Прогностика
Пер. В. Руднева. М., 1994.

Гитлер, Адольф
Моя борьба
Электронная библиотека Itlibitum, Copr. 2000–2007.

Гоголь Н. В.
Нос. / Гоголь Н. В., Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1973.

Гомер
Илиада
Пер. Н. Гнедича. М.,1984.

Гомер
Одиссея
Пер. В. А. Жуковского. М., 2000.

Гораций
Сатиры
Пер. М. Гаспарова. М., 1970.

Готье, Теофиль
Двойственный рыцарь
Пер. Ф. Сологуба. / Готье Т., *Два актера на одну роль*. М., 1991.

Гофман, Эрнст Теодор Амадей
Песочный человек
Пер. А. Морозова. / Гофман Э., Избр. произв. в 3 т. Т. 1. М., 1962.

Гюго, Виктор
93-й год
Пер. под ред. Е. Киселева. / Гюго В., Собр. соч. в 14 т. Т. 8, М., 2003.

Гюго, Виктор
Предисловие к «Кромвелю»
Пер. Б. Реизова. / Гюго В., Собр. соч. в 14 т. Т. 9. М., 2003.

Гюго, Виктор
Человек, который смеется
Пер. Б. Лившица. / Гюго В., Собр. соч. в 14 т. Т. 7. М., 2003.

Гюисманс Жорис-Карл
Наоборот
Пер. Е. Кассировой. / Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Д., *Наоборот*. Три символистских романа. М., 1995.

Гюисманс, Жорис-Карл
Там внизу, или Бездна
Пер. Ю. Спасского, М., 1993.

Дали, Сальвадор
«Вечерний звон» Милле (Опыт параноидального анализа)
Пер. Н. Малиновской. / Дали С., *Сюрреализм — это я*. М., 2005.

Данте Алигьери
Божественная Комедия
Пер. М. Лозинского, М.,1974.

Джеймс, Монтегю Родс
«Ты свистни, тебя не заставлю я ждать»
Пер. Т. Ждановой. / Джеймс М. Р., *Встречи с привидениями*. М., 1999.

Джеймс, Монтегю Родс
Сокровище аббата Фомы
Пер. Т. Ждановой. / Джеймс М. Р., *Встречи с привидениями*. М., 1999.

Джойс
Портрет художника в юности
Пер. М. Богословской-Бобровой. / *Наоборот*. Три символистских романа. М., 1995.

Джусти, Джузеппе
Сант-Амброджо
Пер. Е. Солоновича. / Джусти Дж., *Шутки*. М., 1991.

Диккенс, Чарльз
Приключения Оливера Твиста
Пер. А. В. Кривцовой. / Диккенс Ч., Собр. соч. в 30 т. Т. 4. М., 1958.

Диккенс, Чарльз
Тяжелые времена

Пер. В. Топер / Диккенс Ч., Собр. соч. в 30 т. Т. 19, М., 1960.

Диккенс, Чарльз
Холодный дом
Пер. М. Клягина-Кондратьева. / Диккенс Ч., Собр. соч. в 30 т. Т. 17–18, М.,1960.

Достоевский Ф. М.
Братья Карамазовы. /
Достоевский Ф. М., Собр. соч. в 10 т. Т. 9–10. М., 1958.

Достоевский Ф. М.
Записки из подполья. /
Достоевский Ф. М., Собр. соч. в 10 т. Т. 4. М., 1956.

Достоевский Ф.М.
Двойник. / Достоевский Ф. М., Собр. соч. в 10 т. Т. 1. М., 1956.

Золя, Эмиль
Чрево Парижа
Пер. Н. Гнединой. М., 1999.

Зонтаг, Сьюзен
Заметки о Кэмпе
Пер. Б. Дубина. / Зонтаг С., *Мысль как страсть.* М., 1997.

Казнь Дамьена
Пер. В. Наумова под ред. И. Борисовой. / Мишель Фуко, *Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы.* М., 1999.

Казот, Жак
Влюбленный дьявол
Пер. Н. Сигал. / Уолпол. Казот. Бэкфорд, Фантастические повести. Л., 1967.

Кардуччи, Джозуэ
Сатана
Пер. И. Поступальского. / Кардуччи Дж., Избранное. М., 1958.

Картер, Анджела
Оборотень
Пер. О. Акимовой. / Картер А., *Кровавая комната.* М., 2004.

Катулл, Валерий
Лирика
Пер. М. Амелин. / Катулл В., Избр. лирика. СПб., 1997.

Кафка, Франц
В исправительной колонии
Пер. С. Апта. / Кафка Ф., Избранное. М., 1989.

Кафка, Франц
Превращение
Пер. С. Апта. / Кафка Ф., Избранное. М., 1989.

Кафка, Франц
Сельский врач
Пер. Г. Ноткина. М., 2006.

Кеведо-и-Вильегас, Франсиско де
Мир изнутри
Пер. И. Лихачева. / Франциско де Кеведо. *Сновидения и рассуждения об истинах, обличающих злоупотребления, пороки и обманы во всех профессиях и состояниях нашего века.* Л., 1980.

Кено, Раймон
Упражнения в стиле
Пер. В. Кислова. СПб., 2001.

Кинг, Стивен
Домашние роды
Пер. В. Вебера. / Кинг С., *Сезон дождя.* М., 2000.

Коллоди, Карло
Пиноккио
Пер. Э. Казакевича. М., 1997.

Конан Дойл, Артур
Затерянный мир
Пер. Н. Волжиной. СПб., 1997.

Конрад, Джозеф
Сердце тьмы
Пер. А. Кривцовой. СПб., 1999.

Корбьер, Тристан
Желтая любовь
Пер. М. Кудинова. / Корбьер Т., Стихи. М., 1986.

Кретьен де Труа
Ивейн, или Рыцарь со львом
Пер. В. Микушевича. М., 1974.

Ксенофан Колофонский
(по свидетельству
Климента Александрийского, *Строматы, V, 110*)
Пер. Г. Полякова. / Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М.,1989.

Лавкрафт, Говард
Данвичский кошмар
Пер. Л. Володарской. М., 2001.

Леонардо да Винчи
Фацетии
Пер. А. Эфроса. / Леонардо да Винчи, Избр. произв. в 2 т. Т. 2. СПб.–М., 1999.

Лессинг, Готхольд Эфраим
Лаокоон, или О границах живописи и поэзии
Пер. Е. Эдельсона под ред. Н. Н. Кузнецовой. / Лессинг Г. Э., Избр. произв. М., 1953.

Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001.

Лиутпранд Кремонский
Посольство в Константинополь к императору Никифору Фоке
Пер. П. Черепанова,
сетевой ресурс: Thietmar. 2003 http://www.vostlit.info.

Лондон, Джек
Люди бездны
Пер. В. Лимановской. / Лондон Дж., Собр. соч. в 7 т. Т. 2. М., 1954.

Лотреамон
Песни Мальдорора
Пер. Н. Мавлевич. / Поэзия французского символизма. М., 1993.

Льюис, Метью Грегори
Монах
Пер. И. Гуровой. М., 1993.

Майринк, Густав
Голем
Пер. Д. Выгодского. СПб., 2005.

Макграт, Патрик
Паук
Пер. Ю. Вознякевича. М., 2005.

Манифест сюрреализма 1924 г.
Пер. Л. Андреева и Г. Косикова. / *Называть вещи своими именами*, М., 1986.

Манн, Томас
Доктор Фаустус
Пер. С. Апта. М., 2004.

Маринетти, Филиппо Томмазо
Манифест футуризма
Пер. В. Шершеневича. / *Манифесты итальянского футуризма*. М., 1914.

Маринетти, Филиппо Томмазо
Технический манифест футуристической литературы, 1912
Пер. Т. Воеводиной. / *Называть вещи своими именами*. М., 1986.

Марино, Джамбаттиста
Избиение младенцев в Вифлееме
Пер. И. Восленского. / Итальянская поэзия в русских переводах. XII–XIX вв. М., 1992.

Марк Аврелий
К себе самому
Пер. В. Черниговского. М., 1998.

Марко Поло
Книга о разнообразии мира
Пер. И. Минаева. М., 1999.

Марциал, Марк Валерий
Эпиграммы
Пер. Ф. Петровского. М., 1968.

Метьюрин, Чарльз Роберт
Мельмот Скиталец
Пер. А. Шадрина. М., 1983.

Микеланджело Буонарроти
Стихи
Пер. А. Эфроса. СПб., 2002.

Мильтон, Джон
Потерянный рай
Пер. Арк. Штейнберга под ред. С. Шервинского. М., 1976.

Мирбо, Октав
Сад Пыток
Пер. Н. И. Холмушкина. М., 2002.

Монтень, Мишель де
Опыты
Кн. 2. Пер. С. Бобовича. Кн. 3. Пер. Н. Я. Рыковой. М., 1979.

Мопассан, Ги де
Он?
Пер. М. Казас. / Мопассан Г. де, Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 3. М., 1958.

Мэтсон, Ричард
Рожденный от мужчины и женщины
Пер.: И. Найденкова. / *Фантакрим-МЕГА*, 1993, № 5.

Никита Хониат
История со времени царствования Иоанна Комнина.
Т. I. Рязань, 2003.

Ницше, Фридрих Вильгельм
Рождение трагедии
Пер. Г. Рачинского. / Ницше Ф., Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990.

Ницше, Фридрих Вильгельм
Сумерки идолов
Пер. Н. Полилова, М., 2004.

Овидий
Метаморфозы
Пер. С. Шервинского. М., 2000.

Оруэлл, Джордж
1984
Пер. А. Кривцовой. СПб., 2003.

Папини, Джованни
Последний визит больного джентльмена
Пер. Р. да Рома. / Папини Дж., *Трагическая повседневность*, 1906.

Петрарка, Франческо
Триумф смерти
Пер. В. Б. Микушевича. / Петрарка Ф., *Триумфы*, М., 2000.

Письмо Пресвитера Иоанна
Пер. Н. Горелова. / *Послания из вымышленного царства*. СПб., 2004.

Платон
Гиппий Большой
Пер. А. В. Болдырева. / Платон, Собр. соч. в 4 т. Т. 1. М., 1993.

Платон
Государство
Пер. А. Егунова. / Платон, Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1993.

Платон
Парменид
Пер. Н. Томасова. / Платон, Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М., 1993.

Платон
Пир
Пер. С. Апта. / Платон, Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М., 1993.

Плотин
Эннеады
Пер. Т. Сидаш, М. Светлова. СПб., 2004.

По, Эдгар Алан
Вильям Вильсон
Пер. Р. Облонской. / По Э. А., Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М., 1993.

По, Эдгар Алан
Приключения Артура Гордона Пима
Пер. Г. Злобина. / По Э. А., Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1993.

По, Эдгар Аллан
Человек толпы
Пер. М. Беккер. / По Э. А., Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1993.

По, Эдгар Аллан
Черный кот
Пер. В. Хинкиса. / По Э. А., Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1993.

Приапова книга
Пер. М. Амелина. М.–СПб., 2003.

Пруст, Марсель
По направлению к Свану
Пер. Н. Любимова. М., 1973.

Пруст, Марсель
У Германтов
Пер. Н. Любимова. М., 1980.

Псевдо-Дионисий Ареопагит
О Божественных именах
Пер. под ред. Г. Прохорова. СПб., 1995.

Псевдо-Дионисий Ареопагит
О небесной иерархии
Пер. под ред. В. Г. Гридина. М., 1994.

Рембо, Артюр
Голова Фавна
Пер. М. Кудинова. / Рембо А., Стихи. М., 1982.

Рембо, Артюр
Искательницы вшей
Пер. М. Кудинова. / Рембо А., Стихи. М., 1982.

Рембо, Артюр
Одно лето в аду
Пер. М. Кудинова. / Рембо А., Стихи. М., 1982.

Рене, Вивьен
Любимой женщине
Пер. Я. Токаревой. / Эко У. *История Красоты*. М., 2005.

Рильке
Дуинские элегии
Пер. В. Микушевича. М., 2002.

Ромер, Сакс
Невеста доктора Фу Манчу
Сетевой ресурс:
http://www.oldmaglib.com.

Ронсар, Пьер де
Сонеты к Елене. Кн. 2
Пер. С. Шервинского. М., 1996.

Руссель, Рэймон
Locus Solus
Пер. Е. Маричева. Киев, 2000.

Сад, Франсуа де
120 дней Содома
Пер. под ред. А. Н. Никифорова. М., 1992.

Сартр, Жан-Поль
За закрытыми дверями
Пер. Л. Каменской. / Сартр Ж.-П. Пьесы. Кн. 1, М., 1993.

Сартр, Жан-Поль
Слова
Пер. Ю. Яхниной. СПб., 2004.

Свифт, Джонатан
Путешествия Гулливера
Пер. А. А. Франковского. М., 2003.

Стивенсон, Роберт Луис
Странная история доктора Джекила и мистера Хайда
Пер. И. Гуровой. / Стивенсон Р. Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 1, М., 1981.

Стокер, Брэм
Дракула
Пер. Н. Сандровой. СПб., 2005.

Сю, Эжен
Парижские тайны. Т. 1
Пер. О. Моисеенко. М., 2002.

Тассо, Торквато
Освобожденный Иерусалим
Пер. В. Лихачева. СПб., 1902.

Тертуллиан, Квинт Септимий Флорент
Послание к мученикам
Пер. под ред. А. А. Столярова. / Тертуллиан, Избр. соч. М., 1994.

Тертуллиан, Квинт Сентимий Флорент
О женских украшениях
Пер. Е. Карнеева. / Тертуллиан, *Творения*. СПб., 1849.

Тцара, Тристан
Манифест дада
Пер. И. Кулик. / Альманах Дада. М., 2000.

Уайльд, Оскар
Портрет Дориана Грея
Пер. М. Абкиной. М., 1993.

Уайльд, Оскар
Сфинкс
Пер. Н. Гумилева. / Уайльд О., Избранное. М., 2001.

Уорхол, Энди
Философия Энди Уорхола
Пер. Г. Северской. М., 2002.

Феокрит
Идиллии и эпиграммы
Пер. М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1998.

Флеминг, Ян
Агент 007. Из России с любовью
Пер. Н. Пищулина. М., 1999.

Флеминг, Ян
Голдфингер
Пер. И. Блошенко. / Флеминг Я., Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М., 1996.

Флеминг, Ян
Живи и дай умереть
Пер. Т. Крамовой. М., 1991.

Флобер, Гюстав
Искушение Святого Антония
Пер. М. Петровского. М., 1983.

Франсуа Рабле
Гаргантюа и Пантагрюэль
Пер. Н. М. Любимова. М., 2003.

Фрейд, Зигмунд
Жуткое
Пер. Р. Додельцева./ *Художник и фантазирование*. М., 1995.

Фрейд, Зигмунд
Недовольство культурой
Пер. А. Руткевича. / *Психоаналитические концепции агрессивности* в 2 кн. Кн. 1. Удмуртский университет, 2004.

Фуко, Мишель
Воля к знанию
Пер. С. Табачниковой. М., 1996.

Хаггард, Генри Райдер
Аэша
Пер. В. Карпинской. / Хаггард Г. Р., *Она. Аэша. Ледяные боги. Дитя бури. Нада*. М., 1992.

Чосер, Джеффри
Рассказ аббатисы
Пер. Т. Попова. / Чосер Дж., *Кентерберийские рассказы*. М., 1996.

Шекспир, Уильям
Буря
Пер. М. Донского. / Шекспир У., Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1957.

Шекспир, Уильям
Генрих IV
Пер. А. Радлова. / Шекспир У., Собр. соч. в 8 т. Т. 7. М., 1957.

Шекспир, Уильям
Макбет
Пер. Ю. Корнеева. / Шекспир У., Собр. соч. в 8 т. Т. 7, М., 1957.

Шекспир, Уильям
Ричард III
Пер. А. Радлова. / Шекспир У., Собр. соч. в 8 т. Т. 7. М., 1957.

Шекспир, Уильям
Сонеты
Пер. С. Маршака. М., 2006.

Шелли, Мери
Франкенштейн, или Современный Прометей
Пер. З. Александровой. СПб., 2006.

Шелли, Перси Биши
Медуза Леонардо да Винчи
Пер. К. Бальмонта. / Шелли П. Б., Полн. собр. соч. М., 1903.

Шелли, Перси Биши
Убывающая луна
Пер. К. Бальмонта. / Шелли П. Б., Полн. собр. соч. М., 1903.

Шиллер, Фридрих
О трагическом искусстве
Пер. А. Горнфельда. / Шиллер Ф., Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1957.

Шлегель, Фридрих
Об изучении греческой поэзии
Пер. Ю. Попова. / Шлегель Ф., Эстетика. Философия. Критика в 2 т. Т. 1. М., 1983.

Шопенгауэр, Артур
Мир как воля и представление
Пер. под общей ред. А. Чанышева. М., 1999.

Шпренгер, Яков, Инститорис, Генрих
Молот ведьм
Пер. М. Цветкова. СПб., 2006.

Эзоп
Басни. Жизнеописание Эзопа
Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1993.

Эко, Умберто
Остров накануне
Пер. Е. Костюкович. СПб., 2004.

Элинан из Фруамона
Стихи о Смерти
Пер. С. Бунтмана. / *Иностранная литература*, 1995, № 1.

Элиот, Томас Стернз
Бесплодная земля
Пер. А. Сергеева. / Элиот Т. С., *Полые люди*. СПб., 2000.

Эсхил
Плакальщицы
Пер. В. Иванова. М., 1989.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

Августин 47, 48, 51, 114
Адсон из Монтьер-ан-Дер 186
Александр Гальский 48
Альенде, Исабель 331
Альфонсо Мария Де'Лигуори 88
Анджольери, Чекко 163
Апулей 204
Аристотель 33
Аристофан 134
Арто, Антонен 386
Афанасий Александрийский 96

Байрон, Джордж 284
Бальзак, Оноре де 286
Барбе д'Оревильи, Жюль-Амеде 307
Батай, Жорж 222, 355, 378, 384, 386
Баум, Френк 319
Бахтин, Михаил 147
Берни, Франческо 166
Бёртон, Роберт 173
Беттинелли, Саверио 392
Блейк, Уильям 276, 335
Блэквуд, Алджернон 330
Бодлер, Шарль 68, 129, 252, 304, 305, 342, 352, 360, 362
Боккаччо, Джованни 164
Брендан 85
Бретон, Андре 380
Бронте, Эмили 286
Брох, Герман 403, 406
Буркьелло 164
Бэкфорд, Уильям 282

Вагнер, Рихард 268
Вазари 64
Валери, Поль 350
Вергилий 36
Вивьен, Рене 307
Вийон, Франсуа 225
Винцент из Бове 79

Гверрини, Олиндо 356
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 52, 53
Гесиод 37
Гёте, Вольфганг 182, 212
Гибсон, Уильям 427, 433
Гиппократ 247
Гитлер, Адольф 268
Гоголь, Николай 324
Гомер 30, 36, 40
Гораций 132, 160, 204
Готье, Теофиль 324
Гофман, Эрнст Теодор Амадей 316
Гоццано, Гвидо 296, 395
Грегуар, Батист-Анри 268
Гренгор, Пьер 140
Грифиус, Андреас 177
Гроссетест, Роберт 48
Гюго, Виктор 281, 286, 288, 294, 304
Гюисманс, Жорис-Карл 219, 290, 360

Дали, Сальвадор 383
Д'Аннунцио, Габриэле 353
Данте Алигьери 86, 87, 163, 180, 204
Де Амичис, Эдмондо 264
Делилло, Дон 69, 344
Делла Порта, Джованни Баттиста 258, 260
Джеймс, Монтегю Родс 320, 331
Джусти, Джузеппе 192
Диккенс, Чарльз 335, 336
Достоевский, Федор 183, 324, 360
Дю Белле, Жоашен 166

Зедльмайр, Ганс 156, 340, 380
Золя, Эмиль 342
Зонтаг, Сьюзен 416

Иннокентий VIII 206
Инститорис, Генрих 208
Исидор Севильский 41, 121

Казот, Жак 183
Кальвино, Итало 438
Кардано, Джироламо 209
Кардуччи, Джозуэ 338
Картер, Анджела 318, 427
Катулл 160
Кафка, Франц 235, 305, 328
Кеведо, Франсиско Гомес де 173
Кено, Раймон 384
Кинг, Стивен 424
Климент Александрийский 40
Коллоди, Карло 314, 315
Конан Дойл, Артур 129
Конрад, Джозеф 235
Корбьер, Тристан 352
Кретьен де Труа 138
Кроче, Джулио Чезаре 147

Лавкрафт, Говард 198, 214, 290
Ландо, Ортензио 167
Ландуччи, Лука 242
Левин Лемний 246
Лессинг, Готхольд Эфраим 272
Лиутпранд Кремонский 188
Ломброзо, Чезаре 196, 260
Лондон, Джек 336
Лотреамон 366
Льюис, Метью Грегори 284

Майринк, Густав 288
Макграт, Патрик 214
Мандевиль, Джон 93
Манн, Томас 183
Маринелли, Лукреция 167
Маринетти, Филиппо Томмазо 370, 371, 372
Марино, Джамбаттиста 170, 180
Марк Аврелий 33
Маркелли, Ромоло 88
Маро, Клеман 166
Марциал 160
Мастриани, Франческо 263
Мендоса, Дьего Уртадо де 166
Метьюрин, Чарльз Роберт 228
Микеланджело Буонаротти 177
Мильтон, Джон 181
Мирбо, Октав 230
Монтандон, Жорж 269
Монтень, Мишель де 170, 244
Мопассан, Ги де 320
Мэтсон, Ричард 299

Никита Хониат 226
Ницше, Фридрих 262

Овидий 221
Оруэлл, Джордж 238

Палаццески, Альдо 372
Папини, Джованни 183, 230, 372
Паре, Амбруаз 242, 244, 246
Паули, Себастьяно 65
Петрарка, Франческо 64
Плат, Сильвия 69
Платон 26, 30, 33, 108
Плиний Старший 121
Плотин 26
По, Эдгар Аллан 129, 234, 324, 338
Пруст, Марсель 362, 404
Псевдо-Дионисий Ареопагит 47, 126
Пульчи, Луиджи 118

Рабле, Франсуа 142, 143, 144
Радульф Глабр 79, 93
Рембо, Артюр 357, 358, 366
Рильке, Райнер Мария 355

Розенкранц, Карл 138, 154, 256, 263, 303, 312
Рокко, Антонио 149
Ромер, Сакс 196
Ронсар, Пьер де 166
Руссель, Рэймон 384
Рустико де Филиппо 164
Рютбёф 137

Сад, Франсуа де 150, 228
Саломони, Джузеппе 170
Сартр, Жан-Поль 88, 300
Сати, Эрик 371
Свифт, Джонатан 127
Сельтикус 268
Сеньери, Паоло 61
Стивенсон, Роберт Луис 288
Стокер, Брэм 326, 327
Сю, Эжен 284
Сюрен, Жан-Жозеф 101

Таркетти, Иджино Уго 296, 358
Тассо, Торквато 180
Теннисон, Альфред 61
Тертуллиан 58, 160
Тцара, Тристан 374

Уайльд, Оскар 298, 340, 356
Уорхол, Энди 388, 418
Уртадо де Мендоса, Диего 166

Фабри, Феликс 189
Фазано, Томмазо 189
Феокрит 133
Флеминг, Ян 198, 239
Флобер, Гюстав 96
Фрейд, Зигмунд 312
Фуко, Мишель 262

Хаггард, Генри Райдер 291
Харауэй, Донна 433

Чосер, Джеффри 266

Шекспир, Уильям 69, 127, 149, 176, 177, 209
Шелли, Мери 294
Шелли, Перси Биши 276, 304
Шиллер, Фридрих 220
Шлегель, Фридрих 275
Шопенгауэр, Артур 275, 400
Шпренгер, Яков 208

Эзоп 30, 134
Эко, Умберто 233, 396
Элинан из Фруамона 64
Элиот, Томас Стернз 337
Эсхил 108

Юлий Обсеквент 109

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Адамс, Джозеф
Наблюдения над смертоносными ядами, хроническими и острыми заболеваниями, в том числе сифилисом и слоновой болезнью 256

Альдрованди, Улиссе
Женщина-чудовище 243
История чудовищ 106
Морское чудовище в епископском одеянии 248
Морское чудовище с человеческим лицом 249
Трехголовое чудовище 244

Альма-Тадема, Лоуренс
Любимая привычка 401

Арман
Мелкие отходы обывателя 389

Арчимбольдо, Джузеппе
Зима 168

Балтус
Комната 313

Бальдунг Грин, Ганс
Смерть и Три возраста человека 162

Беато Анджелико
Поругание Христа 55
Страшный суд 87
Триптих Святого Петра Мученика 59

Бёклин, Арнольд
Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке 287
Сирена 128
Чума 277

Бёрдсли, Обри
Иллюстрация к *Саломее* Оскара Уайльда 413

Блейк, Уильям
Сатана, поражающий Иова язвами 180

Боккасиле, Джино
Антиамериканская пропагандистская открытка 196
Пропагандистская фашистская открытка антисемитского содержания 267

Больдини, Джованни
Фейерверк 405

Босх, Иероним
Взятие Христа под стражу 55
Корабль дураков 147
Сад земных наслаждений 227
Триптих Искушения Святого Антония 102–105
Несение креста 428

Ботеро, Фернандо
Женщина 420

Боутс, Альбрехт
Христос Страстотерпец 52

Боччони, Умберто
Антиграциозное 371

Брейгель, Питер Старший
Битва Карнавала и Поста 148
Триумф Смерти 70–71

Брейгель, Питер (школа)
Притча о слепых 305

Бретон, Андре; Ман Рэй; Радницки, Эммануэль; Мориз, Макс; Танги, Ив
Изысканный труп 379

Брок, Жан
Смерть Гиацинта 407

Бронзино, Аньоло
Карлик Морганте со спины с филином на плече 14

Буафар, Жак-Андре
Большой палец ноги тридцатилетнего мужчины 378

Бугро, Вильям Адольф
Рождение Венеры 400

Бэкон, Френсис
Автопортрет 385

Ван Донген, Кес
Гуляки 341

Ватерхаус, Джон Уильям
Миранда 275
Улисс и сирены 38–39

Везалио, Андреа
О строении человеческого тела 352

Веласкес, Диего
Портрет Филиппа II Испанского 13
Портрет Франсиско Лескано из Вальекаса 439
Эзоп 31

Верхнерейнский мастер
Почившие любовники, Смерть и Похоть 66

Гамильтон, Джон Мортимер
Групповая карикатура 154

Гилрей, Джеймс
Ужин в семье санкюлотов после трудового дня 191

Гирландайо, Доменико
Портрет старика с внуком 18

Гойя, Франсиско
Шабаш ведьм 202

Гольбейн, Ганс
Поругание Христа 54
Триптих Святого Себастьяна 60

Гофман, Генрих
Степка-Растрепка 317

Грибель, Отто
Безработный 332
Интернационал 338

Гро, Жан-Антуан
Бонапарт в чумном госпитале в Яффе 303

Грос, Георг
Писатель Макс Герман-Нейсе 301
Серый день 156

Гроссо, Джакомо
Ню 402
Этюд к *Свиданию* 218

Грюневальд, Матиас
Искушения Святого Антония 17, 189
Распятие 42

Гулд, Честер
Персонажи Дика Трейси 199

Давид, Герард
Царь Камбиз и судья Сизамн 251

Даймонд, Хью Уэлч
Портрет сумасшедшего 262

Дали, Сальвадор
Атавизм сумерек 382
Гала и Анжелюс Милле перед скорым прибытием конической анаморфозы 325
Искушения Святого Антония 99
Мягкая конструкция с вареной фасолью. Предчувствие гражданской войны 381

Дейк, Антонис ван
Захмелевший силен 29

Делакруа, Эжен
Поединок Гяура с Хассаном 283

Делла Порта, Джованни Баттиста
О человеческом лице 258

Дель Кайро, Франческо
Мученичество Святой Агнесы 228

Джордано, Лука (приписывается)
Портрет Карла II Испанского 13

Джорджоне
Старуха 171

Джотто
Оплакивание 51

Дзумбо, Гаэтано
Чума 254–255

Дижонский художник
Чудесное рождение Венеры 134

Дикс, Отто
Карикатура для *Метрополиса* 344–345
Салон I 369
Сильвия фон Харден 297

Домье, Оноре
Вагон третьего класса 342
Два адвоката и Смерть 155

Доре, Гюстав
Герион 86
Иллюстрация из кн. Франсуа Рабле *Гаргантюа и Пантагрюэль* 143
Иллюстрация к сказке Шарля Перро *Мальчик-с-пальчик* 316
Лондон 337

Дюрер, Альбрехт
Четыре всадника Апокалипсиса 75

Дюшан, Марсель
Джоконда с усами 377
Torture-morte 374

Жерико, Теодор
Этюд отсеченных конечностей 278

Кабанель, Александр
Рождение Венеры 406

Калло, Жак
Бедствие войны 224

Кало, Фрида
Сломанная колонна 432

Караваджо
Юдифь, отсекающая голову Олоферну 234

Караччи, Агостино
Арриго Волосатый, Пьетро Безумный и Амон Карлик 259

Карра, Карло
Похороны анархиста Галли 373

Каттелан, Маурицио
Повешенные дети 434–435

Киду, Ноэль
Голова участника вооруженного повстанческого движения LURD 235

Клее, Пауль
Комедиант 384

Климт, Густав
Серебряные рыбки 291

Клингер, Макс
Смерть. Часть вторая (Опус XIII) 353

Кох, Йозеф Антон
Ад 181

Кранах, Лукас
Источник молодости 174–175

Крейн, Уолтер
Красавица и чудовище 318

Кривелли, Карло
Мадонна с Младенцем 410

Кубин, Альфред
Марсианин 361

Курсель, Д. С.
Лицевые мышцы 241

Кутюр, Тома
Сумасшедший 262

Ланцингер, Губерт
Знаменосец 399

Латур, Жорж де
Музыкант 176

Легран, Жак
Книга благонравия 94

Ледермюллер, Мартин Фробениус
Микроскопическая забава как для глаз, так и для ума 328

Леман, Анри
Портрет Карла VII Победоносного, короля Франции 13

Леонардо да Винчи
Голова старика 153

Ли, Дэниел
Присяжная № 4 (Дух лисы) 323

Личети, Фортунио
О чудовищах 248

Лохнер, Стефан
Мученичество апостолов 58

Лука Лейденский
Триптих Страшный суд 89

Майер, Адольф де
Нижинский в роли фавна 412

МакКарти, Пол
Бункер: маленькая синяя комната королевы 419

Ман Рэй
Портрет маркиза де Сада 366

Мане, Эдуар
Любитель абсента 351

Мантенья, Андреа
Святой Себастьян 60

Мартини, Альберто
Рождение — Боль человеческая 386

Мартини, Артуро
Портрет маркизы Луизы Казати 231

Массейс, Квентин
Гротескный портрет старухи 172
Договор о продаже 153

Мастер Екатерины Клевской
Пасть ада 84

Мастер испано-фламандской школы
Погребение Христа 53

Мастер Легенды о Святой Урсуле
Избиение дев варварами 57

Мастер Пигмея
Вольтерркий кратер с трубачом 41

Мастер Святой Крови
Лукреция 229

Мастер Теодорих
Imago pietatis 50

Мемлинг, Ганс
Триптих Страшный суд 83
Христос у столба 53

Милле, Жан Франсуа
Анжелюс (Вечерний звон) 382

Монвель, Луи Морис Буте де
Урок перед шабашем 208

Морбелли, Анджело
Продажная женщина 354
Рождество для тех, кто остался 308–309
Существование 307

Моро, Гюстав
Святой Себастьян 60
Химера 37

Моссо, Франческо
Жена Клода 306

Мунк, Эдвард
Вампир 325
Гарпия II 357
Наследственность I 245

Налбандян, Дмитрий
В Кремле 398

Олбрайт, Иван
Портрет Дориана Грея 298

Осман, Рауль
Искусствовед 375

Остсанен, Якоб Корнелис ван
Саул и Аэндорская волшебница 210–211

Паре, Амбруаз
О чудовищах и чудесах 246
Рыба-епископ. Хирургия 243

Парентино, Бернардо
Искушения Святого Антония 96

Пассеротти, Бартоломео
Карикатура 130
Человек, кусающий себя за руку 176

Периколи, Туллио
Альберт Эйнштейн 157

Петр из Розенхайма
Искусство запоминания 126

Пизано, Никколо
Ад 85

Пикабиа, Франсис
Поцелуй 376

Пикассо, Пабло
Женщина в рубашке, сидящая в кресле 364
Плачущая женщина 9

Прамполини, Энрико
Портрет Маринетти 373

Райнер, Арнульф
Человек, который смеется, с широко раскрытыми глазами 300

Рафаэль
Святой Михаил, борющийся с драконом 119

Редон, Одилон
Бесформенный полип 218
Циклоп 299

Рембрандт
Урок анатомии доктора Тульпа 252

Рени, Гвидо
Святой Себастьян 60

Репин, Илья
Иван Грозный и сын его Иван 279

Рибера, Хусепе де
Святой Себастьян 60

Роден, Огюст
Зима 304

Роза, Сальватор
Ведьма 213
Искушения Святого Антония 98

Ропс, Фелисьен
Искушения Святого Антония 97
Порнократы 151

Россо, Медардо
Больной ребенок 265

Рубенс, Петер Пауль
Голова Медузы 24–25
Сатурн, пожирающий своих детей 41

Рэймонд, Алекс
Минг 197

Савинио, Альберто
Автопортрет 331
Роже и Анжелика 329

Сальвиати, Франческо
Три парки 215

Сент-Фалле, Ники де
Она 411

Серрано, Андрес
Будапешт (Натурщица) 165

Сеттала, Манфредо
Раб в оковах (Дьявольский механизм) 184

Синьорелли, Лука
Проповедь Антихриста 187

Сирони, Марио
Городской вид с трубами 347

Сойер, Исаак
Агенство по трудоустройству 349

Стелла, Джозеф
Огни в ночи 349

Строцци, Бернардо
Vanitas 158

Сузини, Клементе
Открывающаяся статуя молодой женщины (Венерина) 250

Сутин, Хаим
Освежеванный бык 343

Тёрнер Уильям
Чертов мост 274

Тициан
Наказание Марсия 221

Тол, Карел
Обложка кн. Холла Клемента
Ползком по песку 200

Тулуз-Лотрек, Анри де
Женщина, подтягивающая чулок 355

Уилдт, Адольфо
Пленник 359

Уистлер, Джеймс Эббот
Темза. Ноктюрн в серебристо-синих тонах 335

Уиткин, Джоэл-Питер
Портрет карлика 417

Уолхейм, Герт
Раненый 368

Уорхол, Энди
Пятеро погибших на оранжевом фоне 388

Феннекер, Йозеф
Погром 269

Феррари, Гауденцио
Мученичество Святой Екатерины 237

Фонтана, Лавиния
Портрет Антониетты Гонсалес 240

Фотрие, Жан
Этюд обнаженной фигуры 387

Фразетта, Франк
Красавица и чудовище 200

Французская школа
Портрет Людовика XI 13
Приготовление ведьм к шабашу 205

Фридрих, Давид Каспар
Монах на берегу моря 273

Фюссли, Йоганн Генрих
Безумие Кейт 310
Видение Макбету головы в шлеме 21
Кошмар 290
Сатана, возникающий из хаоса 178
Титания, обнимающая осла 217

Хартфилд, Джон
Не бойся, он вегетарианец 194

Хильдегарда Бингенская
Вселенная в форме яйца 45

Хогарт, Уильям
Дэвид Гаррик в роли Ричарда III 280
Расплата за жестокость 253
Улица джина 334

Хоппер, Эдвард
Дом у железной дороги 330

Хоун, Уильям
Святой Симеон Столпник 61

Цвинчер, Оскар
Перламутр и золото 362

Шад, Христиан
Автопортрет с натурщицей 363

Шассерио, Теодор
Макбет и три ведьмы 209

Шерман, Синди
Без названия 250, 430

Шеффер, Ари
Смерть Жерико 281

Шиле, Эгон
Сидящая девушка 296

Шилер, Чарльз
Классический пейзаж 348

Шотт, Каспар
Занимательная физика 248

Штук, Франц фон
Фавн, несущий нимфу 358
Грех 292
Люцифер 285
Поцелуй сфинкса 356

Эль Греко
Святой Себастьян 60

Энсор, Джеймс
Красный судья 367

Эрте
Поклонение 415

Янг, Лайман
Царица Лоана 414

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ
(в порядке следования страниц)

Страсти Христа, фильм Мела Гибсона 53

Кинг-Конг, фильм Мериана Купера и Эрнста Шесдака 129

Жерар Филипп в фильме Рене Клера *Красота дьявола* 183

Белоснежка и семь гномов, фильм Уолта Диснея 215

Сало, или 120 дней Содома, фильм Пьера Паоло Пазолини 238

Реаниматор, фильм Стюарта Гордона 239

Лон Ченни в фильме Руперта Джулиана *Призрак оперы* 289

Человек, который смеется, фильм Пола Лени, 295

Борис Карлофф в фильме Джеймса Уэйла *Франкенштейн* 295

Волшебник страны Оз, фильм Виктора Флеминга 319

Носферату, фильм Фридриха Вильгельма Мурнау 324

Дракула, фильм Фрэнсиса Форда Копполы 326

Андалузский пес, фильм Луиса Бунюэля 383

Рокки Хорроу Шоу, фильм Джима Шармана 409

Розовые фламинго, фильм Джона Уотерса 416

Звездные войны, эпизод II: Атака клонов, фильм Джорджа Лукаса 422

Ночь живых мертвецов, фильм Джорджа Ромеро 424

Инопланетянин, фильм Стивена Спилберга 425

Уродцы, фильм Тода Броунинга 431

Тварь, фильм Джона Карпентера 436

ИЛЛЮСТРАЦИИ БЕЗ УКАЗАНИЯ АВТОРА

(в порядке следования страниц)

Маска для танца 11
Иоанн Бесстрашный, герцог Бургундский 13
Портрет Генриха IV, короля Франции и Наварры 13
Бронзовая статуя сатира 22
Кентавры у царя Пирифоя 27
Терракота, изображающая силена 28
Портрет Сократа 28
Портрет Эзопа 30
Персей, отрубающий голову Медузе в присутствии Афины 32
Улисс и сирены 35
Химера из Ареццо 40
Чудовища Нотр-Дам 46
Часослов Круа 47
Распятие 48
Пляска Смерти,63
Триумф Смерти 64
Мумифицированные тела 65
Череп с саркофага императора Карла VI 65
Триумф Смерти 68
Битва с саранчой 72
Вавилонская блудница 75
Анжерский Апокалипсис 76
Зверь, выходящий из моря 77
Ад 79
Гог и Магог 81
Люцифер 91
Дьякон Феофил заключает сделку с дьяволом 93
Бес, уводящий монахиню 95
Абраксас, Вельзевул, Балу, Деймос, Хаборим, Амдусинас 100
Папа Римский – князь демонов 101
Пигмей и журавль 109
Александр сражается с дикарями и дикими зверями 110
Келлская книга 112
Чудовище, пожирающее человека 113
Единорог 115
Разновидности чудовищ Эфиопии 117
Лесное чудище с человеческим лицом, охочее до женщин 118
Тимпан церкви Сент-Мадлен в Везле 120
Василиск 121
Единороги, драконы, кинокефалы, блегмы, исхиаподы, одноглазые 122–123
Люцифер-гермафродит 124
Приап 133
Трикуйар 136
Какающие фигурки 138
Флажок безумной матери 139
Шаривари 141
Иллюстрации из кн. Франсуа Рабле *Гаргантюа и Пантагрюэль* 143
Иллюстрации из кн. Франсуа Рабле *Причудливые грезы Пантагрюэля* 144–145
Сатирический фрагмент фламандского триптиха 146
Статуя старухи с рынка 161
Фауст, театральная афиша 182
Саркофаг императора Гостилиана, украшенный сценами битвы римлян с варварами 188
Лютеранский пастор заключает сделку с шутом и дьяволом 190
Войска союзников против кайзера 191
Антиклерикальная карикатура 193
Предвыборный антикоммунистический манифест 193
Итальянский капиталист принимает облик Муссолини 195
Три ведьмы с ослиной, петушиной и собачьей головами отправляются на шабаш 204
История Мерлина 206, 207
«Пресловутый» Жиль де Ре занимается магией, принося в жертву детей 223
Влад III Дракула в окружении своих жертв, посаженных на кол 225
Сэм, победитель конкурса Самая безобразная собака мира 232
Равеннское чудовище 242
Чудовище, родившееся от добропорядочных родителей 244
Ребенок-гидроцефал 247
Формы рта, характерные для людей дерзких, заносчивых, бесстыдных и ленивых 257
Рисунки из кн. Каспара Лафатера *Искусство узнавать человека по лицу* 260
Типы преступников 261
Содомиты 263
Маттиа 264
Лаокоон 270
Обложка к кн. Сувестра и Алена *Фантомас* 289
Приключения Пиноккио 314–315
Орк 327
Несчастный случай на вокзале Монпарнас 339
Строительство Эйфелевой башни 346
Фрагмент обстановки Викториала Габриэле Д'Аннуцио 390
Мей Уэст 392
Чета Арнольфини, восковая репродукция 395
Фотография номера 206 «Старая мельница» отеля Мадонна Инн 396
Святое Сердце Иисуса, открытка 397
Статуи Италийского Форума 399
Царица Лоана 414
Марина Абрамович в перфомансе *Губы Томаса* 423
Мэрилин Мэнсон 426
Группа панков 427
Рокер панк 429

Фотографии предоставлены

© 2006 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington DC
AFE, Archivio Fotografico Enciclopedico, Roma
AP / The Associated Press, Milano
Archivi Alinari, Firenze

© Artothek, Weilheim
Artothek / Archivi Alinari Firenze
Biblioteca Universitaria, Bologna / Foto Gianni Roncaglia
Cineteca di Bologna, Archivio Pellicole

© CameraPhoto Arte, Venezia

© Cindy Sherman / Metro Pictures, New York

© Corbis, Milano: Christie's Images; Yann Arthus-Bertrand; Jonathan Blair; Bettman; CinemaPhoto; Archivo Iconografico; Leonard de Selva; Massimo Listri; Seattle Art Museum; Leonard de Selva; Bettmann; Matteo Bazzi/epa; Krista Kennell/ZUMA; Lawrence Manning; Ronnie Kaufman

© Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano

© Disney
Erich Lessing / Contrasto, Milano
Everett Collection / Contrasto, Milano
Folger Shakespeare Library, Washington DC
Frank Frazetta Art Gallery, East Stroudsburg, PA (frazettaartgallery.com)
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino / su concessione della Fondazione Torino Musei
Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara / Foto Giuseppe Mongini

© King Features Syndacate
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles
Kunsthaus, Zürich
Kunstmuseum, Bern

© Marina Abramovic, 2005. Courtesy Sean Kelly Gallery, New York
Mary Evans Picture Library, London
Musée de l'oeuvre Notre Dame de Strasbourg / Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

© Musée Fabre, Montpellier Agglomération – Photo Frédéric Jaulmes
Museo della Specola, Firenze / Foto Saulo Bambi
Museo di Palazzo Poggi, Bologna / Foto Marco Ravenna, 2007

© Museo Nacional del Prado, Madrid
National Museet, Stockolm / Photo Hans Hammarskiöld

© Noel Quidu / Gamma / Contrasto, Milano
Ottawa, National Gallery of Canada

© Paul McCarthy / Hauser & Wirth Zürich, London
Photoservice Electa / Akg Images, Milano
Photoservice Electa / Leemage, Milano
Pinacoteca Stefano Rambaldi, Coldirodi (Sanremo) / Foto Moreschi, Sanremo

© Réunion des Musées Nationaux, Paris: Daniel Arnaudet; Michèle Bellot; Jean-Gilles Berizzi; Gérard Blot; Jacques Faujour; Philippe Migeat; Hervé Lewandowski; Bertrand Prévost; René-Gabriel Ojéda; Franck Raux; Jean Schormans
Rijksmuseum, Amsterdam

© Scala Group, Firenze: BI, ADAGP, Paris/Scala, Firenze; Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze; Foto Art Resource/Scala, Firenze; Foto Opera Metropolitana Siena/Scala, Firenze; Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Firenze; Foto Scala Firenze/HIP; Foto Scala, Firenze — su concessione Ministero Beni e Attività Culturali; Foto Scala, Firenze/Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin

© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Photo Hans peter Klut/Elke Estel
Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, Firenze
Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München

© Tate, London 2007

© The Art Institute of Chicago
The Bridgeman Art Library / Archivi Alinari, Firenze

© The Metropolitan Museum of Art, New York
The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Tullio Pericoli, Milano
Ullstein / Archivi Alinari, Firenze
Whitney Museum of American Art, New York

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.

УДК 008
ББК 71
И 89

И 89 **История** уродства / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. 456 с.: ил., 17×23,5 см.; Библиограф.: с. 440–447. — Указатели: с. 448–454. — Перевод изд.: Bompiani. — ISBN 978-5-85050-913-2 (в пер.).

В этой книге Умберто Эко обращается к феномену безобразного, которое чаще всего рассматривали как противоположность прекрасному, но подробно никогда не исследовали. Однако безобразное — понятие гораздо более сложное, чем простое отрицание различных форм красоты. Всегда ли уродство символизирует зло? Почему на протяжении многих веков философы, художники, писатели неизменно обращались к отклонениям от нормы, диспропорциям, изображали козни дьявола, ужасы преисподней, страдания мучеников и трагизм Страшного суда? Что хотели они сказать своими произведениями? Как реагировали на них современники и как сегодня воспринимаем эти произведения мы? Автор анализирует все эти проблемы, иллюстрируя свой рассказ философскими и литературными текстами, строками поэзии, примерами из живописи, скульптуры, кинематографа. В результате уродство предстает здесь как человеческая драма. Эта книга понравится и поклонникам Умберто Эко, и всем, кто интересуется культурой и искусством.

Издательство СЛОВО/SLOVO
109147, Москва, Воронцовская, 41
Тел. (495) 911-05-52, 911-22-50, тел/факс 912-00-86
e-mail: slovo@slovo-pub.ru
Адрес в Интернете: www.slovo-online.ru

Отпечатано в Италии