

М. Туровская

герои
"безгеройного времени"

(Заметки о неканонических жанрах)



Издательство «Искусство»
Москва 1971

*Памяти
моего мужа
Бориса Медведева
Requiem
aeternam*

Вступление

Когда критик знает точно, что написанная им книжка не может претендовать на роль исследования, и в то же время не знает, на что она может претендовать, он называет ее скромно — «заметки». Или более интригующе — «эссе».

Это означает, что он хочет сообщить читателю нечто кое о чем, притом, что ни это Нечто, ни тем более Кое-что не рассчитаны на академическую полноту.

Это не оговорка — это просто констатация факта.

Предлагаемая книжка — как читатель мог заметить из ее подзаголовка — как раз и принадлежит к этому необязательному, но милому сердцу многих жанру.

И коли уж слово «жанр» само попало под перо, то поясню и вторую часть подзаголовка.

На Западе ежегодно составляются списки бестселлеров для изучения конъюнктуры рынка. Не удивительно, что в них постоянно фигурируют названия модных детективов или научной фантастики — жанров, на которые при их сугубой каноничности «большая литература» смотрит несколько свысока (нужды нет, что сюжеты Достоевского были чаще всего детективными, а Свифт писал фантастику).

Но в тех же списках бестселлеров все чаще занимают свое место вещи совсем уж игнорируемые литературоведением. То это какое-нибудь «Путешествие на «Кон-Тики» Тура Хейердала, появляющееся на книжном рынке «как незаконная комета в кругу расчислен-

ных светил»; то это «Величие и падение III рейха» американского журналиста Уильяма Шайрера — история нацизма, основанная на огромном архивном материале; то это научная гипотеза Джона Лилли, изложенная в книге «Человек и дельфин»; то это документальная история одного убийства, воссозданная американским писателем Трумэном Капоте и пробивающая реалистическую брешь в пленительных и кровавых вымыслах криминальных авторов; то это памятный манифест «хипа» «Белый негр» Нормана Мейлера, более нашумевший, чем все наше шумевшие романы этого наше шумевшего американского автора.

Статистика — этот божок современной буржуазной цивилизации — отметила любопытный процесс в области читательского спроса: понижение интереса к тому, что мы привыкли считать собственно литературой, при повышении внимания ко всякого рода неканоническим жанрам.

Путешествия, мемуары, популяризация научных открытий и гипотез, история, публицистика, социология, эстетика — огромный поток информации хлынул на печатные страницы западных изданий, на кино- и телеэкраны, оттесняя вымыслы беллетристов.

Как правило, этим книгам, получившим общее название «non-fiction», то есть «невывымышленные», — книгам разного литературного качества, разной степени достоверности и человеческой ценности — присущи две общие черты: документальность и сенсационность.

Почему читатель (и зритель) так привержен документальности всякого рода? — вот вопрос, который заслуживал бы пристального изучения.

Потому ли, что за две войны и две послевоенные эпохи (которые всегда бывают эпохами известного огревления) было унесено так много величественных мифов, благонамеренной лжи, мишуры громких слов, рухнуло так много режимов и их самоуверенных иллюзий и явилась потребность увидеть жизнь, как она есть, — то есть оказаться «при факте»?

Потому ли, что колоссальный скачок в науке и технике, переживаемый нами почти как стихийный катаклизм, вновь поставил человеческий разум, как во времена Ньютона и Коперника, перед необходимостью создать себе целостное физическое знание о мире, а пока

что оставил его при позитивистском взгляде на вещи, то есть при том же «факте»?

Или, наконец, тот поистине революционный переворот, который произошел в столь узкой и столь широкой специальной области, как mass media — или средства массовой информации, — которые приобрели в странах развитого капитализма, и особенно в Америке, поистине тотальный характер и имеют уже своего пророка в лице канадского профессора маршала Мак-Люена.

Одним словом, в наши дни уважающий себя читатель или зритель mass media охотно отдает предпочтение всему, что может быть удостоверено «с подлинным верно» — будь то экзотическое путешествие, дерзкая научная гипотеза или жуткая история убийства.

Факты, даты, цифры, географические пункты и фотографии, фотография, фотография... Но, с другой стороны, давно уже не была столь сильна жажда «возвышающего обмана», как в эпоху миллионов фактов.

Как ни странно, одно другому не противоречит и оба эти разнонаправленные устремления западной публики находят компромисс в понятии «сенсация».

Ибо списки бестселлеров есть также и перечень «сенсаций».

Это определение вовсе не обязательно относится к намерениям их авторов.

Для Джона Лилли вопрос о наличии разума у дельфинов был, вероятно, столь же серьезной научной проблемой, как для доктора Барнарда возможность пересадки человеческого сердца.

С другой стороны, для Тура Хейердала сенсационность путешествия на «Кон-Тики» была способом привлечь внимание научного мира к своей гипотезе.

А для английской писательницы Памелы Хенсфорд-Джонсон чудовищность «Болотного процесса» — средством, чтобы обратить взоры «общества процветания» «внутрь души», к ее «смердящим язвам».

Таким образом, сенсационность вовсе не однозначно связана с намерениями авторов — ученых, путешественников, историков, публицистов — или нужна им как средство в собственных гораздо более важных целях.

Сенсация есть способ заставить жизнь врасплох, увидеть ее на изломе, в критические моменты, когда сама действительность, не дожидаясь вмешательства искусства, заостряет свои тенденции до степени символа.

В то же время для публики и еще более — для могущественной империи средств информации сенсация все более становится самоцелью.

Сенсация — мать мифов, создаваемых с помощью mass media. Мифологизация сознания буржуазного человека, быть может, заметнейшая черта цивилизации, обладающей самой разветвленной сетью средств массовой информации. При этом факты служат более благодарной почвой для мифотворчества, нежели вымыслы.

Что до этой небольшой книжки, которая, как я уже говорила, содержит заметки или эссе по поводу разного рода неканонических жанров современного Запада, то в ней широкая публика и ее отношения со средствами информации почти так же существенны, как сами эти жанры. Ибо судьба произведения зависит от сложения по крайней мере двух волей — писателя и читателя. Не говоря уже о рекламе и воле издателя...

Отсюда и кино, которое в том или ином виде фигурирует почти в каждой главе. Это не только дань профессиональным интересам автора или общеизвестному пристрастию большинства читателей — это отражение того объективного положения, которое ныне существует в мире. Сегодня кино если не «самое массовое» (в этом с ним с успехом соперничает телевидение), то пока что самое информативное из искусств, своего рода барометр развития буржуазной цивилизации. Быть может, уже в ближайшее время оно и в этом уступит телевидению, подтвердив преобладание средств массовой информации над собственно искусством, которое до сих пор казалось надежным способом заглянуть в действительность и понять ее тенденции. Впрочем, давно ли кино утвердилось в ранге «искусства», преодолев проклятие своей «индустриальности»?

«Индустриальность» кинематографа тоже делает его для этой книги незаменимым, ибо, насчитывая в своих анналах имена гениальных, талантливых и просто пронзительных художников, кино в то же время благодаря этой второй своей ипостаси стало чем-то вроде современного фольклора большого капиталистического города, отвечающего широкому зрительскому спросу, иначе говоря — среднему вкусу среднего потребителя.

Я выбирала то, что так или иначе было сенсацией, потому что духовные запросы, а значит, и коммерческий спрос читателя занимали меня не меньше, чем на-

мерения авторов. И еще оттого, что безудержный культ Сенсации, Мифа сам по себе есть признак некоего духовного кризиса. Духовный кризис как раз и есть та точка, где весьма разноречивые темы, затронутые в этой книжке, пересекаются между собой.

...Кризис, вакуум, «закат Европы» или еще что-то в этом роде, о чем говорится уже много лет подряд...

Скажу сразу, речь пойдет здесь о том специфическом духовном кризисе, который связан с резкими экономическими сдвигами послевоенной поры и поставлен в порядок дня высокими жизненными стандартами современного уровня капитализма, который в западной печати принято обозначать терминами «общество процветания», «массовое общество», «потребительское общество», «индустриальное общество» и еще многими синонимами и антонимами, которые мне придется употреблять, цитируя писателей, социологов, журналистов.

Нашему читателю могут показаться неактуальными душевные переливы миллионеров, разъедаемых скукой в утомительном круговороте «сладкой жизни», или духовные драмы высокооплачиваемых служащих, тоскующих среди комфорта своих благоустроенных вилл, в то время как на земле пока еще столько людей умирает просто от голода.

Это и так и не так. В том же самом году, когда Феллини показал свою знаменитую «Сладкую жизнь» — гигантскую фреску крушения иллюзий, — один из зачинателей неореализма, Висконти, сделал фильм-роман «Рокко и его братья», где то же крушение происходит в простонародном, уголовном и в то же время обобщенно-символическом варианте. Нужды нет, что для Феллини «натурой» были шикарные современные виллы богачей или ветшающая роскошь аристократических палаццо, а для Висконти — стандарт дешевых муниципальных квартир.

Существеннее то, что перепад материального уровня, пережитый нищей, вчера еще патриархальной сицилийской семьей, не меньше, а может быть, и больше сдвигов в образе жизни героев «Сладкой жизни». Речь идет не о благополучии самом по себе. Речь идет о стремительности, с какой обнаруживается, что «потребление» не может стать смыслом человеческого существования, хотя часто становится его целью. Речь идет об ослаблении, а то и разрыве человеческих связей, ко-

торые оно принесло с собой: ведь ничто не сплачивает так, как борьба за существование. Речь идет о духовном вакууме, разверзшемся в «обществе изобилия».

«Когда Нагорная проповедь была спроважена в мусорный ящик (равно, как и любой кодекс идей, который заставлял человека смотреть не только под ноги) — создался моральный вакуум; и либеральные гуманисты не преуспели в заполнении его. В обществе по крайней мере одного типа было разрушено сознание человеческой цели — которое включает и социальную цель», — замечает английская писательница Памела Хенсфорд-Джонсон в книге о «Болотном процессе».

Сенсация — вульгарное и шумное дитя этого духовного вакуума. Ведь когда нет «общей цели», люди жадно хватаются за все из ряда вон выходящее — просто потому, что оно, выходя из ряда их повседневного существования, привлекает к себе внимание, а может быть, таит в себе какую-то надежду... Так возникает современный миф. «Миф присутствует всюду, где бессилён разум», — пишет журналистка Доминик Сексю. Mass media неомифологию подставляют на место идеологии.

Этим-то проблемам, которые, увы, столь же реальны, как и сама борьба за существование, хотя на первый взгляд далеко не так важны, посвящена эта книжка. Ведь еще в Евангелии сказано, что не хлебом единым жив человек...

Дело идет не об общественных движениях, которыми не оскудело наше время. Дело идет о той, тоже достаточно массовидной ситуации, когда буржуазный человек остается с обществом один на один.

Разумеется, отношение «человек — общество» имеет в описываемом социальном укладе широчайший спектр прямых и обратных связей — социальных, политических, экономических, моральных, религиозных, правовых и прочая и прочая. Из всего этого широкого спектра я постаралась выделить один аспект, один узконаправленный луч, в свете которого и пытаюсь рассмотреть нарастающую ситуацию духовного кризиса.

Дело идет о поисках духовного содержания, когда каждый ищет его по-своему, на свой страх и риск, иногда сознательно, а иногда не отдавая себе в этом отчета, стихийно и мучительно.

Дело идет о попытке личности каким-то образом спастись от всецелого подчинения обществу.

Дело идет о личном бунте, который одних приводит на вершины Гималаев, других — в религиозные секты, третьих — на скамью подсудимых, а четвертых просто на модный фильм «про шпионов».

Пусть читатель не удивляется, если под одной обложкой он прочитает о легендарных уже путешествиях Алена Бомбара или Тура Хейердала и о культе знаменитого супершпиона Джеймса Бонда, о «боге с летающей тарелки» и о преступлениях новоявленного дюссельдорфского вампира-детоубийцы. Хотя все это сосуществует в одно и то же время, в одном и том же обществе, тут существенна некоторая периодизация.

Не случайно, к примеру, что несколько человек, собравшихся на плоту «Кон-Тики», все принадлежали и военному поколению, а трое из них знали друг друга по фронту, по антифашистской борьбе. Для людей этого поколения так же естествен героический вариант эскапизма, как для следующего поколения, богатого «едва из колыбели ошибками отцов и поздним их умом», — бесцельные и самоубийственные скорости «диких ангелов» с их ревущими мотоциклами.

Точно так же не случайно появление на экранах белоzubого и безупречного агента 007 на спаде темы сердитого молодого человека, на перепутье между «левым активизмом» хипстеров и битников конца 50-х годов и движением «новых левых» конца 60-х.

Таковы крайние точки процесса, описанные в этой книжке; но не в действительности, ибо книжка кончается, а действительность продолжается.

Таким образом, хронология фактов, как и порядок статей, которые были написаны в течение десяти лет, — не безразлична к содержанию.

Читателю может показаться, будто автор чрезмерно, преувеличенно и безосновательно модернизирует проблемы, которые не с нами явились на свет божий, не с нами и канут.

Что ж, тогда автору придется признаться, что это не более как прием, как маленькая критическая хитрость, чтобы, не вдаваясь в расплывчатую риторику и оставаясь все при том же «факте», обратиться к некоторым вопросам, которые человечество недаром признало «вечными». В одной очень древней книге сказано: «...бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас».

Герои „безгеройного времени“

Для каждого из нас Аннапурна — это достигнутый идеал... Горы были для нас природной ареной, где на границе между жизнью и смертью мы обрели свободу, которой бессознательно добивались и которая была нужна нам, как хлеб... Есть и другие Аннапурны в жизни людей...

Морис Эрцог, «Аннапурна»

«В отличие от большинства романов, в этой книге нет ни одного вымышленного образа или события... Автор стремился создать абсолютно правдивую книгу, чтобы выяснить, может ли такое правдивое изображение событий одного месяца и страны, в которой они происходили, соперничать с творческим вымыслом».

Так написал Эрнест Хемингуэй, предворяя «Зеленые холмы Африки».

Теперь выяснять это уже не приходится. Правдивое изображение событий каких-нибудь одного-двух месяцев, проведенных в Африке, Гималаях или на Тихом океане, не только может соперничать в глазах читателя с творческим вымыслом, но и одерживать над ним верх. Пожалуй, что выяснять придется скоро, может ли вымысел соперничать с дневниками и описаниями путешествий или приключений. Читателю свойственно стремление отождествлять героя с автором. Эти книги имеют неоспоримое преимущество: их авторы являются в то же время их героями. Упрек в «недостаточном знании жизни» не угрожает им. Необычайное приобретение здесь устойчивую достоверность факта. Действительность, как это часто случается в наш век, перешагивает через вымысел, и документальность наступает на пятки искусству.

Одни ищут здесь просто занимательного чтения, не обремененного излишней философией.

Других увлекает романтика необычайного.

Третьи находят примеры человеческого мужества и героизма.

Четвертые за героическими деяниями отдельных отважных людей хотят разглядеть какие-то общие черты материальной и духовной жизни современного человека.

Попытка ввести документально-приключенческий жанр, рассматриваемый обычно как периферия литературы, в круг вопросов и проблем большой литературы современного Запада была сделана впервые И. Соловьевой в статье «Люди для людей»¹.

Да, эти книги несут в себе этическое начало и говорят о подвиге.

Но попробуем взглянуть на тот же вопрос с несколько иной стороны и продолжить разговор, отнюдь не праздный, хотя на первый взгляд несколько странный, ибо что может извлечь литературоведение из описания географического путешествия?

«Почему забираются в такие места? — спрашивал в своем дневнике после трехмесячного одинокого пребывания на метеостанции «Ледниковый щит» в Гренландии отделенный от всего живого 225 километрами пути, морозами и отсутствием радиосвязи Огаст Курто. — ...В старину думали, что движущей силой была погоня за сокровищами, но сокровища исчезли, а люди продолжают странствовать по свету» (Дж. Скотт, «Ледниковый щит и люди на нем»).

Люди продолжают странствовать по свету и в эпоху межконтинентальных ракет и мощных океанских лайнеров.

«Что заставляет человека штурмовать вершины? — гласит старый вопрос. Многие поколения белых людей тщетно старались найти ответ», — замечает в предисловии к книге Генцинга «Тигр снегов» его литературный помощник Джеймс Рамзай Ульман. Характерно — вопрос не относится к герою книги: «Что касается Генцинга, то не надо искать никаких слов: вся жизнь его служит ответом». Вопрос касается «чилиина-нга» — «белого человека», человека Запада.

Я словно очнулся после дурного сна. Ничто не заставит меня вновь обогнуть мыс Горн и выйти на уютной лодке в просторы Южной Атлантики. Главным моим чувством на прошлой неделе был страх. Есть что-то бредовое в картине глубоких провалов между волнами и в завывании ветра. Мощь нависающего гребня волны и ранее внушала мне чувство бессилия. В одиночестве это воспринимаешь в десятки раз сильнее.

Слава богу, мыс позади...

(25 марта 1967 г. Из дневника сэра Фрэнсиса Чичестера, совершившего кругосветное путешествие на двухмачтовой яхте «Джипси Мот IV»)

Что заставляет человека в далеких Гималаях час за часом рубить ледяные ступени на отвесном, подставленном всем ветрам склоне, ставшем могилой для стольких его предшественников? Обливаясь потом, страдая от жары, насекомых и лиан в джунглях Амазонки, искать встречи с гигантским водяным удавом анакондой? Нырять наобум в глухую расщелину подземного потока, не зная точно, куда он вынесет и вынесет ли куда-нибудь? Коченеть и мерзнуть на дереве в неудобной позе, подстерегая встречу с тигром-людоедом? Долгими неделями чувствовать под ногами лишь шаткие бревна плота, плывущего через океан, и слушать по ночам, как перетираются связывающие его лианы?

Вероятно, Тур Хейердал, прославившийся своим путешествием на «Кон-Тики», сошлется на скептические улыбки специалистов, заставившие его подтвердить практикой свою теорию заселения Полинезии из Перу, а доктор Ален Бомбар, автор книги «За бортом по своей воле», — на статистику кораблекрушений, жертвам которых надо дать надежду. Джим Корбетт, рассказавший о своих приключениях в «Кумаонских людоедах», укажет на необходимость освободить целый район от ужаса перед тигром-людоедом, а Рольф Бломберг («В поисках анаконды») приведет самую прозаическую причину охоты за живой анакондой — нужду в деньгах. Допустим, что все это с прибавлени-

¹ См. «Новый мир», 1965, № 3.

ем спортивного азарта и честолюбия («я отчаливаю преисполненный ярости, честолюбия и веры в успех» — А. Бомбар) будет верно. И все же...

На плоту «Кон-Тики» кроме Тура Хейердала было еще пять человек. По крайней мере трое из них, выражая согласие на это фантастическое путешествие, имели самое приблизительное представление о его цели.

«Я сел и сочинил коротенькое письмо Эрику, Кнюту и Торстейну. В нем было сказано без всяких околочностей:

«Собираюсь плыть на плоту через Тихий океан, чтобы подтвердить теорию о заселении Полинезийских островов из Перу. Поедете со мной?..»

От Торстейна поступила следующая телеграмма: «Еду. Торстейн».

Остальные двое тоже приняли мое предложение».

Все произошло так кратко и просто («Еду. Торстейн»), что, можно подумать, они только и ждали, пока кто-нибудь предложит им возможность плыть на плоту через океан.

Герои «Кон-Тики» — не вымышленные, литературные персонажи. Каждый из них может обстоятельно и разумно объяснить, что побудило лично его, бросив все дела, отправиться за тридевять земель в весьма проблематичное тридешатое царство древних переселенцев. Но кроме этих личных и разных причин есть же нечто общее, что соединило их всех на подобии древнего инкского плота посреди Тихого океана!

«...С каждым разом все более и более интересные открытия вознаграждают того, кто берется за тяжелое дело подземных исследований...

...Сражаясь с бородами древних сталактитов, задыхаясь, еле переводя дух, погружаясь в грязь, которая, кажется, еще сохраняет влажность от вод потопа, путешественник под землей чувствует сильнее, чем кто бы то ни было, радость открывателя — почти опьяняющее сознание, что он первый ступает там, где не ходил никто с начала мира».

Так пишет в книге «Десять лет под землей» Норберт Кастере, герой пещер и пропастей, энтузиаст одной из самых оригинальных наук — спелеологии.

«Радость открывателя»... Конечно, кроме пестрой суммы частных ответов можно дать самый общий, общечеловеческий, вечный. И тогда это будет то же неугомон-

ное стремление, которое подгоняло древних финикийцев через неведомые моря, вело Ливингстона в глубь загадочной Черной Африки, Пржевальского — в пустыни Азии и не давало остановиться капитану Скотту в его трагическом пути к Южному полюсу.

«Бороться и искать, найти и не сдаваться» — гордый девиз капитана Скотта, девиз всех капитанов, всех путешественников и первооткрывателей.

Первооткрыватель, первопроходец, первый! Вечно притягательное слово, вечно притягательная слава, героический риск, где проигрыш — жизнь, а выигрыш — все-таки больше: иногда новая земля, порой новая гипотеза и всегда — новое знание.

Но тому, кто захотел бы вслед за Хейердалом повторить его путь, пришлось бы заново пройти те же опасности, а между тем он лишен одной из самых заманчивых наград — заслуги быть первым.

И, однако, такие последователи у Хейердала находят. Прогулка через океан на плоту, на яхте, на лодке и чуть ли не в ванне становится спортом, и это дало повод Алену Бомбару обратиться в послесловии своей книги с призывом:

«Молодежь, дети, все, кто думает, что можно прославиться или просто бесплатно прокатиться на плоту в Америку или еще куда-нибудь, заклинаю вас, подумайте получше или обратитесь ко мне за советом. Обманутые миражем, увлеченные заманчивой идеей, представляя себе такое плавание как увеселительную прогулку, вы поймете всю серьезность борьбы за жизнь лишь тогда, когда будет уже слишком поздно для того, чтобы успеть собрать все свое мужество. Ваше смятение будет тем большим, что вы подвергли свою жизнь опасности без всякой пользы».

«Без всякой пользы,— говорит Бомбар и прибавляет:— А ведь в мире существует столько прекрасных и благородных целей, ради которых можно рисковать жизнью!»

Да, в мире есть столько прекрасных и благородных целей, ради которых можно рисковать жизнью! И все-таки находится немало людей, которые рискуют ею без видимой пользы. Одним удастся снять кинокартину или написать книгу, другие не делают и этого — путешествий гораздо больше, чем книг о них,— и, не получая великой славы, все-таки рискуют жизнью. Неужто здесь дело

только в них самих, в их личном легкомыслии, или в том, что у них ослаблен инстинкт самосохранения? Нет ли здесь еще каких-то причин, не покрываемых ни узкими личными («надо заработать деньги»), ни самыми общими («бороться и искать, найти и не сдаваться»)?

Большинство тех подвигов, о которых рассказывают упоминаемые здесь книги (а также и те, о которых книги ничего не рассказывают), имеют трудноуловимую и все же бесспорную для внимательного читателя общность. Очень приблизительно я бы назвала ее словом «необязательность».

В самом деле, Магеллану понадобилось фанатическое упорство, чтобы снарядить свою экспедицию. И все же можно с уверенностью сказать: если бы не он — кто-нибудь другой прошел бы его путь. То же относится и к Колумбу, хотя, быть может, Америку открывали и до него. Пришло время нанести ее на карту мира — и ее открыли, хотя и приняли сперва за Индию. В то самое время, когда Скотт замерзал во льдах Антарктики, Амундсен достиг Южного полюса.

Тенцинг и Хиллари поднялись на вершину Эвереста 29 мая 1953 года. Это могло случиться годом раньше или годом позже; флажки на вершину могли донести Бурдиллон и Эванс или Тенцинг и Ламбер. «Третий полюс» земли ждал своих восходителей.

Но — характерный штрих — Тенцинг рассказывает, что среди шерпов «взятие Эвереста вызвало почти столько же огорчения, сколько радости: шерпы опасались, что теперь не будет больше экспедиций, не будет работы». Они рассуждали логично: полюс высоты достигнут — и Гималаи потеряют для восходителей свою притягательную силу.

Однако на деле логика оказалась обратной: количество экспедиций резко возросло. Именно после памятной весны 1953 года различными европейскими экспедициями были взяты главные восьмьютысячники Гималаев и Каракорума: К-2, Канченджанга, Макалу, Чо-Ойю, Манаслу, страшная Нанга-Парбат.

Путешествие на «Кон-Тики» через Тихий океан поражает воображение, но его могло бы не быть. Как ни полемично путешествие Бомбара через Атлантический океан по отношению к Хейердалу (а эту полемичность он сам вынес на страницы своей книги), о нем можно сказать то же самое.

Конечно, доктор Ален Бомбар совершил подвиг гуманизма, дрейфуя в океане на своей надувной резиновой лодочке с многозначительным названием «Еретик», чтобы доказать, что потерпевший кораблекрушение может выжить, имея для питания сырую рыбу и планктон, а для питья — сок из той же рыбы и соленую морскую воду.

И все же, говоря его собственными словами, в мире существует еще так много прекрасных и благородных целей, ради которых можно рисковать жизнью!

Иными словами, эти подвиги не стояли на очереди, дожидаясь, кому первому удастся их совершить. Их нужно было придумать, сочинить. И тогда находятся отважные люди, которые готовы принять участие в их реализации.

Джек Пальмер прошел с Бомбаром первую часть его пути по Средиземному морю, и, быть может, если бы не роковая остановка в Танжере... «Джек Пальмер сопровождал бы меня до конца».

А ведь Джек Пальмер не был, подобно Бомбару, врачом и не имел «тесретической базы» для оправдания мучительного голода и жажды посреди моря...

Предприимчивые путешественники отправляются на ловлю неизвестных редких зверей, на поиски вымирающих этнографических типов, спускаются с киноаппаратом в глубины океана и в жерла действующих вулканов, устремляются по следам «ужасного снежного человека». Они переживают действительные трудности и опасности, им сопутствуют газетная шумиха и сенсация, часто — клевета и сплетни. Иногда реальное научное и познавательное значение их экспедиций оказывается огромным, иногда — ничтожным. И бывает, что само путешествие, само приключение не менее значительны для них, чем цель, которую они себе ставят, будь она возвышенна и гуманна или корыстна и пошла.

Джим Корбетт, убивший однажды тигра-людоеда, когда тот спал, вместо того чтобы радоваться удаче, старается оправдаться перед самим собой и перед читателем:

«Я понимаю, что мои личные ощущения в данном случае представляют для других мало интереса. Но возможно, и вы считаете, что в этом случае дело шло не об игре в крокет, и тогда мне хотелось бы привести аргументы, которые я приводил сам себе в надежде, что вам

они покажутся более удовлетворительными, чем я думал. Эти аргументы таковы: тигр был людоед, и поэтому лучше, что он стал мертвым, безразлично, был ли он убит, когда бодрствовал или спал, и, наконец, если бы я отступил, увидев, как подымается и опускается его брюхо во сне, я взял бы на себя моральную ответственность за гибель людей, которых он мог убить впоследствии.

Вы согласитесь, что эти аргументы оправдывают мой поступок. Но остается сожаление, что из опасения последствий лично для себя или из-за боязни упустить случай, который мог более не представиться, я не разбудил спящего зверя и не дал ему возможность честной охотничьей борьбы».

Это говорит человек, чьи подвиги (а охота в одиночку на тигра-людоеда всегда подвиг) имеют едва ли не наибольший практический и гуманистический смысл.

Шкура каждого тигра оплачена десятками беззащитных человеческих жизней, не говоря уже о полном расстройстве нормального существования целого района. Но, достигнув цели, охотник сетует, что не предоставил тигру (которого он называет «великодушным джентльменом беспредельной храбрости») возможности честной охотничьей борьбы.

Если было бы можно, он предпочел бы честный одинокий охоты, и в действительности этот знаменитый охотник часто предпочитал киноаппарат ружью, проводя бесчисленные часы в засаде на тигров и прибавляя к своим трофеям футы киноплёнки вместо тигровых шкур.

Напротив, для Рольфа Бломберга рискованная охота за гигантской живой анакондой, «героиней» кинофильма, отснятого в джунглях Амазонки, — лишь средство добыть деньги для организации другой, не менее рискованной экспедиции в одно из самых гиблых мест Южной Америки — Льянганати — где, согласно легенде, хранится инкский золотой клад. Может показаться наивно-авантюризм и слишком уж низменно-корыстным этот азарт кладонскательства, владеющий Бломбергом и его агуадорским другом Андраде. Право, стоит ли мифическое богатство той затраты сил, тех лишений и трудностей, которые друзьям довелось уже и доведется еще испытать в непролазных чащах и топях «страны фальшивых обещаний и разбитых надежд» — Льянганати?

«— А если ты найдешь клад, что ты станешь потом делать, Андраде?

— Даже не знаю... Только не думаю, чтобы моя жизнь сильно переменялась. Ведь меня влечет не столько золото, не столько возможность разбогатеть, сколько желание во что бы то ни стало разгадать загадку. Раскусить орешек, о который столько людей обломали зубы... К тому же ведь это страшно увлекательно — вся эта история про Вальверде, про падре Лонго и многочисленных кладонскателей, которые пытались здесь счастья на протяжении веков...

Солнце уже зашло. Я забрался в спальный мешок и при свете пылающего костра стал размышлять, что бы я сделал, если бы нашел клад».

Право, если даже обманчивый инкский клад опять ускользнет от них, кажется, что Бломберг и его друг Андраде могли бы повторить вслед за Кастере, нацарапавшим однажды на глиняном полу подземного коридора, приведшего его к тупику: «И это особенно хорошо тем, что бесполезно».

* * *

Во время одного из интервью в Плимуте Чичестера спросили: «Зачем вы совершили это путешествие?» Он потер подбородок и попросил немного времени, чтобы обдумать ответ.

«Я мог бы вам дать целых шестьдесят ответов, и каждый из них был бы верен, — сказал он после паузы. — Но разве можно ответить на такой вопрос одной-единственной фразой? Я не могу. Извините».

Журн. «Англия», 1968, № 1

* * *

Было время, когда юная европейская буржуазия переживала свой героический период. Тогда ей нужны были подвиги. Подвиги путешественников — мореплавателей и исследователей — лежали на главной магистрали истории. Знаменитые и безымянные мореплаватели снаряжали каравеллы, бриги и фрегаты и отправлялись во все стороны света на поиски новых земель, богатств и познаний. Без этого жизнь просто не могла бы двигаться вперед. Ей были необходимы бескорыстные и самоотверженные исследования «черного континента», Индии и Австралии. Хотя бы ради последующей экспансии.

Вызывающе прозаичская, полемическая к слащавой романтике экзотика Киплинга обозначила собой момент истории, когда повседневный, стоический героизм британского Томми, когда героический и одинокий авантюризм разведчика Кима одинаково были необходимы Государству и одинаково освящены идеей строительства империи. Когда путешественники, углублявшиеся в опасные и враждебные дебри, искатели приключений, покидавшие европейский комфорт ради неведомых стран,— изгой и пасынки цивилизованного общества, менявшие его блага на жестокую борьбу за существование в джунглях Индии или Африки,— одинаково несли на своих плечах проклятое и гордое «бремя белых».

Они отпадали от общества — они служили ему.

Сейчас обязательные и добровольные подвиги и приключения все больше становятся частной инициативой одиночек. Они существуют сами по себе, на периферии жизни, поддерживаемые упорством их авторов, частной благотворительностью падких на сенсацию меценатов, получая помощь от фирм, если это может послужить испытанием какого-либо нового вида снаряжения или рекламой.

Из общественной необходимости подвиг в буржуазном обществе все более становится делом личным и лишним нормальному распорядку действительности.

При этом я вовсе не хочу подвергнуть сомнению моральную ценность подвига, которую так пристально и всесторонне рассматривала и утверждала в своей статье И. Соловьева.

Но, как всякая моральная, этическая категория, подвиг есть в то же время категория историческая. Неизменными остаются человеческое мужество, воля к борьбе, стремление к познанию. Вечны жажда приключений, авантюризм, «охота к перемене мест». Но меняется место подвига в социальной действительности.

Согласимся с И. Соловьевой, что «самый материал, с которым имеют дело авторы этих книг, предопределяет некоторую отстраненность от социальной проблематики, некоторую абстрагированность в решении вопроса о смысле героического деяния».

Но попробуем в таком случае вернуть подвиг в его социальное буржуазное лоно, в недра той действительности, из которой он вырывается, оставаясь в то же время причинно с нею связанным. Попробуем преодолеть

невольную абстрагированность в решении вопроса о смысле героического деяния, взятого лишь в одном нравственном, этическом аспекте, и заглянем для этого по ту сторону подвига, в обыденность, с которой он так или иначе связан.

* * *

«В отличие от большинства романов, в этой книге нет ни одного вымышленного образа или события... Автор стремится создать абсолютно правдивую книгу...»

«Зеленые холмы Африки» — книга, у которой документальность жанра путевых очерков, помноженная на документальность обычной хемингуэвской манеры, все же не отняла черт своеобразной художественности, представляет как бы формулу перехода, средостение между бесхитростным жанром путешествий и приключений и литературой в собственном смысле слова. Хемингуэй не только описывает, он размышляет.

«Я любил Африку и чувствовал себя здесь как дома, а если человеку хорошо в какой-нибудь стране помимо родины, там ему и нужно жить...»

С нашим появлением континенты быстро дряхлеют... Земля устает от обработки... Стоит только человеку заменить животное машиной, и земля быстро побеждает его. Машина не в состоянии ни воспроизводить себе подобных, ни удобрять землю, а на корм ей идет то, что человек не может выращивать...

Я бы приехал еще раз в Африку, но не для заработка... Я вернулся бы сюда потому, что мне нравится жить здесь — жить по-настоящему, а не влачить существование. Наши предки уезжали в Америку, так как в те времена туда все стремились. Америка была хорошая страна, а мы превратили ее черт знает во что, и я-то уж поеду в другое место... Пусть в Америку теперь переезжают те, кому невдомек, что они задержались с переездом».

Герой Хемингуэя, охотник, путешественник, спортсмен,— потомок американского пионера, завоевателя Дальнего Запада, лишившийся своей общенациональной цели и вынужденный к эмиграции в поисках цели хотя бы личной.

Можно также сказать, что герой Хемингуэя, охотник, путешественник, спортсмен,— прямой потомок киплинговского завоевателя, лишившийся своего государствен-

ного идеализма и сохранивший всего лишь идеализм персональный. Выезжая куда-нибудь на сафари, он больше не везет в своем багаже тяжелое и высокое «бремя белого человека». Его багаж — не более как багаж частного лица, отправшего от общества.

Документализм прозы Хемингуэя, еще более жесткой, чем киплингская прозаизированная экзотика, обозначил собой момент истории, когда общество перестало нуждаться в услугах героического характера и предоставило его самому себе.

Возможно, фанатики кибернетики, фантасты и футурологи поправят Хемингуэя. Но всякий, кто надевал рюкзак, чтобы отправиться в путешествие, на рыбалку или хотя бы на прогулку, поймет его. Африка для Хемингуэя «хорошая страна» не только потому, что «там много всякого зверья, много птиц», что там хорошая охота и рыбная ловля.

«Хорошая страна» — это страна, где еще можно, соизмеряя свои человеческие силы в единоборстве с природой, «жить по-настоящему, а не влачить существование».

«Хорошая страна» — это страна, где человек не до конца отделился от природы, не окончательно обезличен механизированной цивилизацией.

Головокружительная техника, реализующая в цифрах и фактах все старые романтические сказки человечества, сказочная техника, все более делающая человека господином природы, в то же время превращает своего творца в своего же раба. Таков многократно описанный и оплаканный парадокс технического прогресса.

Даже те, кого, казалось бы, прогресс этот обслуживает, даже та верхушка, которая в первую голову пользуется его плодами, — даже она, будучи главным потребителем материального прогресса, сама становится жертвой своего потребительства.

Хемингуэй, подобно своему герою, писателю из рассказа «Снега Килиманджаро», отправляется в Африку в надежде, что «ему удастся согнать жир с души, как боксеру, который уезжает в горы, работает и тренируется там, чтобы согнать жир с тела».

Но зачем отправляется в Африку, покидая американские бары и парижские отели, Фрэнсис Макомбер со своей светской супругой («Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера»)? Они, как выразился репортер «светской

хроники», «полагая, что элемент приключения придаст остроту их поэтичному, пережившему года роману, отправились на сафари в страну, бывшую Черной Африкой до того, как Мартин Джонсон осветил ее на тысячах серебряных экранов; там они охотились на льва Старого Симбо, на буйволов и на слона Тембо, в то же время собирая материал для Музея Естественных Наук».

Обычная заметка из «светской хроники», за которой последовал трагический конец.

Если бы не этот конец, путешествие в Африку Фрэнсиса Макомбера и его жены, светской красавицы Марго, осталось бы всего лишь эскападой богатых бездельников из той «веселящейся верхушки общества», которую и до них обслуживал профессиональный охотник мистер Уилсон.

Но меткий выстрел миссис Макомбер, уложивший на месте мистера Макомбера, проясняет многое.

Простая истина: выйдя в первый раз на льва, Фрэнсис Макомбер струсил. Он бросился бежать, позорно предоставив Уилсону добивать раненого и потому особенно опасного льва.

Но лев убит, и Макомбер остался со своей трусостью, с откровенным презрением жены и скрытым презрением Уилсона.

Жена уходит ночью к Уилсону, и может показаться, что это извечная история мужчины и женщины, всегда предпочитающей сильнейшего.

Но тут, собственно, и происходит то, ради чего (вероятно, даже не сознавая этого) Макомбер приехал в Африку.

На следующий день, преследуя буйволов, Макомбер внезапно понимает, что страха в нем больше нет.

«Страх больше нет, точно его вырезали. Вместо него есть что-то новое. Самое важное в мужчине. То, что делает его мужчиной».

В наши дни жизнь идет быстро, и ныне даже прозаизированный романтизм хемингуэевского «настоящего мужчины», размененный и опошленный эпигонами, вдруг стал казаться старомодным, как в свое время стал старомоден героический империализм киплингского «белого человека». Так воспринимает его, например, Колфилд, герой романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

. Ныне и экзотическое слово «сафари» потеряло свой загадочный, романтический ореол, став рекламным обозначением очередного фасона брюк.

Для лучших из тех пасынков цивилизации, кто отправился в Африку искать свою «хорошую страну», стало вдруг очевидным, что убить по лицензии, выданной чиновником, какого-нибудь несчастного льва, выслеженного и загнанного десятком наемных «боев», убить под надежной охраной наемного охотника — значит принести свою цивилизацию с собой. «Omnia mea mecum porto», как говорили римляне.

Ныне стало вдруг очевидным, что приручить льва и сделать его своим другом — большой подвиг, чем привезти домой его продырявленную шкуру, и что возвращение к природе, быть может, следует понимать как-то иначе, — как изучение и охрану. Сошлюсь для примера на книжку Джой Адамсон «Рожденная свободной», где знаменитый рык льва, повергающий в трепет героев сафари, описан как один из естественных и не лишенных приятности ночных звуков джунглей и где, проснувшись, можно незначай увидеть царя зверей возле своей походной койки...

Можно было бы привести еще немало книг и рассказов, авторы — они же и герои — которых отправляются в Африку или еще куда-нибудь, чтобы охранять четвероногих и крылатых представителей фауны от хищнического истребления чрезвычайно размножившимися и измелчавшими потомками хемингуэевского «настоящего мужчины».

Забегая вперед, скажу так же, что и самый термин «настоящий мужчина» оказался не столь уж однозначным и за первым его героическим смыслом, закаленным в огне двух мировых войн, стали вдруг брезжить иные, сомнительные и опасные возможности...

И даже само понятие героического утратило свою непреложную общность для всех и стало многозначно, чревато неожиданностями или, согласно моде на ученые слова, — амбивалентно...

Но об этом речь впереди.

Пока замечу, что не случайно большинство живых героев этой главы принадлежит к поколению, прошедшему войну, где добро и зло были явно обозначены линией фронта; к поколению, для которого Хемингуэй был не только хорошим писателем, но и властителем дум. К по-

колению, для которого слова «настоящий мужчина» не таили еще сомнительного оттенка очередной легенды, некоей романтизации жестокости, некоего пошлого клише «супермена», а заключали, напротив, простые и ясные нравственные ценности.

...Итак, Фрэнсис Макомбер отправляется в Африку не столько на поиски приключений, сколько на поиски самого себя. Ибо до тридцати пяти лет у него было много досуга и денег и мало случаев стать человеком.

Изнеженный всеми благами цивилизации, забывший, что такое борьба, когда цена этой борьбы не спортивный приз и не признанная светская красавица, ставший трусом, еще не успев испытать истинную меру своих возможностей, он идет померяться силами с природой, чтобы вернуть себе то, что отняла у него дряхлая цивилизация.

Пусть охотничьи подвиги Макомбера под надежной защитой штудера мистера Уилсона кажутся нам не только бесцельными, но и не столь уж героическими и даже просто хищническими. Но, глядя в налитые кровью свиные глазки буйвола, он освободился наконец от половинчатости и соглашательства, трусости и бессилия, от всего, что так долго сопутствовало его конформистски налаженной душе. И тогда раздался выстрел миссис Макомбер...

Человек, впервые ощутивший меру своих сил, способен ведь не только бросить жену. Мало ли на что он способен... Вот почему так трагически кончилась эта охота.

Нет, Фрэнсис Макомбер не герой. Он не из тех, кто опускается в пропасти или штурмует вершины. Но именно потому, что он довольно заурядный, средний буржуазный человек, его путешествие так многозначительно.

В нем современная западная цивилизация как бы изживает себя изнутри. Она обнаруживает внезапную несостоятельность там, где, казалось бы, ее наибольшая сила. Ибо, даже предоставляя своим баловням максимум материальных благ, она рождает своего рода духовную нехватку — нечто вроде правдивой кислородной недостаточности. Процессу повального омещанивания, или, как говорят теперь, создания «общества потребителей», сопутствует исподволь нарастающее разочарование в основном стремлении потребителя — максимальном удовлетворении материальных желаний.

В 1960 году, во время недели французских фильмов, нам показали комедию, поставленную знаменитым мимом Тати, — «Мой дядюшка». О природе и путешествиях в ней может напомнить разве что птица, поющая под солнечным лучом у дядюшки в мансарде, да груды оранжево-экзотических апельсинов на тележке парижского зеленщика. И все же стоит вспомнить этот фильм, популярность которого кажется чрезвычайно симптоматичной¹.

«Мой дядюшка» — остроумная и очаровательная пародия на пластмассовый рай современного западного потребителя.

Миниатюрный семейный рай этот опрятен, удобен и рационализирован до предела. Новейшие пластмассовые стулья, такие гладкие, что, кажется, пылинке не за что уцепиться. Новейшая суперкухня, оборудованная столь совершенной кухонно-электронной аппаратурой, что бифштекс на сковородке, подпрыгивая по-лягушачьи, сам послушно переворачивается на другой бок. Даже сад оборудован по последнему слову техники, и разноцветная (тоже, по-видимому, пластмассовая) травка на аккуратных газончиках куда удобнее полевой, дикорастущей, нахальной и буйной травы. Все для удобства обитателей. И только ручной, укрощенный, послушный нажатию кнопки голубой фонтанчик иногда пытается взбунтоваться и вспомнить, что когда-то он был частицей могучей водной стихии...

Так живут: отец — служащий пластмассовой компании, мать — блюстительница этого семейного электроочага, сын и собака.

Но мальчику отчего-то не по вкусу яичко в нейлоновой... ну да, рюмочке (хотя, кажется, посели здесь курицу, и она станет нести яйца в нейлоновой скорлупе). Он мается в этом модернизированном домашнем раю, где желания исполняются прежде, чем успели зародиться, а воображение, смелость и мускулы покрываются жиром и атрофируются за ненадобностью. Его мечта — прогулка к дядюшке, в мансарду, на окраину, где нецивилизованные, «дикие» мальчишки на пустыре предаются своим исконным мальчишечьим забавам и мечтают о дешевом пироге с повидлом, испеченном тут же,

¹ Последний фильм Тати 1968 года, «Playtime», недаром снова воскрешает тот же характер в подобных же обстоятельствах.

на примитивной жаровне, и захватанном жирными пальцами уличного продавца...

Живой, нормальный мальчик, не успевший еще вырасти в механизированное среднестатистическое, не может примириться с нирваной пластмассового рая.

Смешной и грустный парадокс этого фильма заключается в том, что, достигнув как будто максимального удовлетворения своих материальных потребностей, современный человек, вместо того чтобы освободиться от власти быта, более, чем когда-либо, становится его рабом. По мере того как он обставляет свою физическую жизнь все большими удобствами, духовная жизнь его целиком уходит на обеспечение этих же удобств.

Нужно возвращение к «естественному», так сказать, «асоциальному» состоянию, чтобы этот порочный круг был прорван. Нужно возвращение к детству, чтобы обитатель пластмассового домика захотел высунуть нос за его автоматизированные ворота. Племянник выходит за ворота и отправляется в гости к дядюшке.

Нелепый, длинноногий и наивный, этот дядюшка (его играет Тати), расстраивающий налаженный ход пластмассового производства, обламывающий по рассеянности симметричный декоративный кустарник и приводящий в замешательство благонамеренных гостей, олицетворяет в фильме современного «естественного» человека. Увы, для того чтобы во взрослом состоянии сохранить свою свободу, этот «естественный» человек должен в неприкосновенности сохранить и свою инфантильность. Все, что он может предложить племяннику, — это старая поэзия парижской мансарды и еще не застроенный новейшими коттеджами грязный пустырь своего детства...

Миниатюрное «путешествие на пустырь», предпринятое мальчиком из пластмассового дома, конечно, весьма далеко не только от героического плавания через океан или головокружительного спуска под землю, но даже от увеселительной поездки какого-нибудь Макомбера на сафари, где львы все-таки настоящие. Но и оно имеет самое непосредственное отношение к нашей теме, потому что в своей эксцентрической и пародийной форме свидетельствует, с одной стороны, как далеко зашел процесс дегероизации, а с другой — каким широким становится протест против этой дегероизации жизни... Процесс двуедин: протест нарастает с той же

шквальной и угрожающей скоростью, с какой ширится равнодушие и духовная ширвана.

...Человек выходит на дорогу, на поиски своей «хорошей страны», где можно жить по-настоящему, а не влечить существование. Для одного — это Гималаи, для другого — Африка с наемным охотником мистером Уилсоном, для третьего — хотя бы пустырь, смотря по обстоятельствам, возможностям и просто масштабу его человеческой личности.

Напоминаю читателю, что речь идет о буржуазном человеке. Но тема подвига побуждает невольно к пафосу, а пафос влечет за собой риторическое преувеличение: человек!..

Впрочем, подвиги редки, а «путешествий на пустырь» становится все больше. Разве шведские «раггары», мчащиеся сломя голову на своих допотопных машинах по отличным дорогам одной из самых обеспеченных стран Европы, или английские «моды», или американские «дикие ангелы» на своих мотоциклах — не те же «путешественники на пустырь»?

Грозные гималайские вершины — и накатанные шоссе; подвиги во славу человека — и бесцельная гонка на высоких скоростях за сильными ощущениями... Это всего лишь два полюса, две крайности выражения того духовного вакуума, который становится все очевиднее.

Молодые люди, у которых впереди холодильник и образцовый семейный рай, сознательно или бессознательно пытаются этой бешеной скоростью и бессмысленными дорожными приключениями восполнить то же сосущее чувство кислородной недостаточности... Молодые люди с собственными машинами уже не верят, что «хорошую страну» можно создать. Пока они молоды, они стремятся лишь уехать от того, что создано для них их отцами и дедами. Они выходят на дорогу. Дорога, дорога, дорога никуда...

...Вчера на просторах Атлантического океана с норвежского парохода заметили маленькую лодку. На ее борту были два молодых англичанина — Джонстон и Хоар, которые пытаются переплыть океан и уже находятся в плавании 69 дней и ночей. Они подавали отчаянные сигналы, и норвежцы, заподозрив несчастье, приблизились к лодке. Оказалось, что мореплаватели не терпели бедствия, они только спросили:

— Скажите, Англия вышла в финал всемирного чемпионата по футболу?

После этого челн, именуемый «Паффин», продолжал плавание.

«Правда», 1966, 30 июля

Человек отправляется на поиски своей «хорошей страны». По мере того как цивилизация продвигается все дальше, «хороших стран» остается все меньше: путешествие на Луну пока еще не под силу даже самому щедрому меценату. «Хорошие страны» приходится изобретать, спускаясь в жерла вулканов или отправляясь через океан на первобытном плоту.

«И почему это вас так тянет в море? — спрашивают нас часто практичные люди, — пишут Кусто и Дюма, энтузиасты подводных исследований, герои и авторы книги и кинофильма «В мире безмолвия». — Джорджа Меллори спросили как-то, почему ему так хочется влезть на Эверест. Он ответил: «Потому, что он существует!»

Чем дальше, тем путешествия становятся всё фантастичнее.

Регулярные (хотя от этого ничуть не менее невероятные) спелеологические исследования Кастере или приуроченные к нуждам местного населения охотничьи подвиги Корбетта столь же характерны для эпохи первой мировой войны, как одинокие и героические авантюры Хейердала и Бомбара — для второй.

Едва ли случайно, что биографии по крайней мере половины экипажа «Кон-Тики» связаны с антифашистским движением. Это не случайно хотя бы потому, что, подбирая возможных участников плавания, Тур Хейердал обратился именно к военным воспоминаниям. Горстейна он впервые встретил в Финмаркене, где тот с маленьким передатчиком работал в фашистском тылу, имя Кнюта связано со знаменитым взрывом завода тяжелой воды в Норвегии.

Людам, закалившим волю и мужество в суровых военных испытаниях, просто некуда девать их в будни. «Могу поклясться, что им обоим осточертело слоняться без дела дома и они с радостью согласятся прокатиться на плоту». Хейердал не ошибся. Так появилась знаменитая телеграмма: «Еду. Горстейн».

И значит, добровольный подвиг какого-нибудь путешественника и исследователя есть в то же время бунт — сознательный или бессознательный — против утилитарности, против рациональности, против дегеронизации, против бесцельности существования.

Одних существующая капиталистическая действительность устраивает, и они всю жизнь работают на все более полное удовлетворение своих материальных потребностей. Другие вступают на путь непосредственно социальной борьбы. Третьи, наконец, пытаются искать выход на путях индивидуального героического деяния. Их невольный протест чуждается открыто социальных форм. Напротив, из сферы жестких социальных отношений они как бы вырываются в «асоциальное», где человек находит себя в единении и противоборстве с природой, а человеческие связи сводятся к простейшим и наиболее надежным. Они «выламываются» из привычной рутинности существования, чтобы в прямом столкновении со стихийными силами природы найти иное, свое, человеческое, а не общераспространенное представление о счастье, осуществить свои личные, индивидуальные поиски идеала.

«Далекый путь! Далекый путь! Но какова его цель? Для чего я построил этот плот и плыву все дальше и дальше в глубь Тихого океана, в тех его просторах, где редко проходят корабли?»

Вот и еще один плот из семи бальзовых бревен под названием «Семь сестричек» вышел в океан, неся на себе кошку Микки, попугая Икки и единственное человеческое существо — Вильяма Виллиса, шестидесяти лет от роду. Зачем он вышел в свой долгий стопятнадцатидневный путь?

«Это не прихоть и не простое приключение. Я не хочу доказать какую-либо научную теорию или открыть новый путь, чтобы по нему шли другие. Я хочу доказать этим путешествием, что всю жизнь шел по правильному пути.

Я пришел в мир с крепкой верой в природу и всегда был убежден, что если стану вести деятельную и простую жизнь сообразно ее законам, то смогу еще больше к ней приблизиться и почерпнуть у нее силы. Для меня это была дорога к счастью... И теперь, пока я еще полон духовных и физических сил, мне хочется подвергнуть себя суровому испытанию, какому должен, по моему, подвергать себя каждый человек»

Пройдет несколько лет, и одинокий мореплаватель Виллис погибнет. Погибнет, как подобает герою, — в морской пучине, окруженный тайной и осененный бесконечностью.

А Фрэнсис Чичестер вернется героем на своей яхте «Джипси Мот IV» и получит громкий титул от английской королевы.

А неутомимый Тур Хейердал задумает и осуществит новое, еще более фантастическое путешествие в бушмажной лодочке из папируса...

Доказал ли Виллис то очень частное, но и очень общее, что хотел доказать? Доказал ли он, что человек может быть человеком, если захочет?

Ибо сама бесцельность была целью его путешествия. И если с точки зрения практической, научной и какой угодно другой его подвиг может быть назван бесполезным, то не есть ли это высокая и поучительная бесполезность?..

Человеку свойственно желание ощутить себя человеком. Познать и измерить истинную меру своих сил. И, минуя сложную систему буржуазных общественных отношений, которые унижительно обезличивают его и делают рабом службы, привычки, комфорта, рекламы, общепринятых мнений, он вступает в прямое единоборство с природой.

Недаром те, кто сохранил в душе потребность героического, так охотно возвращаются к опыту ранних эпох человечества и так остро чувствуют свою преемственность с далекими доисторическими предками, отстаившими право человека называться человеком. В глубине пропасти, на ледниках Гималаев, под водой или на плоту среди океана — всюду, где жизнь зависит лишь от его личного мужества, выдержки, силы, путешественник снова ощущает себя Атлантом, держащим мир на своих плечах.

Человек также хочет измерить истинную цену человеческих связей. Кто рядом с тобой — сослуживец, сосед, собутыльник, сожитель или друг в точном смысле этого слова? И, минуя ложь социальных отношений, которые делают его жертвой предательства, игры корыстных интересов, карьеризма, страха, общественного мнения, он ищет товарищей там, где цена товарищества есть цена жизни. Альпинистская связка — наглядное, почти символическое выражение этих первичных чело-

И значит, добровольный подвиг какого-нибудь путешественника и исследователя есть в то же время бунт — сознательный или бессознательный — против утилитарности, против рациональности, против дегероизации, против бесцельности существования.

Одних существующая капиталистическая действительность устраивает, и они всю жизнь работают на все более полное удовлетворение своих материальных потребностей. Другие вступают на путь непосредственно социальной борьбы. Третьи, наконец, пытаются искать выход на путях индивидуального героического деяния. Их невольный протест чуждается открыто социальных форм. Напротив, из сферы жестких социальных отношений они как бы вырываются в «асоциальное», где человек находит себя в единении и противоборстве с природой, а человеческие связи сводятся к простейшим и наиболее надежным. Они «выламываются» из привычной рутинности существования, чтобы в прямом столкновении со стихийными силами природы найти иное, свое, человеческое, а не общераспространенное представление о счастье, осуществить свои личные, индивидуальные поиски идеала.

«Далекий путь! Далекий путь! Но какова его цель? Для чего я построил этот плот и плыву все дальше и дальше в глубь Тихого океана, в тех его просторах, где редко проходят корабли?»

Вот и еще один плот из семи бальзовых бревен под названием «Семь сестричек» вышел в океан, неся на себе кошку Микки, попугая Икки и единственное человеческое существо — Вильяма Виллиса, шестидесяти лет от роду. Зачем он вышел в свой долгий стопятнадцатидневный путь?

«Это не прихоть и не простое приключение. Я не хочу доказать какую-либо научную теорию или открыть новый путь, чтобы по нему шли другие. Я хочу доказать этим путешествием, что всю жизнь шел по правильному пути.

Я пришел в мир с крепкой верой в природу и всегда был убежден, что если стану вести деятельную и простую жизнь сообразно ее законам, то смогу еще больше к ней приблизиться и почерпнуть у нее силы. Для меня это была дорога к счастью... И теперь, пока я еще полон духовных и физических сил, мне хочется подвергнуть себя суровому испытанию, какому должен, по моему, подвергать себя каждый человек»

Пройдет несколько лет, и одинокий мореплаватель Виллис погибнет. Погибнет, как подобает герою, — в морской пучине, окруженный тайной и осененный бесконечностью.

А Фрэнсис Чичестер вернется героем на своей яхте «Джипси Мот IV» и получит громкий титул от английской королевы.

А неутомимый Тур Хейердал задумает и осуществит новое, еще более фантастическое путешествие в бумажной лодочке из папируса...

Доказал ли Виллис то очень частное, но и очень общее, что хотел доказать? Доказал ли он, что человек может быть человеком, если захочет?

Ибо сама бесцельность была целью его путешествия. И если с точки зрения практической, научной и какой угодно другой его подвиг может быть назван бесполезным, то не есть ли это высокая и поучительная бесполезность?..

Человеку свойственно желание ощутить себя человеком. Познать и измерить истинную меру своих сил. И, минуя сложную систему буржуазных общественных отношений, которые унижительно обезличивают его и делают рабом службы, привычки, комфорта, рекламы, общепринятых мнений, он вступает в прямое единоборство с природой.

Недаром те, кто сохранил в душе потребность героического, так охотно возвращаются к опыту ранних эпох человечества и так остро чувствуют свою преемственность с далекими доисторическими предками, отстоявшими право человека называться человеком. В глубине пропасти, на ледниках Гималаев, под водой или на плоту среди океана — всюду, где жизнь зависит лишь от его личного мужества, выдержки, силы, путешественник снова ощущает себя Атлантом, держащим мир на своих плечах.

Человек также хочет измерить истинную цену человеческих связей. Кто рядом с тобой — сослуживец, сосед, собутыльник, сожитель или друг в точном смысле этого слова? И, минуя ложь социальных отношений, которые делают его жертвой предательства, игры корыстных интересов, карьеризма, страха, общественного мнения, он ищет товарищей там, где цена товарищества есть цена жизни. Альпинистская связка — наглядное, почти символическое выражение этих первичных чело-

реческих связей, где жизнь одного — не фигурально, а буквально — в руках другого.

Человеку свойственно стремление познать нечто более высокое, нежели только личное благополучие, нечто, ради чего стоит рискнуть даже жизнью; нечто, что когда-то называли идеалом, ну хотя бы целью или задачей. И если выдохшаяся идеология больше не в силах предоставить ему такой общий, скажем, общественный идеал, он отправляется на поиски своего личного идеала, цели, задачи, наконец, ради которых не жалко рискнуть даже жизнью. «Мы были равны в труде, в радостях и в горе. И мое самое горячее желание, чтобы, сплотившись перед лицом смерти, мы остались братьями на всю жизнь,— пишет в предисловии к своей книге победитель первого из гималайских восьмитысячников Аннапурны Морис Эрцог («Аннапурна — первый восьмитысячник»).— Переступив пределы своих сил, познав границы человеческого мира, мы осознали истинное величие Человека.

В самые ужасные моменты агонии мне показалось, что я постиг глубокий смысл жизни, который прежде был от меня скрыт. Я понял, что правда важнее силы...

Эта книга нечто большее, чем рассказ, это — свидетельство. То, что кажется лишенным смысла, порой имеет глубокое значение. Таково единственное оправдание бесцельных на первый взгляд поступков».

1961

«Что происходит, когда на рынке торговли именами появляется живой герой типа Чичестера? Тогда,— говорит один коммерсант,— вы приходите и говорите, что можете сделать ему деньги, которые сам он сделать не в состоянии».

Так пишет об английском национальном герое сэре Фрэнсисе Чичестере еженедельник «Observer». И уточняет:

«Этим летом на рынке имен будет большое оживление. Вступят в борьбу «Конкорд» — сверхзвуковой воздушный лайнер, «Кью-4», который должен заменить устаревшую «Куин Мэри», Чичестер и возобновленный «Тарзан». Фирма «Грэм Бейтсон» надеется использовать Тарзана как символ силы, здоровья и жизнеспособности.

Однако после своего кругосветного плавания Чичестер будет достойным соперником».

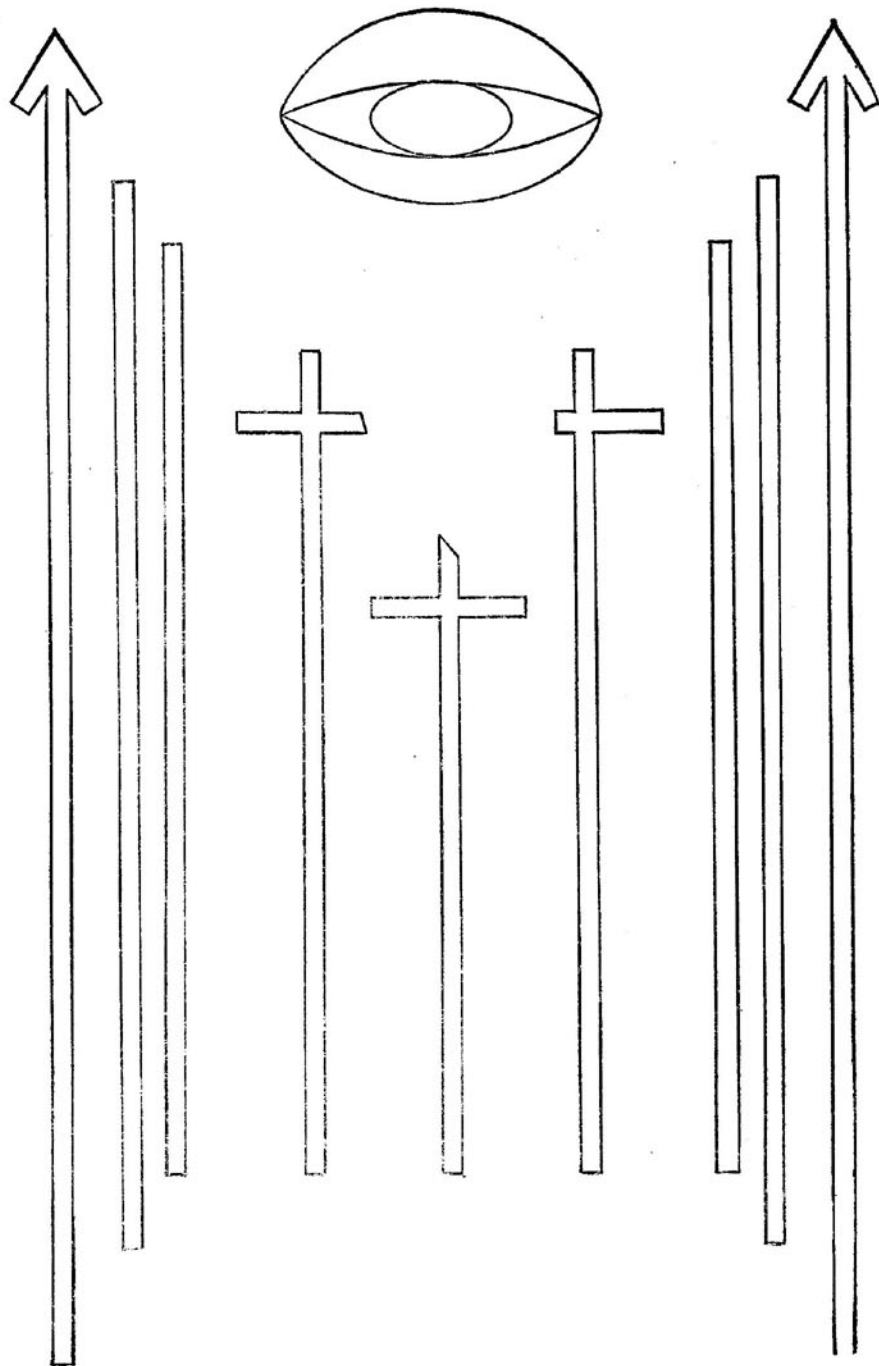
Такова циническая житейская поправка к проблеме подвига в современной действительности.

Я понимаю, сколь это может быть неприятно читателю, хотя, право же, это нисколько не умаляет смысл героизма самого по себе. Но мы привыкли к определенному контексту слов, и понятие «подвиг» в соединении с понятием «рынка», хотя бы и торговли именами, кажется нам оскорбительным.

Беда, конечно, не в том, что кто-то будет носить рубашку или свитер типа «Чичестер».

Но героический поступок, который наедине с самим собой, с океаном, с вечным холодом неприступной вершины, с другом служит поискам идеала и поискам истины, отчуждаясь, становится основой современной мифологии.

Бесстрастное божество сенсации равно превращает в героев дня отважных мореплавателей, законодателей моды, преступников и кинозвезд; оно равно предлагает читателю и зрителю научные открытия и вздор — при этом вздор часто выступает в импозантном обличье науки, а смелые научные гипотезы низводятся до степени вздора, обывательских слухов. И в свою очередь становятся основой современной мифологии. Непрерывный процесс отчуждения, сопровождающий эту непрестанную гонку сенсаций, есть, конечно, процесс опошления. Но не выражает ли в то же время эта неутолимая потребность в мифах какую-то более глубокую человеческую потребность?



глава
2

Мифология технической эры

*Все труды человека — для рта
его, а душа его не насыщается.*

Екклезиаст, 6

Чудеса в последние годы часто появляются на зарубежном экране: «Чудо в Милане», «Чудо отца Малахиса», «Призраки», «Джульетта и духи» и прочее, тому подобное. Лукавые сказочные чудеса, врывающиеся в прозаическую повседневность, чудеса — прозрачные аллегории, иронические чудеса, нужные авторам как утонченный прием, как трюк, как остроумная мистификация реальности...

В 1950 году в фильме Дзаваттини и Де Сика чудеса, совершающиеся на окраине современного индустриального города («в Милане», как точно указано в заглавии), были буффонно-сказочными и в то же время вполне человеческими.

Добряк Тото устанавливал мир и взаимопонимание среди нищих и сварливых обитателей игрушечного поселка безработных собственным терпеливым и самоотверженным примером. Напротив, злые и жадные богачи в пышных меховых горжетках — Мобби и Брамби — все время интриговали друг против друга и потому даже с помощью предателя Раппи (которому за это тоже жаловали горжетку) никак не могли завладеть нефтяным фонтаном, внезапно забившим на улице под названием «Пятью пять — двадцать пять». Дело при этом, разумеется, не обходилось без прямого волшебного вме-

шательства, и тогда полицейские, вместо того чтобы стрелять по безработным, заливались колоратурой, а традиционная Золушка-служанка щеголяла в одной нарядной туфельке, поскольку, заботясь об окружающих, она так и не удосужилась высказать до конца собственную скромную нужду... Одним словом, обыкновенные сказочные чудеса вмешивались в реальность современных обстоятельств.

Ирония, возникавшая на стыке этих двух стихий, свидетельствовала, что только чудом можно разрешить насущнейшие проблемы повседневного быта — проблему похищенного у безработного велосипеда, пенсии для старика или крыши для влюбленных (вспомним «Похитителей велосипедов», «Умберто Д.», «Крышу» — фильмы тех же Дзаваттини и Де Сика).

С тех пор, как известно, в Италии совершилось так называемое «экономическое чудо», и иные из этих насущных проблем были тем самым решены. Но странно — мотив «чуда» не утратил для экрана своей привлекательности. Он лишь утратил оптимизм...

1. Мадонна и телевидение

И сказал Господь: вот я заключаю завет: перед всем твоим народом соделаю чудеса... и увидит весь народ, среди которого ты находишься, дело Господа...

«Исход», 34

Вот фильм, где «чудо» показано без всякой двусмысленности, помимо аллегорий, так сказать, документально. Чудо в точности, как оно происходит в реальной действительности современного большого города и как оно входит в нее.

Двум бедным детям с римской окраины обещала явиться мадонна. Дети рассказали об этом родителям, родители поделились с соседями, весть облетела квартал, достигла вездесущих ушей репортеров. Явление мадонны среди прочих сенсаций дня решила заприхо-

довать какая-то телевизионная компания. На место происшествия срочно были высланы машины с телекамерами, десятки кино-, фото- и просто репортеров ринулись вслед, сотни верующих, больных, жаждущих исцеления, паралитиков, притащенных родными в надежде на чудо, запрудили темнеющую площадь...

Обстановка современного чуда в картине Феллини «Сладкая жизнь» деловита до цинизма и взвинчена до экзотичности. Странно, но одно не мешает другому.

Техники и операторы суетятся у камер, пробуют свет (надо, чтобы телезрители могли хорошенько разглядеть небесную гостью); режиссер отработывает с одной из будущих участниц «массовки» традиционную мизансцену коленопреклонения с полотен Возрождения; репортеры лениво переговариваются в ожидании дела; торжественно разубранная девочка деловито указывает место божественного происшествия — нет, кажется, не то: она тащит ошалевшего и растерянного братца на другое...

А толпа, не обращая внимания на чудеса техники — на прожекторы, заливающие площадь мертвенным, мерцающим сиянием, на путаницу телевизионных кабелей под ногами, — не замечая проливного дождя и кощунственности происходящего, шарахается вслед за детьми в жадной надежде на чудо...

Но мадонна не является. Телепередача откладывается из-за плохой погоды. И только деревце, росшее на месте, указанном девочкой, разорвано верующими, растерзано в клочки, растащено по листочку на реликвии да паралитик, в суматохе забытый родными, умирает на опустевшей площади под проливным дождем...

Для героя картины журналиста Марчелло явление мадонны — одна из сенсаций, которую он не вправе пропустить. Что до него лично, то, как интеллигент, немножко скептик, и порядочно циник, он не верит, конечно, в наивные, простонародные чудеса римских окраин. Он справляется у священника — верит ли тот рассказам детей? Интеллигентному пожилому священнику они тоже не кажутся достоверными. Для журналиста и для священника, как и для техников, операторов, режиссеров телевидения, чудо с мадонной — служба, которую они выполняют добросовестно, но без веры.

Глупенькая мещаночка Эмма, любовница Марчелло, ждет явления мадонны с той же иступленной верой, что и простые женщины бедного квартала. Марчелло с трудом вытаскивает ее из толпы — растерзанную, с безумными глазами, с судорожно зажатой в кулаке обрывком измочаленной ветки.

В сущности, Эмма хочет немногого — женить на себе Марчелло, народить детей, зажить порядочным домом, как люди, — ей невдомек, что для Марчелло все это давно потеряло смысл, постыло, что он живет среди развалин бывших идеалов и разорванных связей, в пустоте своего душевного одиночества...

Она хочет простого и доступного, как многие в этой толпе. Но на что ей надеяться в мире, «вышедшем из колеи», кроме чуда?

О таком же простом и несбыточном чуде мечтают дешевенькая проститутка Кабирия и ее подруга Ванда, когда они отправляются на поклонение мадонне в предшествующей картине Феллини «Ночи Кабирии». И там цинизм обыденности — домовитый пикник проститутки и сутенеров после молитвы, выкрики пьяных, игра в мяч — драматически и богоугодно соседствует с недавним искренним экстазом, когда иступленные толпы молящихся — молодых, старых, здоровых, увечных, несчастливых — просили, требовали, фанатически жаждали хоть самого пустякового чуда...

Можно было бы сказать, что это излюбленный и часто повторяемый мотив Феллини. Но это еще и отражение действительного положения вещей, и отнюдь не в одной Италии.

А сектанты в громадной каменной, оборудованной по последнему слову техники молельне, с такой жестокой объективностью запечатленные в американском документальном фильме «Гневное око»? Тут уж не вымысел художника, а наиреальнейшая реальность сама создает контрасты, достигающие степени гротеска: деловитые утешения проповедника, нечленораздельное бормотание, переходящее в вой и иступленную тряску, пока вся толпа не сливается в зловещем экстазе...

Это действительность, и от нее не отмахнешься. Ведь не секрет, что после второй мировой войны церковь приобрела множество новых адептов, не говоря уже о размножившихся религиозных сектах с их неле-

пыми и ужасными обрядами, запечатленными в том же фильме «Гневное око», — несть им числа...

И дело тут едва ли обстоит так просто, как кажется иногда, — трудно предположить столь массовое невежество в век радио и телевидения, кибернетики и полетов в космос.

Неужто людям недостаточно этих вполне реальных чудес?

Оказывается, недостаточно. Для Эммы или Кабирии вмешательство мадонны — это надежда. Единственная в мире, где законы нормальной, житейской, если хотите, обывательской логики, простые законы здравого смысла в значительной степени утрачивают свою силу.

И действительно, в жизни Кабирии «чудо» едва не совершается. Чудо по всем правилам простонародных, ярмарочных чудес. На сцене маленького эстрадного театра старый гипнотизер — немножко клоун, немножко волшебник — заставляет Кабирию под любопытными взглядами зрителей высказать свою заветную мечту — простодушную мечту о любви, о женихе Оскаре. И Оскар является. Он поджидает Кабирию в опустевшем переулке и предлагает ей свою робкую и восторженную любовь.

Увы, Феллини, подобно Марчелло, не верит в убогие чудеса Эммы и Кабирии; он не склонен брать на себя роль утешителя. Скромный и застенчивый Оскар грабит Кабирию гораздо более радикально, чем это сделал перед тем ее прежний возлюбленный — сутенер. У него не хватает смелости столкнуть ее в воду и попытаться утопить, — он убегает, трусливо оглядываясь и потянув от страха. Зато у него хватает жестокости унести с собой все, что она успела накопить за свою жалкую жизнь уличной проститутки: все ее сбережения и деньги, вырученные за собственный домик, все ее мечты о любви, всю ее веру в людей.

Единственное «чудо», в которое предлагает нам поверить на этот раз Феллини, — это прощальная улыбка Кабирии, возникающая, как последняя рифма в стихотворении, с той же неотвратимой и обязательной необязательностью...

Многие склонны видеть в этом уступку тому же утешительству. Но, может быть, как раз прощальная улыбка Кабирии, как и финальный монолог чеховской Сони, положенный на музыку Рахманиновым, — эти иллюзор-

ные, эстетические разрешения отнюдь не иллюзорных жизненных драм — они-то более всего свидетельствуют о безнадежности.

На самом деле удивительная улыбка Джульетты Мазины — это всего лишь чудо искусства, горько-неутешительное чудо, творимое большим художником.

Между тем публика в театрике, хохочущая над загипнотизированной Кабирией, в глубине души так же жаждет реального, видимого, а не иллюзорного чуда, как толпа богомольцев, спешащих на поклонение мадонне. Пусть это будет, на худой конец, не явление мадонны, а сомнительные манипуляции ярмарочного гипнотизера.

Публика в театрике и богомольцы, ожидающие явления мадонны, хотят чуда не только эгоистически — здоровья, достатка, замужества, — чуда как личного выхода. Они еще хотят чуда бескорыстно, чуда как такового, как зрелища непостижимого, не познаваемого разумом. Для каждого в отдельности в этой толпе телевизионная трубка — загадка, вероятно, почище сказочных волшебств. Но чудеса техники, доступные разуму, никак не могут удовлетворить их смутного духовного голода.

Давя друг друга, они мечутся по площади под проливным дождем в шипящем, призрачном свете юпитеров, толкаются и теснятся в бесконечной процессии. И в этой тесноте, давке, в этой всеобщей ходынке, где ничего не стоит невзначай затоптать какого-нибудь незадачливого калеку или разорвать в клочья живое деревце; в исступленных выкриках и коленапреклонениях, в душных испарениях тел; в этом фанатическом экстазе на зло окружающей деловитой прозе телепередач и радиодиффированных соборов; в этом антицинизме, иногда более жестоком и разрушительном, чем самый циничный динизм; в этих надсадных порывах духовной общности, вырастающих из почти физиологического ощущения своей множественности, — они ищут какого-то катарсиса, пусть минутного, но освобождения от индивидуальных и логических неразрешенностей существования в общем акте нерассуждающей веры.

Не интимное евангельское чудо благовещения, в которое каждый волен верить или не верить наедине с собой, а всенародное, театрализованное — пусть даже грубое, с привкусом бутафории, — но зато видимое, само

себя утверждающее и показывающее дивное диво, освобождающее от груза личной ответственности...

Вот почему, не обращая внимания на новоявленное чудо телевидения, толпа нетерпеливо ждет старомодно-го чуда явления мадонны...

2. Чудо для Марчелло

...тогда я увидел все дела божи и нашел, что человек не может постигнуть дел, которые делаются под солнцем. Сколько бы человек ни трудился в исследовании, он все-таки не постигнет этого; и если бы какой мудрец сказал, что он знает, — он не может постигнуть этого.

Екклезиаст, 8

— Тут дело касается летающих тарелок, — говорит один из героев фантастического рассказа польского писателя Станислава Лема своему приятелю.

— И... еще кое-чего. Йети, например.

И еще... В общем, иногда пишут, что может произойти нашествие на Землю и могут сюда прилететь существа с какой-нибудь другой планеты...

Таков краткий и неполный перечень вопросов и проблем научного свойства, которые занимают в последние несколько лет умы критически настроенных современных Марчелло, в то время как Эммы и Кабирии просто душно и жадно уповают на мадонну.

Широта научных интересов современного человека, который хочет знать и о теории относительности, и о кибернетике, понять механизм упрямой устойчивости наследуемых признаков и оценить возможность разумной жизни на других планетах и инопланетного вторжения на Землю, — естественна в эпоху, когда наука и техника каждый день поражают воображение новыми открытиями и возможностями.

И, однако... И, однако, не надо быть слишком прощательным, чтобы уловить чуть-чуть ироническую закономерность, по которой писатель подбирает ассорти-

мент проблем для своего немножко фантастического, немножко пародийного рассказа.

Летающие тарелки, йети — ужасный снежный человек с Гималаев, — пришельцы из космоса — эти сенсационные гипотезы, потрясшие умы наряду с вполне реальными достижениями кибернетики и ракетостроения, имеют один общий признак: до сегодняшнего дня, во всяком случае, они легендарны.

Я хочу сразу разъяснить одно могущее возникнуть недоразумение: речь идет ни в коем случае не о реальном состоянии современной науки, а лишь о состоянии умов ее среднего потребителя (ведь наука тоже является предметом «потребления») — постольку, поскольку это состояние можно уловить из некоторых очень и очень косвенных данных, предоставляемых искусством, с одной стороны, и литературой, не составляющей собственно искусства, скорее документальной или даже научной, — с другой. Самая популярность и обширность подобной литературы — уже не раз отмеченная — очень показательна. Еще существеннее характер этой популярности у широкого читателя.

Повторяю: я не беру, разумеется, на себя смелость судить о научной стороне той или иной проблемы, будь то йети или пришельцы из космоса. Ведь наука то и дело вводит в обиход новые факты и представления, которые поначалу кажутся фантастичными, чтобы со временем стать привычной реальностью; и разве не естественно, например, что при начале космической эры обостряется внимание к возможности вторжения с других планет — уже бывшего или еще будущего?

Время и прогресс науки ответят на вопросы, которые сегодня одним кажутся просто чепухой, других интересуют как серьезная научная проблема, третьих (их большинство, и о них-то, собственно, речь) занимают как интригующая и опасная загадка.

Итак, речь не о йети или летающих тарелках — речь о той мифологии, которую извлекает из этих научных гипотез современный Марчелло, не верящий в бога (во всяком случае, сколько-нибудь серьезно), зато верящий в телевизор, телескоп, телепатию.

Тот колоссальный интерес, сенсация, ажиотаж, которые сопровождают в последние годы всякий новый сколько-нибудь таинственный или непонятный факт — будь то опыты по передаче мыслей на расстояние, на-

ходка в пустыне Сахаре древнейших фресок с изображением «марсианского бога» или нашумевшая история со странной картой адмирала Пири Рейса, якобы содержащей новейшие сведения об Антарктиде, — вызван не только естественным и всегдашним стремлением к научному познанию, но и явственно усилившейся тягой к «таинственному».

Несколько книг, переведенных у нас в последние годы, как «Потерянная пирамида» египетского археолога М.-З. Гонейма, «В поисках фресок Тассили» французского ученого Пьера Лота, «По следам снежного человека» английского журналиста Ральфа Иззарда, «О летающих тарелках» американского астрофизика Дональда Мензела, — извлечены из огромного потока литературы, так или иначе связанной с этого рода потребностью, и могут засвидетельствовать, сколь велика эта потребность.

Это не значит, что авторы названных книг стремятся к сенсации (такие книги тоже существуют, но не о них речь). Напротив. Сенсацию ищут и отыскивают в них сами читатели.

Открытие в Тассили сокровищницы первобытной культуры само по себе событие, которое трудно переоценить. Но, честно говоря, эта единственная в своем роде находка так и осталась бы, вероятно, достоянием ученых, искусствоведов, любителей древнейшей истории человечества, в лучшем случае — поклонников редких путешествий, если бы не удивительные круглоголовые фигуры с рожками, странно напоминающими современные антенны, если бы не «Большой Белый Бог из Джаббарена», получивший также название «марсианского бога» за свое действительно обескураживающее сходство с громадной фигурой в скафандре.

Надо отдать справедливость руководителю экспедиции и автору книги «В поисках фресок Тассили» Пьеру Лоту: он подробно описывает историю нахождения и расчистки каждой группы фресок, условия жизни маленького отряда в пустыне и судьбу вымирающего племени кочевых туарегов: он делает попытку хотя бы в первом приближении создать периодизацию фресок; он размышляет о стилях древней живописи и об уровне культуры первобытных народов. Но он воздерживается от спекулятивных теорий или поверхностных умозаключений по поводу странных людей в скафандрах.

С этой точки зрения, его в высшей степени интересная книга, пожалуй, даже разочарует читателя, заинтригованного таинственными марсианскими фигурами, украшающими многочисленные репродукции фресок.

И, однако, именно эта смутная, дразнящая воображение возможность «пришельцев из космоса» в незапамятные времена земной истории больше, чем действительная научная и художественная ценность первобытных фресок, питает любопытство публики к находке в Тассили.

Ральф Иззард, предпринявший на деньги «Daily Mail» серьезно оснащенную попытку доказать существование в Гималаях снежного человека, тоже достаточно объективен в своих выводах, вопреки распространенному мнению о журналистах. Репортаж о поисках неуловимого йети перемежается с описаниями обычаев и нравов шерпов, флоры и фауны высокогорной зоны Гималаев и обрядов буддийских монастырей — книга представляет собой столь распространенный в последнее время жанр путешествия.

Но атмосфера ажиотажа, окружавшая экспедицию, проглядывает сквозь скупые информационные строки: «3 декабря мы смогли опубликовать первое официальное сообщение о нашей экспедиции. То была сенсационная передовица на два полных столбца с огромными «шапками» подзаголовков...

На следующее утро по двум нашим телефонам беспрерывно звонили люди, жаждавшие принять участие в экспедиции... Та же история, что и с телефонными звонками, повторилась, когда нас стали засыпать телеграммами и письмами... Один из крупнейших цирков предложил нам поистине баснословную сумму за исключительное право демонстрации снежного человека, если мы привезем его живым в Европу...»

Легендарная сторона проблемы йети стала очевидна, когда «со всех концов света посыпались газетные заметки и сообщения телеграфных агентств, посвященные снежному человеку»:

«...Хемиш Мак-Иннес, молодой шотландский альпинист, сегодня прибывший в Новую Зеландию, убежден, что снежный человек проходил мимо его палатки в базовом лагере в Гималаях на высоте 5500 метров».

«...Как сообщило сегодня вечером малайское радио, волосатые существа с клыками, по-видимому, являю-

щиеся полулюдьми и полуобезьянами, появились из густых джунглей в Северной Малайе и напугали деревенских жителей...

Затем снежный человек покинул Малайю, чтобы столь же внезапно появиться на далеком западе Канады».

Еще большим ажиотажем сопровождалось вскрытие усыпальницы дотоле неизвестной пирамиды неизвестного фараона Сехемхета, найденной Гонеймом.

«Последние несколько дней были сплошной нервозностью. В газетах замелькали заголовки вроде «Сияние золота из гробницы фараона» или «Золотые россыпи недостроенной пирамиды»...»

Последняя стадия раскопок происходила под аккомпанемент газетной, радио- и телешумихи. И, однако, едва ли не больший интерес к книге Гонейма, чем надежда на сокровища фараона, увы, тщетная, вызвала тайна пустого саркофага, несчастный случай во время раскопок, а затем трагическая гибель автора, которая вкупе с легендой о «проклятии фараона» придала истории археологического открытия ореол таинственного и ужасного.

Каждая из этих историй не похожа на другую. Разные науки, разные проблемы, разные задачи. Но общее, что привлекает к ним жадное внимание публики, это «обаяние неизвестного», как пронциательно назвала свою статью об «ужасном снежном человеке» «Daily Mail».

Обаяние неизвестного — это обаяние непознанного, которое должно быть познано; это тяга к раскрытию тайн природы, которая свойственна человеку вообще и кажется столь естественной в эпоху бурного развития науки и техники.

И гораздо больше «обаяние неизвестного» — это обаяние непознанного и непознаваемого, обаяние тайны, которую нельзя открыть ключом разума, которая не становится знанием, а, напротив, принимает очертания чуда.

«Многие, я знаю, будут радоваться нашей неудаче в достижении основной цели, — пишет в заключение своего отчета Иззард, — тому, что одна из последних великих тайн в нашем сlishком хорошо изученном мире остается нераскрытой и по-прежнему бросает вызов любителям приключений. Это чувство в какой-то степени

разделяю и я сам, ибо жизнь на нашей планете не будет более привлекательной после того, как на ней не останется ничего неизведанного».

Новый прилив этого своеобразного романтизма, этого научного мистицизма, который присущ человеку всегда, так же как всегда ему присуще стремление к точному знанию, отразился и в книге профессионального ученого-археолога Гонейма: «О раскопках древнеегипетских гробниц написано столько романтической чепухи, что теперь многие археологи, по-видимому, в знак протеста, «замораживают» свои отчеты, стремясь быть строго научными...»

Стараясь писать холодно и бесстрастно, я изменил бы самому себе. Поэтому скажу честно: когда через две недели после катастрофы (обвал шахты с человеческими жертвами при раскопках пирамиды, который местные жители приписали сверхъестественным причинам.— М. Т.) я собрал рабочих и мы снова приступили к расчистке входной галереи, мне было как-то не по себе...

Тот, кто ни разу не ползал в одиночестве по безмолвным темным ходам под пирамидой, никогда не сумеет по-настоящему представить, какое ощущение временами охватывает тебя в этих подземельях. Мои слова могут прозвучать неправдоподобно, однако я знаю, что каждая пирамида имеет свою душу, в ней обитает дух фараона, который ее построил».

Здесь «тайна» совсем иного рода, но, кажется, загадки древних цивилизаций привлекают в последнее время не меньшее внимание, чем загадки природы и вселенной.

И вот на поверку оказывается, что какой-нибудь интеллектual вроде Марчелло так же нуждается в чуде, как дурочка Эмма и бедняжка Кабирия...

Конечно, ему нужна не мадонна в бумажных розах, не раскрашенные ангелочки, разляпистые подсвечники и деревянные спасители в лавчонках церковных принадлежностей — весь этот наивный реквизит, столь излюбленный Феллини в его фильмах.

Для того чтобы современный Марчелло согласился поверить в чудо, надо, чтобы оно было обставлено по всем правилам науки и техники: фотографиями, фактами, формулами, философией.

Только в этом случае он, которому смешны мещанские суеверия Эммы или невежественное легковерие

Кабирии, со своей стороны готов поддаться гипнозу чуда. Кстати, и церковь, в особенности католическая, идет навстречу Марчелло: она больше не настаивает на буквальном понимании своих эсхатологических легенд. Она готова придать им символическое значение и совместить Библию с астрофизикой. Но каковы бы ни были условия Марчелло принять чудо, готовность его от этого не становится меньше.

3. Убийца Санта-Клауса

*И отверзся храм божий на
небе и явился ковчег завета
его... и произошли молнии и
громы и землетрясение и вели-
кий град.*

Апокалипсис, 11

...В одно прекрасное воскресенье американские радиослушатели, включив свои приемники, услышали внеочередное сообщение чрезвычайной важности: неподалеку от Гроверс-Милл (штат Нью-Джерси) в 20 часов 50 минут приземлился странный летательный снаряд. На место происшествия срочно выехали специалисты. Из снаряда начали высаживаться неизвестные существа явно не земного происхождения.

Началась паника. Во все концы зазвонили телефоны. Кто кинулся звонить на радио в надежде получить какие-нибудь дополнительные сведения, кто справляться о судьбе своих родственников, на беду проживающих в указанном штате; одни бросились спасать свои вклады в банках, другие — жизнь своих близких. Дороги и телефонные линии были забиты до отказа.

По радио продолжали поступать тревожные сообщения. Вот уже первая жертва марсианского нашествия открыла недружелюбные намерения пришельцев. Паника, разрастаясь, охватила миллион американцев...

Что это — начало научно-фантастической повести? Нет, это факт, приведенный американским астрофизиком Дональдом Мензелом в его книге «О летающих тарелках».

То есть фактом является, конечно, паника, достигшая столь устрашающих размеров (миллион из шести

миллионов радиослушателей — такова статистика веры в чудо). К научно-фантастическому жанру относилась лишь радиопередача, осуществленная режиссером Орсоном Уэллесом по роману Герберта Уэллса «Война миров».

Допустим даже, что радиопостановка по знаменитому роману была сделана автором знаменитого фильма «Гражданин Кейн» со свойственным ему размахом и силой. Но миллион американцев, без труда поверивших в нашествие межпланетных чудовищ? Тут есть над чем задуматься...

Мензел приводит результаты обследования, проведенного по этому случаю, и разнообразие мотивов, от мелочных до великих, оказывается безгранично — один радуется, что страх перед марсианами будет стоить его теще десяти лет жизни, другой думает поправить при этом свои пошатнувшиеся дела, третий надеется, что нападение с иной планеты объединит наконец жителей Земли, четвертый считает — пусть уж лучше марсиане, чем фашизм...

Но как бы ни были разнообразны индивидуальные мотивы, статистика обнаруживает скрытую готовность поверить в чудо, которая носит уже не индивидуальный, а очевидно массовый характер. Тот несколько повышенный интерес ко всему таинственному, который угадывался за интересом познавательным в связи с йети или марсианскими фигурами фресок Тассили, приобретает здесь уже откровенно мифологический уклон.

Одному из современных мифов и посвящена книга Дональда Мензела:

«Первобытный человек верил в демонов, духов, эльфов, домовых, драконов, морских змеев и в другие сверхъестественные существа, созданные его фантазией... Мы больше не верим ни в духов, ни в драконов...

И вот теперь мы наблюдаем летающие тарелки. Что это за штуки?

...Средний американец хочет верить, что тарелки — это космические корабли и что целые стаи тарелок с экипажами на борту непрерывно носятся над Землей.

Тот, кто пытается разоблачить межпланетную теорию тарелок и разъясняет, что это просто явления природы, признания не получит. Мы, американцы, любим предаваться иллюзиям. И не любим, когда нам говорят, что Санта-Клаус — это сказка».

Так пишет профессор Мензел, как бы суммируя эту странную, но очевидно обнаружившуюся потребность современного образованного человека в чуде.

Книга имеет двойную задачу.

Вниманию тех, кто хотел бы выяснить действительную научную подоплеку таинственных явлений, известных под названием летающих тарелок, Мензел предлагает свою гипотезу миражей и оптических обманов. Верна ли она или нет, пусть решают коллеги Мензела.

Но так ли уж многие его читатели действительно хотели бы убедиться, что летающие тарелки — миф, возникший из оптического обмана?

Мензел сам подробно и обстоятельно отвечает на этот вопрос, ибо «своеобразный случай массового психоза» интересует его, по-видимому, не меньше, чем разнообразные случаи появления летающих тарелок. Его книга посвящена столько же исследованию оптических миражей, порожденных стечением атмосферных условий, сколько миражей, являющихся порождением определенных общественных условий. Итак, оставим специалистам доводы Мензела-астрофизика и обратимся к доводам Мензела-социолога.

Снова, как и прежде, западный человек обращает (вынужден обращать) свои надежды к небесам, не имея возможности реализовать их на земле, хотя небеса заселены теперь совсем иначе... Не оттого ли, что «для веселия планета наша» — все еще! — «мало оборудована», — как невесело шутил когда-то Маяковский?

Впрочем, понятно, отчего люди легко верят в чудеса в момент, когда наука из мира изученного и знакомого снова вывела их на рубеж неизвестного.

Вопрос в другом: почему многие люди сегодня так настаивают на чуде? Настолько, что для них Мензел, предлагающий прозаически-научную расшифровку мифа, — «почти убийца Санта-Клауса», по его собственному выражению.

«Уважаемый доктор Мензел!

Некоторое время я жила прекрасной мечтой и надеялась, что когда-нибудь она осуществится. И вот появились вы и развеяли в прах все мои надежды. Как можно быть таким жестоким!

Ведь вы знаете, что в Вашингтоне почти нет мужчин? Немногие стоящие мужчины все женаты, остаются только матросы и мальчишки, слишком молодые!

Для девушки, которая работает машинисткой в военно-морском министерстве, не так-то просто встретить в наши дни подходящего молодого человека, и единственное, что ей остается,— это мечтать. И вот я создала прекрасную романтическую мечту, основанную на многих прочитанных мною статьях о летающих тарелках, это мечта о человеке из другого мира, высоком брюнете, красивом, очень умном и обаятельном: он приземляется на летающей тарелке неподалеку от моего дома.

...Утверждая, что летающие тарелки — это просто отражение, поднятые в воздух клочки бумаги, воздушные шары и т. д., а вовсе не космические корабли с разумными существами из других миров, вы разрушили мою прекрасную мечту».

Как до смешного легко узнать в этом горестном и трогательном письме молодой американки Ширли У. вопль души той же Эммы или Кабирии, ту же протодушную и отчаянную надежду на чудо!

Нужды нет, что там чудо представляется в виде благословляющей мадонны с улыбкой на устах, а здесь — в духе новейших достижений науки и техники — в виде межпланетного чудовища, управляемого высоким брюнетом. И то и другое сверхъестественное вмешательство нужно для исполнения мечты — самой простой, житейской, обыкновенной для естественнейшей из человеческих надежд...

Увы, вера в чудеса науки и техники зиждется подчас на той же элементарной человеческой надобности, что и просто вера. Парадоксально, но факт: она сама подчас превращается в свою противоположность — в подобие наукообразной религии.

«...Легенда о летающих тарелках держится не только на желании людей увидеть, как научная фантастика становится былью,— пишет Мензел.— К своему удивлению, я обнаружил, что существует своего рода «культ летающих тарелок». Нам неизвестны имена верховных жрецов этой организации и как возникли догматы этой веры. Но тысячи людей, несколько ревностных теоретиков и множество истинно верующих, считают летающие тарелки настоящими космическими кораблями, которыми управляют их экипажи. И десятки весьма солидных журналов приобщили немало заблудших душ к новой вере.

Легенда о «маленьких человечках» (жителях Венеры.— М. Т.) таинственно оживает вновь и вновь. Пусть это неправда, но это должно быть правдой!»

Итак, летающие тарелки стали своего рода культом. Для многих нерелигиозных или не слишком религиозных людей гипотетические пришельцы из космоса фактически заменили собой мадонну и ангелов. Они стали мифом современного человека. Именно мифом, если даже принять увлекательные теории ученых Агреста и Сагана о том, что космические корабли действительно появлялись на Земле (Агрест рассматривает в свете этого предположения библейские, Саган — шумерийские легенды).

Но тут речь идет о наших днях, о легенде, создавшейся буквально на наших глазах, и, если бы даже космическая станция «Марс-1» обнаружила на соседней планете очевидные следы разумной жизни (что, кажется, пока противоречит предположениям ученых), это ничего не изменило бы в мифологическом характере проблемы.

«Мы, живущие в век науки, знаем, что на мир нужно смотреть рационально и научно... Чем больше мы верим в науку, тем меньше придаем значения суевериям»,— пишет Мензел, предлагая читателю свое — рациональное и научное — объяснение тайны летающих тарелок. Но множество неопровержимых фактов, приведенных им же самим, заставляет профессора тут же сделать неутешительную оговорку: «Хотя люди и претендуют на научность мышления, лишь немногие отдают себе отчет, в какой мере предрассудки все еще отравляют наше сознание». «Все еще», пишет Мензел, сам невольно отдавая дань распространенному предрассудку, что противоречия сегодняшнего дня есть не более как пережитки дня вчерашнего. Между тем размышления самого Мензела о социально-психологических причинах, ежедневно порождающих мифы, приходят в противоречие с этой довольно наивной версией.

Увы, современный парадокс (возникающий, впрочем, не впервые в истории) в том и состоит, что люди, живущие в век науки, не умеют или не хотят — что вернее — смотреть на мир «рационально и научно». И чем больше они верят в науку, тем больше в то же время склонны к суевериям. В известном смысле можно сказать, что само развитие науки питает эти суеверия.

«Развитие науки многократно приводило к разрушению привычных для человека иллюзий, начиная с утешительной веры в личное бессмертие,— замечает по этому поводу академик А. Н. Колмогоров.— На стадии полужнания и полупонимания эти разрушительные выводы науки становятся аргументами против самой науки, в пользу иррационализма и идеализма».

Впрочем, иррационализм мышления и склонность к суевериям людей, живущих в век науки, имеют в основе не только затянувшийся гносеологический кризис (берущий исток в начале века), о котором говорит Колмогоров, но и мотивы отчетливо социальные. Надо отдать справедливость Мензелу — эту социальную сторону дела он исследует и объясняет пронизательно.

Мензел называет три, по его мнению основные, причины, породившие тарелочную мифологию в умах современных американцев (европейцев, впрочем, тоже):

«Во-первых, лежащие тарелки — нечто необычное. Мы привыкли к повседневности. И, естественно, все необычное кажется нам таинственным».

Во-вторых, мы все стали слишком нервными. Мы живем в мире, который вдруг стал небезопасным. Мы высвободили разрушительные силы, которые не можем контролировать; многие боятся, что мы идем к войне, которая уничтожит нас.

В-третьих, людей в какой-то степени забавляет этот страх. Им кажется, будто они играют в захватывающей пьесе из области научной фантастики».

Все это разные черты духовного кризиса, который носит, однако ж, более широкий и всеобщий характер. Как ни странно может показаться — в нем сливаются воедино радения сектантов в оборудованной по последнему слову техники молельне и культ летающих тарелок, — сходство здесь не только внешнее; откровенный религиозный экстаз и скептический интерес к таинственному — различие здесь лишь между двумя сторонами одного и того же явления.

Конечно, Марчелло из фильма Феллини раздражает и смешит энтузиазм некстати богомольной Эммы — он уже не верит в евангелические чудеса; ему кажутся дурацкими и старомодными ее притязания на его духовную свободу.

Но что прикажете делать ему самому с этой свободой?

Куда ему податься, не удовлетворенному идеалом личного благополучия, разочарованному в идеале жизни общественной и — увы! — уже не способному верить в мадонну в бумажных розах? На что ему надеяться в мире технических чудес, означающих возможность материальных благ, но и угрозу атомной войны? Так ли уж сладка эта «сладкая жизнь» в современном Вавилоне накануне атомного «страшного суда»?

И не являются ли страх и неуверенность, о которых говорит Мензел, страхом не только перед возможностью атомной войны и тотального уничтожения, но и перед благополучной повседневностью с ее, однако ж, донельзя обострившимися противоречиями — социальными, моральными, экономическими, национальными, — превращающими будущее в сплошную неизвестность?..

4. Бог с летающей тарелки

И увидел я новую землю и новое небо, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет... и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло.

Апокалипсис, 21

Несколько лет назад в одном из отелей в Лос-Анджелесе состоялось одно из самых странных свиданий, которое могло бы иметь неисчислимы последствия для всего человечества, если бы...

Некий Джордж Адамский, побуждаемый внутренним зовом или каким-то смутным предчувствием, какое знакомо, впрочем, большинству людей, приехал в Лос-Анджелес, в отель, где не нашел, однако ж, ничего достойного внимания. Но вечером предчувствие оправдалось: к нему подошли два незнакомых человека, которые отрекомендовались как житель Венеры Фиркон и обитатель Сатурна Раму. Они ничем почти не отличались от остальных обитателей отеля, владели английским языком (хотя половина беседы протекала телепатическим путем) и служили в каких-то офисах, проходя нечто вроде стажировки на Земле. Впрочем, на канику-

лы они имели возможность ездить на свои планеты на «летающих блюдцах» и любезно пригласили Адамского посетить одно из таких блюдцев неподалеку в горах...

Если читатель думает, что речь пойдет об очередном научно-фантастическом романе, о пародии или хотя бы о розыгрыше, то он жестоко ошибается. Все вышесказанное описано в знакомом нам документальном жанре путешествия, снабжено предисловиями, портретом автора, фотографиями чего-то, что может быть понято, как блюдца, переведено на многие языки и разошлось миллионными тиражами во всем мире. Речь идет о нашумевшей — второй по счету — книге Джорджа Адамского «На летающем блюдце», вышедшей вслед за первой не менее нашумевшей его книгой «Летающие блюдца приземляются».

Итак, Джордж Адамский поднимается на борт венерианского «блюдца», где встречает своего старого знакомого Ортона, он посещает затем венерианскую межпланетную авиаматку, он совершает путешествие в космос, наносит визит еще на одно «блюдце», на этот раз сатурнианского происхождения, а равно и на сатурнианскую авиаматку и знакомится с Мастером, а потом даже и с Великим Мастером, составляющими мозговой трест нашей небольшой солнечной системы.

Естественно, что получить сведения о наших ближайших соседях из первых рук любопытно каждому. Но читатель, интересующийся жанром путешествий с точки зрения, скажем, этнографической, почерпнет из книг Адамского не так уж много занимательных подробностей. Он обнаружит, что жители иных миров до смешного похожи на нас с вами. Правда, они вегетарианцы и питаются преимущественно фруктами и овощами, пьют нечто похожее на воду, но, конечно, чище, нечто похожее на джус, но, конечно, вкуснее, нечто похожее на вино, но, конечно, безвреднее. Он выяснит, что женщины на иных планетах, будь то венерианка Кална или марсианка Илмус, прекрасны (пусть каждый читатель создаст свой идеал красоты — он подойдет), что мужчины мужественны и проникательны; что одежда их проста и унифицирована: женщины носят хитоны, перехваченные поясом с бриллиантами, и сандалии в античном вкусе, мужчины — белые блузы с отложным воротником и длинными рукавами в стиле романтиков. Читатель выяснит, что на любой планете, в точности

как у нас, есть города и деревни (фермы, однако ж, располагаются там по кругу), что существуют, правда, летающие, города наподобие Свифтовой Лапуты, но зато на межпланетных кораблях приходится, совершенно как на Земле, мыть посуду.

Одним словом, не только любой вымысел фантаста, но даже простое описание быта какого-нибудь экзотического, гималайского племени шерпов, или не менее экзотической современной формации лондонских «модов», или американских «хиппи» производит куда более фантастическое впечатление. Автор не утруждает свое воображение и не изменяет идеалам гимназического образования.

Такое же количество информации может почерпнуть из книги Адамского читатель, интересующийся проблемами межпланетной техники. Он найдет описание некоего магнитного столба в центре корабля, который служит одновременно двигателем и телескопом, весьма сбивчивый рассказ о каком-то пульте управления, напоминающем примитивное счетно-решающее устройство, туманное рассуждение о «природных силах», которые используются для передвижения, и о межпланетных течениях в космическом пространстве, и странное сообщение о рассеянном свете на кораблях, представляющем собой смесь белого (!), голубого и других цветов...

Одним словом, «разоблачить» Адамского так легко, что задача эта не представляется ни благодарной, ни существенной. Гораздо существеннее другое: почему эта наивная фантастика, поданная со всей серьезностью документального факта, стяжала повсеместный успех?

Не означает ли это, что секрет Адамского заключен в чем-то другом? Не в его описаниях со всеми их слащавостями и наивностями, а в гениально угаданной потребности читателя, в его исступленной жажде чуда и в той смелости, с какой автор пошел этой потребности навстречу?

Только так и создается миф. Кто бы ни был Адамский — ловкий шарлатан, сумасшедший или ослепленный собственным мессианством пророк — он и не пытается приводить читателю доводы и доказательства. Он апеллирует прямо к его потребности верить.

Книге предпосланы два предисловия.

В первом из них Шарлотта Блаже — ревностная последовательница Учителя — делит будущих читателей

на три категории. Одну, которая примет рассказ Адамского за чистую монету, другую, которая, чувствуя его искренность, отнесет его приключения к сфере воображения, и третью, которая сочтет их остроумной мистификацией. Ответить им всем она предоставляет Учителю, приведя его письмо.

Но Адамский отказывается от защиты своих позиций с помощью доказательств по соображениям принципиальным. Ибо для того, кто сомневается, и доказательства будут сомнительны. Если он не верит фото, уже опубликованным, то почему бы ему поверить каким-нибудь еще фото? Почему, если он не верит Адамскому, он даст веру другим свидетелям? Чем доказать, что сосуд для воды действительно с Марса? Итак, суть вопроса не в доказательствах, а в вере, ибо мудрость не нуждается в доказательствах: «истина познается не доводами, а внутренним чувством. Ее можно принять или не принять, вот и все».

Таковы условия игры в мифе о летающих блюдах. Таковы они в любом мифе, в любой религии, в любом чуде, ибо доказанное логикой может быть логикой же и опровергнуто. Миф требует веры.

Десмонд Лесли — автор второго предисловия и литературный сотрудник Адамского по книге «Летающие блюда приземляются», — однако ж, делает попытку обратиться к разуму. Он ссылается на экспертизу негативов Адамского главным трюк-оператором знаменитого кинорежиссера Сессия де Милля. Он приводит свидетельства еще двух лиц, имевших контакты с жителями иных миров. Он ссылается, наконец, на собственный опыт. Но, понимая всю скудость доказательств, он апеллирует к прагматическому разуму читателя, ставя ему на вид практическую пользу веры.

Коль скоро есть лишь две возможности восприятия этого «удивительного документа» — счастье его правдой или ложью, — то не лучше ли спросить себя прямо: что удобнее? Приятнее? Выгоднее?

Вы хотите чуда? Так не лучше ли оставить в покое доказательства, говорит Лесли. Не лучше ли принять чудо как данность и как надежду, как раскрепощение от тревог и освобождение от ответственности, ибо альтернатива будущего беспощадна: «идти ли человечеству дорогой звезд» и «слушать музыку сфер» или «вернуться в пещеры и исчезнуть».

Такова печальная логика разума, пришедшего к необходимости веры.

Все дело в том, что история межпланетных контактов и странствий Адамского не есть жанр путешествия, каким она поначалу может показаться; это, скорее, жанр пророчества, Евангелие от Адамского, предложенное читателям и почитателям как возможная надежда.

Сквозь беспомощность плохого научно-фантастического романа проступают очертания социальной утопии, контуры вероучения.

Вот почему автор столь беззаботно предоставляет читателю верить или не верить в могущество магнитного столба, в межпланетные течения и прочий наукообразный дилетантизм. Вот почему он не изоцряет свою фантазию, как это сделал бы самый захудалый романист, ограничиваясь скудными подобиями — подобием Свифтовой Лапуты, подобием греческого хитона, подобием современных пластиков или вегетарианского обеда в космических условиях.

Зато он предлагает читателю поверить в возможность всеобщей гармонии, предвечного разума, тысячелетней жизни и неомрачаемого счастья. И в этом пафос его искренен и боль за людей неподдельна.

Быть может, пророки никогда не утруждали себя дотошным соответствием подробностей. Надежда для отчаявшихся важнее мелочного правдоподобия, а документальность не более как форма подачи материала. Ведь и закон Моисея был лишь изложением заветов отца небесного, лишь стенограммой беседы с Высшим разумом, правда, не на межпланетном корабле, а на горе Синай.

Нужды нет, что та смесь христианства, индийской философии и научного дилетантизма, которую излагает Адамский от имени мозгового треста вселенной, не включает в себе ни нового рецепта мудрости, ни нового секрета счастья. Нужды нет, что здесь мы найдем и переселение душ и идею «служения», охватывающую всю природу, где Элементы получают повышение в чине за выслугу (так железо переходит в магнит), что Всевышний по отношению к вселенной выполняет роль программиста, а насилие — будь то насилие над силами природы или над себе подобными — изгнано навсегда, что любовь здесь универсальна и бесплотна, а гармония охватывает всю вселенную от отдельных элементов до

человеческих существ... В основе своей это все та же Нагорная проповедь, слегка модернизированная с помощью летающих блюд, все тот же старый призыв к совести человеческой.

Да, в этой странной проповеди звучит неподдельный гнев и презрение к расовой вражде, и искренняя вера в возможность человеческих контактов, и патетическая надежда на высший разум—хотя бы межпланетный, который удержит человечество от самоистребления и приведет его, наконец-то, к солидарности...

Не потому ли у Адамского находятся не только читатели, но и почитатели, ученики, адепты, стекающиеся в Маунт-Паломар, где находится его маленькая обсерватория (по иронии судьбы там же, в Паломарских горах, построен самый большой в мире электронный телескоп) и где они живут, наподобие толстовской коммуны, пытаясь осуществить на практике свой «тарелочный» вариант социальной утопии.

Таким образом, в сенсационной оболочке межпланетного путешествия мы находим, по существу, религиозное учение— пусть даже эклектичное и эпигонское,— где роль богов исполняют посланцы иных миров. И миллионные тиражи Адамского— это миллионные тиражи отчаяния, упований, надежд на разрешающую власть чуда, коль скоро другой надежды нет.

Было время, когда духовная свобода— а значит, и свобода от власти чуда— была завоевана как высшее благо и надежда человечества. Просветители рассчитывали переустроить мир на основах человеческого разума; французская революция выдвинула девиз Свободы, Равенства и Братства. Могущество науки казалось безграничным, а цель— материальное благополучие для всех, за которым последует духовный расцвет,— окончательной.

Сейчас, на исходе эпохи частной собственности, человек переживает кризис всех своих устремлений и надежд. «Экономическое чудо», далеко не разрешившее все еще первейшую проблему человечества— материальную проблему,— даже там, где оно принесло свои плоды, обнаружило и свое внутреннее противоречие. Высокий уровень производства вместо удовлетворения потребностей повлек необходимость постоянного и бессмысленного увеличения потребностей и создал потребительскую идеологию «общества потребления». В странах самого

высокого жизненного стандарта вместо физического голода он принес с собой духовный голод, вместо братства— ужасающую разъединенность и одиночество, вместо ожидаемого торжества идеалов— безыдеальность, усталость, омертвление, циннизм.

Наука, создавшая невиданное могущество техники, позволяющей и даже диктующей разрешение иных вопросов в масштабе всей планеты, лишь усугубила противоречие между кажущейся взаимообусловленностью и взаимосвязанностью человеческих устремлений и воли и действительной властью случайности и хаоса. Буржуазный человек, некогда живший в относительно упорядоченном мире устойчивых представлений, больше не верит в способность разума до конца подчинить себе силы природы или разрешить социальные противоречия; ведь гонка вооружений, достигшая уже самоубийственных для всего человечества размеров, очевидно, противоречит разуму, а кибернетические утопии переходят его видимые границы.

Индивидуалистическая духовная свобода, которая еще вчера оказалась до отчаяния безоружной перед организованным террором фашизма, а сегодня беззащитной ввиду угрозы атомной бомбы, тирании хунты, расовой и классовой ненависти, уже не кажется ни надежной, ни даже желанной.

Современный человек, утративший свои идеалы, изверившийся в возможностях разума, подавленный и обезличенный собственной техникой, отчаявшийся, одинокий и несчастливый, ищет духовной опоры и единения с себе подобными в чем-то, что помимо разума,— не важно, выше или ниже его, в чем-то, что освободило бы его от непосильного груза личной ответственности, которую он не хочет принимать на себя, потому что не в силах ее осуществить. Он ищет опоры в чем-то, что имело бы авторитет высшей и всеобщей силы, не подвластной суждениям разума и доступной лишь вере. Для одних— это просто-напросто сильная власть. Для других— официальная религия. Правда, она потеряла былую силу для всех: разногласия, бунты священников, равнодушные прихожан, всяческое сектантство, разъедающие ее изнутри, свидетельствуют об этом. Но и летающие тарелки— это ведь тоже, в сущности, надежда на небесное вмешательство, смутное упование на чей-то пусть не божественный, но сверхчеловеческий разум, который ра-

зом разрешил бы все до неразрешимости обострившиеся противоречия сегодняшней действительности. «Быть может, мы найдем народ, скажем, на Венере, который давным-давно покончил с войнами и установил на своей планете мир,— приводит Мензел слова некоего мистера Ньютона и добавляет уже от себя: — Какая мечта!»

1962

В этом месте книжки должна быть глава о научной фантастике. Но время упущено, и писать ее задним числом уже не имеет смысла.

Когда она была запланирована, то обстоятельство, что научная фантастика приняла на себя в наши дни функцию социального романа, еще не стало общим, расхожим местом. Еще не было столь очевидно, что жанр science fiction — полигон, где испытываются те или иные готовности человека и человеческого общества — на прочность, на стойкость, на упругость, на разрыв.

Казалось бы, из всех жанров научная фантастика с ее сверхроботами, инопланетными чудовищами, внеземными цивилизациями, свободным перемещением во времени и пространстве — наиболее «мифологический» жанр искусства.

Но еще и сегодня не все отдают себе отчет, что истинной сферой фантастического, скорее, может быть назван вполне документальный жанр научных или даже научно-популярных книг, где ученые в доступной форме излагают свои гипотезы, основанные на честном эксперименте и вытекающих из него последствиях.

Я уж не говорю о книге астрофизика И. Шкловского «Земля, вселенная, разум».

Я говорю о том, что известно каждому.

Я не знаю ни одного романа, где был бы с такой непреложностью показан облик иной, нечеловеческой цивилизации, основанной на иных, нечеловеческих принципах абсолютной обезличенности и абсолютной утилитарности, какой вольно или невольно нарисовал Анри Шометт, описывая знакомую нам всем жизнь муравьев и пчел («От пчелы до гориллы»).

Я не знаю ни одного вымышленного рассказа, который с такой наглядностью поставил бы перед нами вопрос о возможности иной цивилизации, основанной на врожденном инстинкте взаимопомощи и коллективности

(я сказала бы «гуманизма», но в таком случае пришлось бы ввести термин «дельфинизм»), — с какой поставил его Джон Лилли в своем рассказе о дельфинах («Человек и дельфин»).

Между тем научная фантастика, продолжая как угодно далеко вперед научные открытия сегодняшнего дня, экспериментируя с пространством, временем, искусственным разумом и эмоциями роботов, — в сущности говоря, исследует тревожные проблемы дня сегодняшнего в лабораторных условиях мыслимых, предельных ситуаций.

Ну, конечно, современный бум научной фантастики принес с собой множество разных ее жанров, направлений, ответвлений; ну, конечно, обширная отрасль science fiction имеет своих очаровательных поэтов, своих умных и трезвых прозаиков, своих проникательных публицистов.

Но в самом общем виде из всех «сенсационных» жанров она меньше всего представляет собой собственно мифологию. Помимо увлекательных сюжетов и занимательных фантазий читатель вполне реалистически старается вычитать из нее свой близкий, свой завтрашний день...

Итак, глава устарела еще прежде, чем была написана. И потому, опустив эту трезвую интермедию, я перехожу к следующему вполне сенсационному и уже бесспорно мифологическому жанру — детективу.

И. о. героя — Джеймс Бонд

*В этом безумии есть своя
система.*

Шекспир, «Гамлет»



Я думаю, что нашему читателю имя Джеймса Бонда знакомо главным образом понаслышке. На Западе его знают все, хотя это не космонавт, не центр нападения, не лауреат Нобелевской премии, не премьер-министр, а персонаж вымышленный, плод фантазии писателя Иэна Флеминга и капиталовложений кинопродюсеров Зальцмана и Брокколи.

Иэн Флеминг, бывший офицер морской службы, написавший чертову дюжину, иначе говоря, тринадцать книг о похождениях супершпиона по имени Джеймс Бонд, оказался достаточно удачлив. Но продюсеры Зальцман и Брокколи, отснявшие по мотивам его романов шесть суперфильмов, оказались еще удачливее: их персонаж стал нарицательным. Джеймс Бонд, секретный агент за номером 007 на службе Ее Величества королевы Великобритании,— один из примечательных современных мифов.

Впрочем, мифы обычно по-своему выражают реальную действительность...

Но прежде чем перейти к рассуждениям, я хочу познакомить читателя хотя бы с одним из широко рекламированных, широкоэкранных и цветных подвигов этого супершпиона: хотя бы «Агент 007 против доктора Но».

В изложении я постараюсь придержваться стиля, принятого у нас на этот случай.

Убивать людей было частью его профессии. Ему никогда это не нравилось, но когда надо было, он убивал как можно лучше и выкидывал это из головы. Как секретный агент, носящий номер с двумя нулями — разрешение убивать на секретной службе, — он знал, что его долг быть хладнокровным в виду смерти, как хирург. Если это случалось — это случалось. Сожалеть было бы непрофессионально.

Иэн Флеминг, «Голдфингер»

Итак, после головокружительных титров (к ним я еще вернусь) и первого знакомства со зрителем за игорным столом агент 007, не сменив лондонского пиджака, является перед удивленными взорами туземцев Ямайки, где ему надлежит расследовать, что мешает запуску ракет с мыса Канаверал.

Не удивительно, что столь «секретному» агенту с ходу подсовывают подставную машину. Проявив чудеса храбрости, рассыпав каскад всяких там аппер... опер... или супер-котов, он обнаруживает себя... в дружественной американской разведке.

Установив в столь динамической манере контакт с американским коллегой и так и не сняв европейской шляпы, Бонд энергично берется за дело. Здесь возникает, естественно, прекрасная незнакомка с непроницаемым восточным лицом (замечу в скобках, что это уже третья по счету красавица с начала ленты. Первая появлялась в фехтовальном зале в короткой тунике, чтобы продемонстрировать обнаженные ноги и неприкрытую благосклонность к Бонду. К сюжету касательства не имела. Вторая была еще ближе Бонду, как его секретарша, но, увы, не ближе к делу). Третьей даме Бонд назначает любовное свидание в целях разведки. Но красотка отвечает коварством на коварство и, таким образом, наш донжуан, чудом избежав уготованной ему автомобильной катастрофы, вступает в рукопашную с противницей в ее постели. Разгромив врага, так сказать, на его собственной территории и ед-

ва застегнув немнущиеся брюки, агент передает неудачливую обольстительницу в руки американской разведки.

Впрочем, все это присказка, а сказка впереди. Я опускаю попутные подвиги Бонда в барах и гостиничных номерах экзотической Ямайки и перехожу прямо к сказке. Она выдержана отчасти в современном стиле, хотя в то же время и в духе традиций, и в ней есть злодей с металлическими руками, атомный «таинственный остров», огнедышащий дракон и молчаливая гвардия туземцев — все старые романтические аксесуары, перелицованные на новый лад.

Вслед за неудачливой красавицей злодей подсылает к Бонду убийцу, вооруженного ядовитым пауком. Паук долго ползает по постели, где, обливаясь холодным потом, ждет своей гибели недреманный агент 007. Глупый паук, впрочем, терпит фиаско, и Бонд в сопровождении преданного туземца храбро отправляется прямо в пасть дракона на таинственный остров доктора Но.

Легендарный дракон оказывается на поверку танком, вооруженным огнеметом. Но Бонд делает на острове более волнующее открытие: подобно сказочной Венере, из волн морских на радиоактивный берег выходит красавица — на этот раз белокурая — в соблазнительном бикини. У очаровательной незнакомки опять-таки красивые длинные ноги, и авторы фильма в дальнейшем, естественно, снабжают ее только блузкой. Красотка дает нашему герою нужные сведения об острове и отдается под его покровительство. Теперь Бонд экипирован для самых отчаянных приключений. И тут-то с девицей вместе он попадает в металлические лапы доктора Но...

Надо сказать, что сюжетная схема «бондианы» на всем ее протяжении остается в основных своих чертах неизменной. Вкратце она такова:

Бонд преследует ужасного демонического противника;

Бонд предпринимает разные несущественные для дела, зато дерзкие акции (частично по отношению к врагу, но чаще по отношению к особам женского пола);

Бонд терпит серьезное поражение. Его хватают. Пытают. Пытаются ликвидировать.

Однако его тактика, если следовать ей с должной методичностью, приносит свои плоды: какая-нибудь из красоток каким-нибудь образом в конце концов да выручит. Тут уж и Бонд, проявив чудеса храбрости и высококвалифицированный спортивный класс, расстраивает козны злодея, демонтирует его технику на грани фантастики, спасает благодарную красавицу и обнимает ее...

Так случается и на этот раз.

На острове, оборудованном по последнему слову атомной техники, Бонд как раз оказывается в фазе свершения чудес храбрости. Он расшвыривает, как котят, молчаливых туземцев в одинаковых комбинезонах. Он проходит огонь, воду и медные трубы не в фигуральном, а в самом буквальном смысле слова, попав в какие-то лабиринты вентиляционной системы острова. По дороге, натянув комбинезон очередного туземца, Бонд случайно оказывается как раз в том зале и как раз в ту секунду, когда злокозненный доктор Но (помесь немца и китайца) как раз собирается отклонить ракету, запущенную к Луне.

Но не тут-то было. Пользуясь комбинезоном, Бонд кидается прямо к главному пульту, хватается за самый главный рычаг, дергает его, в начавшейся потасовке приканчивает доктора (металлические руки подвели!), разыскивает красотку, прикованную к чему-то железному, отковысывает ее и отплывает с ней от рушащегося в дыму и атомном пламени острова на утлой лодочке без мотора...

В последнем кадре понятливый американский коллега отпускает буксирный трос, и Бонд, на которого не произвел впечатления даже атомный взрыв, опрокидывает красотку на дно лодки...

И это Джеймс Бонд?!

Да, это и есть Джеймс Бонд...

Шикарный парижанин нынче спит в штанах 007, надевает рубашку «Джеймс Бонд» с Изном Флемингом слева, засовывает в кармашек платок, увенчанный золотым пальцем¹, добывает черный саквояж и плащ и полагает, что он экипирован для убийства. Или по крайней мере для права убивать.

¹ «Goldfinger» — название популярного фильма с Бондом по одноименному роману Флеминга — означает «золотой палец».

Прошли те времена, когда французский портной в грош не ставил мешковатый английский тренкот и котелок: в наши дни он скорее следует за, нежели идет впереди, и вместе с «Голдфингером», сделавшим 105% сбора в парижских кинотеатрах, Бонд-стрит, бесспорно, берет реванш.

Американцы тоже попались на эту удочку: Джеймс Бонд и вся 007-продукция делает ежегодно 14-миллионный бизнес. Один водочный фабрикант создал водку 007, а фирма пижам выпустила специальную партию для детей под названием 003^{1/2}...

Иэн Джонсон, «Films and filming», 1965, Okt.

Поистине бондовская эпидемия охватила мир подобно бубонной чуме. Агент 007 давно вышел за пределы того или иного сюжета. Его известность универсальна, его популярность уникальна; на его медальный профиль ложатся золотые отблески рекордных сборов в эпоху, когда кинематографу грозит участь финансового банкрота.

Агент 007 стал более чем модой — он стал мифом современного кино.

Можно сколько угодно иронизировать над Бондом или негодовать по его поводу, но простая статистика с неопровержимостью свидетельствует об этом.

Не лучше ли в таком случае разобрататься в природе этого мифа? Ведь речь идет столько же о Бонде, сколько и о тех, кто смотрит фильмы о нем, обеспечивая колоссальные сборы.

Мы охотно делим искусство на «высокое» и «низкое»: литературу — на «прозу» и «беллетристику», кинематограф — на «проблемный» и «коммерческий», забывая, что «низкое» искусство не просто «опиум для народа». Оно выражает распространенные воззрения, предрассудки и самый дух своего времени в наиболее упрощенном, но зато и в наиболее обобщенном виде.

Современный западный кинематограф — это поиски таких художников, как Феллини и Антониони, как Бергман и Аллен Рене, высказавших на экране все смятение и отчаяние, «бездны» и надежды современного человека. Но Джеймс Бонд — это его фольклор.

Хотя титры «Доктора Но» или «Голдфингера» занимают немалый метраж, хотя в них обозначены имена продюсеров (Зальцман и Брокколи), хотя указан литературный первоисточник (одноименные романы Иэна Флеминга), хотя значатся фамилии режиссеров (Теренса Юнга в одном случае и Гая Гамильтона в другом), хотя артист Шон Коннери получает баснословные гонорары за образцовые поцелуи и шикарные драки,—Бонд нечто большее, чем простая сумма сложения их индивидуальных усилий. Она возведена в квадрат зрительским восприятием. Ибо Бонд — столько же создание своего зрителя, сколь и своих создателей. Он тень, отброшенная на экран из зала, цветная, широкоэкранный проекция тайных помыслов и явных соблазнов...

Ну, конечно, далеко не все, заплатившие за билет, выходят из зала поклонниками Бонда. Бонда презирают. Бонда разоблачают. Над Бондом смеются. Английские студенты сочинили остроумную и ядовитую пародию на него. По соседству с кинотеатрами, где идет последний боевик с агентом 007, прокатывается комедийная перелицовка Бонда. Даже западная буржуазная пресса в связи с его именем употребляет слово «фашизм» (сошлюсь для примера на статью в № 10 журнала «Films and filming» за 1965 год). Книжка с достаточно раздетой секс-бомбой Урсулой Андрес на обложке энергично предупреждает: «Только для любителей Бонда!» Только...

Все это так, но все это не снимает «проблемы Бонда». А проблема эта шире, чем успех пяти даже широко разрекламированных боевиков. Фильмы сходят с экрана — проблема остается.

Бондовский бум охватил не только область ширпотреба. Существует целая литература — критическая, социологическая, психологическая, — рассматривающая разные аспекты феномена Бонда. «Досье Джеймса Бонда», «К черту Джеймса Бонда!», «Казус Джеймса Бонда» — лишь небольшая часть «бондологии».

Продается, конечно, и водка 007 с привязанным к горлышку пистолетом, и запонки 007, и саквояж 007, и детский игрушечный набор 007 (все для убийства!), и многое еще другое.

Можно купить и учебное пособие «Как стать Джеймсом Бондом» с перечнем соответствующих упражнении.

Но в то же время вполне серьезные киножурналы посвящают ему вполне серьезные статьи.

Отнюдь не только так называемый «средний зритель» (стыдливый синоним обывателя), но и так называемая «элита» (синоним интеллектуального сноба) отдаю дань Бонду. Ошибаются те, кто думает, что Бонд — это просто попавший «в случай» фаворит киномоды: Бонд — это тип времени и знамение времени.

Все чаще на смену детективному роману приходит роман преступлений. То, что в Америке называется «gabblers», — не что иное, как серия эпизодов насилия. Я нахожу это очень скучным!

*Агата Кристи, «Литературная газета»,
1966, 10 марта.*

Кажется, во все времена детективный жанр был самым читаемым, а его герой — популярным. Наше время в этом смысле не составляет исключения. На фоне довольно очевидного охлаждения читающей публики к художественным вымыслам детектив сохраняет свои позиции и расширяет свою аудиторию. Даже «серьезный» зритель на Западе ныне охотно отдает дань этому «несерьезному» жанру. Статистику можно почерпнуть с пестрой обложки любого детектива.

Микки Спилэйн, «Мой пистолет не ждет».

«Продано 3 500 000 экземпляров!»

«Отличное чтение для миллионов!»

«Романы этого автора разошлись тиражом в 25 миллионов экземпляров только в издании «Sighnet!»

Иэн Флеминг, «Из России с любовью!»

Около 2 000 000 экземпляров продано только издательством «Ран»!

Количество нулей — даже с поправкой на рекламу — всегда указывает на порядок миллионов. И это в момент, когда TV теснит не только книгу, но даже экран!

Значит, детектив выполняет какую-то очень важную для читателя функцию. Какую же?

Иначе говоря, каков простейший механизм взаимоотношений так называемого «среднего» читателя или зрителя с искусством?

«Бонд возник как продолжение Флеминга, как воплощенная мечта, с помощью которой Флеминг мог вести более увлекательную жизнь, чем это удавалось в действительности», — замечает критик в «London Magazine».

Пирсон — автор беллетризованной биографии Флеминга — объясняет успех Джеймса Бонда именно полнотой идентификации автора со своим героем. Кингсли Эмис¹ возражает, что это обстоятельство еще ровным счетом ничего не объясняет.

Быть может. Зато возможность подобной идентификации со стороны читателя или — еще лучше — зрителя объясняет очень и очень многое.

Тот, кто видел шедший у нас несколько лет назад реалистический фильм Педди Чаевского и Манкевича «Марти», может вспомнить, как «средние американцы» в свободное время опьяняются романами вышеупомянутого Микки Спилэйна в вышеупомянутом дешевом издании «Sighnet». Оказывается, это средство более возбуждающее, нежели виски, традиционно разбавленное содовой в дешевых барах, и более удовлетворяющее, чем потная толкотня в дешевых дансингах. Мелкие лавочники, средние служащие, в меру трусливые и в меру развязные, упиваются басшабашной жестокостью знаменитого сыщика Майка Хаммера, завидуют легкости, с какой враги падают под его пулями, а женщины — ему на шею. Поглощая страницу за страницей, они переживают восторг и сладкий ужас ночных погонь, отчаянных перестрелок, запретных объятий, которых им в их унылой и однообразной жизни не дано пережить.

Тема Микки Спилэйна проходит лейтмотивом через всю картину «Марти» — правдивую картину повседневности — как символ обывательского томления.

Впрочем, «пользующийся наибольшим спросом уголовный писатель» сам учитывает свою роль торговца наркотиками и даже выступает в роли философа жанра.

¹ Ныне не только автор «Досье Джеймса Бонда», но и продолжатель дела Флеминга и автор нового романа о Бонде.

С некоторой бравадой один из своих романов он начинает так: «Когда вы сидите у каминя, в удобном кресле — думаете ли вы когда-нибудь о том, что происходит снаружи? Едва ли. Вы покупаете книжку и читаете о разных там материях, получая пинки, предназначенные другому, от людей и обстоятельств, которые вовсе не существуют.

...Вы читаете о жизни снаружи, думая, как было бы занятно, если бы все это случилось с вами, или, на худой конец, как было бы занятно хотя бы взглянуть на это.

Так, между прочим, поступали древние римляне — они приправляли свою жизнь действием, когда, сидя в Колизее и любуясь, как дикие звери терзают людей, упивались зрелищем крови и ужаса.

...О, конечно, тут есть на что поглазеть. Жизнь через замочную скважину!

Завтра вечером вы отыщете другую книгу, забыв, что было в предыдущей, и снова будете жить только воображением. Но помните: снаружи кос-что случается. Каждый день и каждую ночь; и по сравнению с этим развлечения римлян кажутся школьным пикником. Это случается под носом у вас, но вы об этом никогда не узнаете.

...Но я не вы, и следить за всем этим — моя работа. Это не так уж приятно, ибо видишь людей такими, каковы они есть. И никакого Колизея — ведь город куда большая и более многолюдная арена...

И нужно быть быстрым и мочь — иначе будешь побежден, и если можешь убить первым — не важно кого и как, — тогда только уцелеешь и вернешься в удобное кресло к уютному огню. Но надо быть быстрым. И мочь. Иначе смерть...»¹.

Таким образом, страсть к детективу в первом приближении — это попытка компенсировать обывательский комплекс неполноценности (если дело, разумеется, идет не о явлении возрастном, не о естественном юношеском романтизме). Это желание вообразить невозможное возможным. Недаром девиз Флеминга был:

¹ Кажется, Микки Спилэйн и Флеминг — два автора с наиболее широкой и устойчивой популярностью, хотя, конечно, и Агата Кристи, и Сименон, и Чендлер, и другие тоже не обижены вниманием читателей.

«Возможное — это не то, что вы можете сделать, а то, что вы хотели бы».

Миллионные тиражи детективных романов — это беспристрастный показатель скучного существования — литературное замещение сильных страстей и смелых дел поисков справедливости.

Но вынесем за скобки нашего рассуждения ту постоянную величину, которую всегда составляло соотношение $\frac{\text{детектив}}{\text{читатель}}$. Взглянем, каково положение дел сегодня.

И тогда мы увидим, что, чем более жизнь современного человека становится похожа на душ Шарко в чередовании запретов и возможностей, страхов и соблазнов, чем более общество подчиняет себе личность, тем более жанр детектива из ребуса — развлечения для ума — становится наркотиком для чувств; тем более от интеллектуального жанра расследования продвигается он в сторону «gabblers», «thriller», «shaker» — романа, бьющего по нервам. Тем более из романа тайны он превращается в роман травмы.

И хотя Агата Кристи — ветеран и классик детектива — по-прежнему поставляет на читательский рынок свои очаровательные романы-ребусы и хитроумный Эркюль Пуаро по-прежнему распутывает хитросплетения немножко старомодных тайн, можно понять ее грусть: жанр очевидно меняет свое лицо. Он спешит гибко приспособиться к требованиям времени.

Это относится не только к грубому «thriller» Микки Спилэйна, но и к куда более изящному светскому детективу Флеминга.

Бонд принадлежит к тому сорту мужчин, о котором втайне мечтает каждая девица, и он ведет жизнь, которую хотел бы вести каждый мужчина, если б смел... А разве любой из нас не предпочел бы отлично есть, останавливаться в отличных отелях и водить отличные машины?

Иэн Флеминг, «007 и я»

Агент 007 стартовал, когда в повестке дня еще стояла борьба с нацизмом. Но коль скоро обозначилась ситуация «холодной войны», в романах Флеминга «врагом номер один» стали русские.

Демонический Ле-Шифр плетет интриги против западной цивилизации.

Страшный доктор Но во всеоружии атомной техники отклоняет ракеты, запускаемые с мыса Канаверал. Злокозненный Голдфингер титится ограбить национальную сокровищницу Штатов — форт Нокс.

Злонамеренный Хуго Дракс хочет разрушить Лондон ядерным оружием.

Ужасный мистер Биг добывает зарытый пиратами золотой клад.

Все это так или иначе связано с таинственной организацией СМЕРШ.

И даже сам Бонд, как воплощение «британизма», становится однажды, наряду с казной и ракетами, объектом происков вражеской разведки.

Впрочем, когда Флемингу задали вопрос, как он относится к русским, он ответил, что терпимо; тем более что в климате «холодной войны» на данное число наметилось «потепление». Тогда-то вместо СМЕРША преуспевающий уголовный писатель сочинил СПЕКТР — некое кошмарное гангстерское сообщество, на этот раз лишенное определенной государственной принадлежности.

Все это, по правде, больше демонстрирует колебания западного политического курса, нежели действительные «принципы» автора. «С цинизмом джентльмена, лишенного иллюзий, Флеминг хочет создать инструмент рассказа, который имел бы успех», — замечает по этому поводу итальянский социолог Умберто Эко. В рецептуре современного детектива атмосфера «холодной войны» учтена и заприходована как сенсация.

Впрочем, Флеминг не ограничивается политической злобой дня. Точно так же учтен и заприходован интерес к сенсации научной. Романы этого автора часто делают крен в сторону другого популярного жанра — фантастики. Остров доктора Но скорее может напомнить капитана Немо или инженера Гарина, нежели Морирти — вечного противника Шерлока Холмса.

Однако и эта возможность расшевелить читателя учтена и заприходована, так сказать, в коммерческих целях. На самом деле автора меньше всего интересуют фантастические возможности техники и те проблемы, которые они порождают и которые волнуют столь многих писателей Запада.

Что до пресловутой сексуальности Бонда («он знает столько же приемов любви, сколько джиу-джитсу»), то она, на мой взгляд, сильно преувеличена рекламой. Для автора это, скорее, пикантная приправа действия, не более.

Западные исследователи Флеминга вывели своего рода «формулу» отношений Бонда с женщинами всех племен и народов, которых он встречает на своем пути:

«1) Девушка добра и прекрасна; 2) из-за жестоких испытаний в дни юности она стала несчастлива и фригидна (то есть сексуально невосприимчива); 3) это сделало ее пригодной для служебного использования злодеем; 4) благодаря встрече с Бондом она реализует свою человеческую ценность; 5) Бонд обладает ею, но в конце концов теряет ее...»

И поскольку эротические отношения всегда кончатся реальной или символической смертью, Бонд *volens-nolens* постоянно возвращается в состояние холостого англосакса. «Чистота расы соблюдена», — не без иронии заключает Умберто Эко. Этот стереотип, эта формула столь же постоянна в мифе Бонда, сколь и остальные элементы его сюжетной структуры: Бонд — демонический злодей; или: встреча и первый выигрыш — поражение и пытки — окончательная победа героя.

Роман «Шпион, который меня любил» написан от лица героини — без всяких «идеологических нагрузок». Бонд между двумя операциями глобального значения по пути спасает униженную и одинокую девушку от двух вполне анонимных гангстеров. «Сексуальная» формула мифа предстает здесь в своем чистом виде: не только без того, что именовалось любовью, но даже без увлечения. Влечение есть не более как сложение суммы обстоятельств: прежних любовных неудач героини, грозящей ей опасности, совместных приключений на грани гибели и знакомого нам героизма Бонда. Все происходит за одну ночь и наутро, выполнив свой долг защитника и любовника, он уезжает...

Таким образом, секс тоже учтен и заприходован, как допинг, как разрядка, как зримая награда. Не более.

Но в чем Флеминг действительно великий специалист, это в передаче всякого азарта — от картежного

до спортивного. Вы найдете у него детальнейшее и квалифицированное описание гольфа, бриджа, баккара, рулетки, бобслея, слалома, подводного плавания и прочая и прочая.

Кажется, нет романа, где бы агент 007 не вступил в соревнование со своим демоническим противником на зеленом поле для гольфа, за зеленым сукном карточного стола, на снежной трассе или в подводном мире. Жестокая игра не на жизнь, а на смерть, где супермен Бонд в конце концов остается победителем, моделирует его отношения со злодеем-суперменом. Может быть, вообще игра, спорт, в котором Флеминг, как истый джентльмен, и сам достиг больших успехов, и послужили моделью его детективных романов...

И наконец, как ни одним из детективных авторов, учтен Флемингом чрезвычайно развившийся интерес ко всякого рода информации. Романы Флеминга не только украшены модными именами от Пикассо до Юрия Гагарина и модными проблемами, включая аллергию, гипнопедию, золотой запас, геральдику, мистический культ ву-ду — таинственную языческую секту Гаити — и многое другое, они содержат множество полезных описаний и фактических сведений, дающих пищу читательскому любопытству.

Кингсли Эмис даже назвал «эффектом Флеминга» эту способность придавать невероятному подобие правдоподобия с помощью технических подробностей и деталей повседневности.

Правда, английские критики не без юмора относятся к этому «псевдовсезнайству, придающему книгам о Бонде их псевдоправдивость». Даже Кингсли Эмис — поклонник Флеминга, — поддавшись всеобщему критическому азарту, ловит своего героя на ошибках и неточностях. Но так или иначе, для читателя романы Флеминга, кроме всего прочего, еще и познавательны.

Вы найдете у него рассказ об английских гербах и экскурс в историю Бонд-стрит. Сведения о форте Нокс — сокровищнице Штатов; способы похищения бриллиантов и вывоза старинного пиратского клада золотых монет. Закулисные махинации на скачках и в игорных притонах. Описания ужасных обрядов таинственных и могущественных сект, а также квалифицированные рассуждения о сравнительных качествах раз-

личных систем револьверов — от «беретты» до «вальтера» — и весьма авторитетную оценку различных марок машин. И подробное, обдуманное меню всех завтраков, обедов и ужинов, которые когда-либо поглотил Бонд в фешенебельных ресторанах всех частей света, а также упоминания их фирменных блюд. И дотошнейшие перечисления всех предметов мужского туалета, от трусиков до галстука, употребляемых Бондом, с педантическим указанием фирм.

«Он одевается на Сэвил-роу, я на Корк-стрит. Это несколько дешевле», — уточняет автор в интервью «007 и я». Все это стяжало Флемингу насмешки, но не помешало, как мы видели, Бонду стать законодателем моды даже для французов; и ныне пушкинские строки «как денди лондонский одет» остается лишь чуть-чуть перефразировать.

Таким образом, читательская идентификация приобретает здесь дополнительный соблазн: с Бондом он приобретает к сокровенным тайнам «шикарной жизни». Ибо вы найдете в романах Флеминга достойные старого Бедекера описания отелей, баров, пляжей и старых трасс от Майами-бич до высокогорных швейцарских санаториев, куда заботливая судьба то и дело забрасывает Бонда в поисках противника. В этом отношении Флеминг доподлинно документален, и искатели «красивой жизни» могут пользоваться им почти как путеводителем и справочником.

В том же итальянском сборнике «Казус Джеймса Бонда», который содержит интереснейшие социологические и литературоведческие исследования, есть довольно комическая статья: вполне серьезная экспертиза вкусов Бонда в области напитков, в вопросах кухни и с точки зрения одежды. Автор приводит мнения виднейших специалистов и в конце концов приходит к важному выводу: во всех этих вопросах Джеймс Бонд не невежда, не сноб, не пижон. Он настоящий джентльмен. Конечно, сколь это возможно для тайного агента...

Тут мы сталкиваемся с любопытной особенностью детектива Флеминга или, если хотите, читательского «заказа»: речь идет о столь очевидной сейчас во всех искусствах и во всех жанрах тяге к документальности. В «бондиане» внимательный взгляд легко угадает ее изнанку.

Если в жестоком документализме таких антифашистских лент, как «Майн кампф», таких пьес, как «Дело Оппенгеймера», очевидна тяга к правде и отталкивание от лжи, то своеобразный «документализм» «бондианы» обнаруживает другую, гораздо менее очевидную, менее замеченную сторону явления: бессилie перед разрозненными и самодовлеющими фактами, неспособность к обобщению; своего рода «антифилософию». В реестровой перечислительности романов Флеминга дает себя знать обывательский прагматизм.

...Итак, детектив Флеминга оперативен: он легко включает в себя элементы всяческих сенсаций — политики, «thriller» с изощренными попытками, фантастики и рекламного проспекта, модного журнала и сексуального фильма с «ню».

И все-таки мифом сделало Бонда кино...

Бонд стал символом и знаменем времени вместе с биттлами и Счастливым Джимом, с рассерженными молодыми людьми и Элизабет Тейлор и вместе со всеми прочими безбожно разрекламированными рысаками и жокеями на карусели популярности.

*Пенелопя Хастон, «Sight and Sound»,
1964/65, зима*

...Жерло огромной трубы, нацеленное с экрана. В сечении трубы появляется фигурка в шляпе, с пистолетом в руках. Бах-бах! — человек стреляет прямо в зал...

...На волнах безмятежно покачивается чайка. Внезапно она всплывает и оказывается украшением на шлеме человека в гидрокостюме. Человек закладывает заряд у подножия огромного сооружения из металла и бетона и ныряет в море. Выйдя на берег, фигура мгновенно сбрасывает комбинезон на молниях. Из комбинезона, как бабочка из куколки, выпархивает Бонд в элегантном вечернем наряде. Через минуту с очаровательной светской улыбкой он появляется в аристократическом клубе. Бум! — снаружи раздается взрыв.

Так бравурно и эксцентрично с первых вступительных кадров предъясняет агент 007 зрителю свою «визитную карточку» человека действия с лицензией на убийство в кармане безукоризненного смокинга.

личных систем револьверов — от «беретты» до «вальтера» — и весьма авторитетную оценку различных марок машин. И подробное, обдуманное меню всех завтраков, обедов и ужинов, которые когда-либо поглотил Бонд в фешенебельных ресторанах всех частей света, а также упоминания их фирменных блюд. И дотошнейшие перечисления всех предметов мужского туалета, от трусиков до галстука, употребляемых Бондом, с педантическим указанием фирм.

«Он одевается на Сэвил-роу, я на Корк-стрит. Это несколько дешевле», — уточняет автор в интервью «007 и я». Все это стяжало Флемингу насмешки, но не помешало, как мы видели, Бонду стать законодателем моды даже для французов; и ныне пушкинские строки «как денди лондонский одет» остается лишь чуть-чуть перефразировать.

Таким образом, читательская идентификация приобретает здесь дополнительный соблазн: с Бондом он приобщается к сокровенным тайнам «шикарной жизни». Ибо вы найдете в романах Флеминга достойные старого Бедекера описания отелей, баров, пляжей и снежных трасс от Майами-бич до высокогорных швейцарских санаториев, куда заботливая судьба то и дело забрасывает Бонда в поисках противника. В этом отношении Флеминг доподлинно документален, и искатели «красивой жизни» могут пользоваться им почти как путеводителем и справочником.

В том же итальянском сборнике «Казус Джеймса Бонда», который содержит интереснейшие социологические и литературоведческие исследования, есть довольно комическая статья: вполне серьезная экспертиза вкусов Бонда в области напитков, в вопросах кухни и с точки зрения одежды. Автор приводит мнения виднейших специалистов и в конце концов приходит к важному выводу: во всех этих вопросах Джеймс Бонд не невежда, не сноб, не пижон. Он настоящий джентльмен. Конечно, сколь это возможно для тайного агента...

Тут мы сталкиваемся с любопытной особенностью детектива Флеминга или, если хотите, читательского «заказа»: речь идет о столь очевидной сейчас во всех искусствах и во всех жанрах тяге к документальности. В «бондиане» внимательный взгляд легко угадает ее изнанку.

Если в жестоком документализме таких антифашистских лент, как «Майн кампф», таких пьес, как «Дело Опенгеймера», очевидна тяга к правде и отталкивание от лжи, то своеобразный «документализм» «бондианы» обнаруживает другую, гораздо менее очевидную, менее замеченную сторону явления: бессилие перед разрозненными и самодовлеющими фактами, неспособность к обобщению; своего рода «антифилософию». В реестровой перечислительности романов Флеминга дает себя знать обывательский прагматизм.

...Итак, детектив Флеминга оперативен: он легко включает в себя элементы всяческих сенсаций — политики, «thriller» с изощренными пытками, фантастики и рекламного проспекта, модного журнала и сексуального фильма с «ню».

И все-таки мифом сделало Бонда кино...

Бонд стал символом и знаменем времени вместе с битлами и Счастливым Джимом, с рассерженными молодыми людьми и Элизабет Тейлор и вместе со всеми прочими безбожно разрекламированными рысаками и жокеями на карусели популярности.

*Пенелопя Хастон, «Sight and Sound»,
1964/65, зима*

...Жерло огромной трубы, нацеленное с экрана. В сечении трубы появляется фигурка в шляпе, с пистолетом в руках. Бах-бах! — человек стреляет прямо в зал...

...На волнах безмятежно покачивается чайка. Внезапно она всплывает и оказывается украшением на шлеме человека в гидрокостюме. Человек закладывает заряд у подножия огромного сооружения из металла и бетона и ныряет в море. Выйдя на берег, фигура мгновенно сбрасывает комбинезон на молниях. Из комбинезона, как бабочка из куколки, выпархивает Бонд в элегантном вечернем наряде. Через минуту с очаровательной светской улыбкой он появляется в аристократическом клубе. Бум! — снаружи раздается взрыв.

Так бравурно и эксцентрично с первых вступительных кадров предъясняет агент 007 зрителю свою «визитную карточку» человека действия с лицензией на убийство в кармане безукоризненного смокинга.

Когда-то Чуковский писал о Шерлоке Холмсе, что это самый интеллектуальный из любимых юношеством героев. Интеллектуальный процесс — разгадка тайны, традиционно считавшейся нервом детектива не только у Конан-Дойля и Агаты Кристи, но и у Сименона, — странным образом у Флеминга исчезает вовсе. Если Майк Хаммер, герой Микки Спилэйна, еще кое-как ведет расследование — пусть с помощью кулаков вместо логики, — то Бонд вообще этим не занимается.

Бонд не рассуждает, не сопоставляет, не умозаключает, — он борется. Он — персонаж чистого действия.

Увы, некогда романтическая фигура разочарованного чудака, одиночки, бросающего вызов обществу (кто из нас не увлеклся в детстве меланхолическим Шерлоком Холмсом?), претерпев множество метаморфоз, превратилась в фигуру охранителя устоев, вполне официального агента политической полиции и клубмена с претензией на фешенебельность...

Среди всяческих «негероев» современной литературы и кино Джеймс Бонд со своей белозубой улыбкой и стальными мускулами явился как противовес всему рефлектирующему, брюзжащему, рассерженному.

Искусство имеет с жизнью не только простейшие формы прямой связи, но и всякого рода обратную связь. Кто знает, почему природа вдруг прекращает массовое производство классических носов и подбородков и сдает на конвейер широкий рот и короткий нос Бе-Бе, как фамильярно называют Брижитт Бардо?

Долго отработывался на глянцевых обложках детективов этот тип англосакса с твердым ртом, волевым квадратным подбородком и холодными серыми глазами, пока Шон Коннери не воплотил его с идеальным соответствием прототипу; так сказать, «вочеловечил» вымышленный и неправдоподобный литературный персонаж. В то время еще малоизвестный актер, он был избран и коронован самими зрителями: в газете были опубликованы фотографии десяти претендентов на роль. Шон Коннери получил абсолютное большинство голосов. Теперь он снова вернулся на обложки как эталон, как система отсчета для будущих суперменов с волевыми подбородками.

Достаточно сопоставить идеальную «обложечность» Шона Коннери в роли Бонда с нелепой, разболтанной долговязостью Жан-Поля Бельмондо или «угрюмст-

вом», приданным себе Ричардом Харрисом в «Спортивной жизни», — этих звезд современного экрана, — чтобы понять, какую желанную для своего зрителя ноту принес с собой в кино Джеймс Бонд. Именно Бонд, в исполнении Коннери, а не сам Шон Коннери, хороший актер, который тяготеет к совсем иным ролям и совсем иному искусству.

Ибо баснословная популярность агента 007 отнюдь не безотносительна к фону, на котором он появился.

Конечно, западный кинематограф ежегодно выбирает на кинорынок огромную и разную продукцию. Но надо помнить, что вот уж с десятков лет сенсацией и подлинным «героем» литературы, сцены и экрана был рассерженный молодой человек во всех его житейских инстанциях и национальных вариантах.

Я беру слово «герой» в кавычки, ибо в действительности этот молодой человек демонстративно отвернулся от всякой общепринятой нормативности: духовной, физической, нравственной, бытовой.

Тот же номер английского журнала «Films and filming», который отдаст свои страницы Бонду, отмечает десятилетие трагической гибели всемирно знаменитого — несмотря на свои три роли и двадцать один год — американского актера Джеймса Дина — прообраза всех «рассерженных». Сейчас уже трудно вспомнить, аккумулировал ли Джеймс Дин в себе смутное недовольство молодого поколения или, подобно катализатору, вызвал его к жизни, дав ему самосознание и лицо — свое странное, как будто начатое и не доконченное природой лицо, отразившееся потом в десятках непохожих, но по-своему тоже странных лиц. Кого ни возьми из новейших звезд — в их портретах одинаково бросается в глаза эта странность, это отклонение от норматива, иногда обаятельное, иногда некрасивое, вызывающе уродливое, но всегда резко индивидуальное.

В жизни, в литературе и на экране на смену героическому буржуа (вспомним Лоуренса Оливье) вместе с ними пришел бунтарь, восставший против всего буржуазного: морали, эстетики и заодно против героизма.

«Мятежный негерой пятидесятих годов» — метко окрестила этого молодого человека английский критик Пенелопа Хастон. «Бунт без причин» — так назывался последний и самый шумевший фильм с Джеймсом Дином.

Это был странный бунт — озлобленный и пассивный, безморальный и совсем не героический. Это была «итальянская забастовка» молодежи, противопоставившей себя конформистской морали, но не противопоставившей этой морали ничего, кроме себя. Это был личный отказ действовать, следуя рутине, который в своем действии сам со временем стал вырождаться в рутину.

Еще недавно этот молодой человек иронизировал над мнимой буржуазной «сложностью» — теперь сам он оказался слишком сложен; он бравировал своей безморальностью — теперь он казался уже почти что моралистом; он плевал на разные там проблемы — теперь сам он стал проблемой...

Если массовое восприятие искусства нуждается в стереотипах, то со временем накапливается потребность в решительной смене «шаблона». И чаще всего это происходит по принципу противоположности.

Джеймс Бонд с его идеальной экранной нормативностью, с идеальной нерассуждающей действенностью заряженного револьвера, с идеальным и безотказным успехом у женщин, в костюме, сшитом у лучшего лондонского портного, и с официальным разрешением убивать (как часто эти молодые люди стреляли — нелепо, ненужно, не в того, кого следует, и просто в себя!), Джеймс Бонд явился на экране сенсационной и почти пародийной реакцией на изживаемую уже тему «рассерженного» молодого человека.

Впрочем, ошибутся те, кто назовет Бонда героем современного зарубежного экрана, хотя бы и в кавычках. На самом деле он не более как очередное торжество извечного стереотипа над проблемным искусством. Он явился как «отрицание отрицания» на смену томительной и безысходной проблеме «негероя», явился как попытка снять жизненное противоречие, коли его не удастся разрешить...

Наконец-то люди, запутавшиеся в своих проблемах — психологических, моральных, политических, уставшие от «проклятых вопросов», могли передохнуть, глядя, как Бонд, не рассуждая, — бац-бац! — расправляется с противником; как он, не раздумывая, — раз-два! — обнимает малознакомую красотку; как он — ура! — побеждает всех и вся во имя Британии. И, главное, все это не как-нибудь, не в утомительном разладе, а в полном согласии с самим собой и с властями.

В этом супершпионе обыватель мог пережить и приобщение к «high life» — шикарной жизни на шикарных курортах, и обладание шикарными женщинами, и удовлетворение тайных соблазнов, где национальное чванство польщено, насилие узаконено, а победа не столько завоевана, сколько предопределена.

Джеймс Бонд явился на европейском экране, как пошлая интермедия в серьезной драме, как некая вульгарная утопия, как удешевленная иллюзия, когда надежды нет.

Бонд — это герой эпохи, лишенной идеалов, но не лишенной мифов, чаяний и напряжения: мифов успеха, богатства, власти, приключений...

У Бонда нет никакого «идеала» в собственном и традиционном смысле. Его «идеал» — служба и победа.

Фаусто Антонини, Психологический анализ агента 007

Детектив, призванный раскрывать истину, — персонаж по самой сути своей идеальный, как бывает идеален герой фольклора. Он «фольклорен» еще и потому, что, подобно герою народной сказки, должен восстанавливать справедливость, защищать сирых и слабых от сильных мира сего, оправдывать невиновных и карать виновных.

Говорят иногда, что детективный жанр — жанр аморальный, так как речь в нем идет о преступлениях, убийствах, жестокостях, крови. На самом деле это жанр не только моральный, но даже морализаторский, ибо он основан на незыблемости категорий добра и зла.

Может быть, самое знаменательное в мифе о Бонде — это преобразование идеального героя в циника.

Речь идет не о «частной жизни» Джеймса Бонда, не о количестве и качестве его красоток. Хотя, впрочем, замена любви сексом — неотъемлемая и существенная черта «синдрома Бонда». Но речь идет о более важном: о том, что в романах Флеминга существенно изменилась самая система отсчета. Категории моральные в них откровенно заменены категориями политическими, терминами «холодной войны». Происходит неудержимая политизация всех, самых исконных пред-

ставлений, и исходные понятия добра и зла теряют свою непреложность.

В романах Флеминга воцаряется своя собственная система отчета, циническая даже с точки зрения конформистской морали.

Английские критики справедливо говорят о шовинизме, выраженном Флемингом, о его англосаксонском чванстве. Действительно, «цветные», к примеру, всегда выполняют у него роль молчаливых телохранителей злодея или жестоких нерассуждающих карателей. «Низшие нации» делятся в свою очередь по принципу «наших» и «не наших». Болгары, например, всегда выступают в роли отчаянных террористов, а турки — те же «черномазые разбойники» по его номенклатуре — в роли «антитеррористов», «наших»; поэтому сербы, хорваты и прочие южные славяне в его романах — международные гангстеры, а корсиканцы — те же гангстеры, но «наши», и Бонд даже решает породниться с одним из них.

Национальный состав демонических злодеев и отрицательных персонажей подобран четко по политическому признаку: это странный интернационал русских, евреев, китайцев, немцев, корейцев, негров и прочих, что с точки зрения ортодоксального расизма совершенно аморально! (Доктор Но, как я уже упоминала, — многозначительная помесь немца и китайца, мистер Биг — француза и негра.) Так что даже англосаксонский шовинизм автора цинично подправлен политикой.

Точно так же прозаический героизм британского Томми, воспетый некогда Кипплингом, и героический империализм разведчика Кима вырождаются в вульгарный и прагматический шовинизм. Подвижничество «строителей империи» заменяется беспардонной философией «коммандос».

То же самое относится ко всем сторонам бондовского мифа. Я уже говорила, что с каким бы демоническим противником он ни встретился и какой бы немислимый коктейль наций этот злодей ни представлял, большей частью оказывается, что агент 007 борется с «красной опасностью». Именно ореол борца с «красной опасностью» обеспечивает индульгенцию бондовскому аморализму.

И тут дозволено все — и то, что считалось добром, и то, что традиционно считалось злом, и то, против

чего боролись поколения детективов — рыцарей справедливости: убийство, предательство, обман, прелюбодеяние...

Так моралист становится циником, и герой, некогда демократический, превращается в героя насилия.

Надо сказать, что авторы «кинобондианы», экранизируя Флеминга, постарались убрать чересчур тенденциозную направленность его романов. Стоит обратить внимание на хронологию, замечает по этому поводу Умберто Эко: «...зарождение персонажа романа относится ко времени «холодной войны», — персонажа фильма — ко времени заметной разрядки напряжения». Даже в фильме, сохранившем заглавие «Из России с любовью!», самый зловещий из агентов СМЕРШа Роза Клебб оказывается на самом деле агентом мифического СПЕКТРа, который специально стремится вбить клин между Англией и СССР. Это знаменательно.

Но политика ампутирована, а цинизм остался.

Впрочем, сам Флеминг, как истый «джентльмен, лишенный иллюзий», заходит так далеко в своем цинизме, что в одном, уже несколько усталом романе уравнивает своего супергероя со всеми теми суперзлодеями, с которыми он так долго и успешно боролся.

Тайная война, будь то борьба гангстеров и полицейских или разведок и контрразведок, говорит он устами пожилого полицейского, есть всегда борьба двух тренированных армий — одной, стоящей на страже закона или того, что ее собственная страна считает законным, и другой, враждебной всему этому. Но на нынешнем уровне среди подлинных профессионалов вырабатывается особый склад личности, которой присущи качества, общие обеим сторонам. «Гангстеры высшего ранга, как высшие оперработники FBI, разведчики и контрразведчики высшего ранга, это бессердечные, хладнокровные, безжалостные упорные убийцы. Да, даже «друзья», противостоящие «врагам». Они должны быть такими. Иначе им не выжить...».

Агент 007 аккумулировал цинизм, накопившийся в недрах усталого общества, он продемонстрировал опасные соблазны, вызревающие на почве цинической безыдеальности: sex, snobbery and sadism — секс, снобизм и садизм.

Так, вольно или невольно, при всей ее откровенной и явной вымышленности в «бондиане» дают себя знать

ставлений, и исходные понятия добра и зла теряют свою непреложность.

В романах Флеминга воцаряется своя собственная система отсчета, циническая даже с точки зрения конформистской морали.

Английские критики справедливо говорят о шовинизме, выраженном Флемингом, о его англосаксонском чванстве. Действительно, «цветные», к примеру, всегда выполняют у него роль молчаливых телохранителей злодея или жестоких нерассуждающих карателей. «Низшие нации» делятся в свою очередь по принципу «наших» и «не наших». Болгары, например, всегда выступают в роли отчаянных террористов, а турки — те же «черномазые разбойники» по его номенклатуре — в роли «антитеррористов», «наших»; поэтому сербы, хорваты и прочие южные славяне в его романах — международные гангстеры, а корсиканцы — те же гангстеры, но «наши», и Бонд даже решает породниться с одним из них.

Национальный состав демонических злодеев и отрицательных персонажей подобран четко по политическому признаку: это странный интернационал русских, евреев, китайцев, немцев, корейцев, негров и прочих, что с точки зрения ортодоксального расизма совершенно аморально! (Доктор Но, как я уже упоминала, — многозначительная помесь немца и китайца, мистер Биг — француза и негра.) Так что даже англосаксонский шовинизм автора цинично подправлен политикой.

Точно так же прозаический героизм британского Томми, воспетый некогда Кипплингом, и героический империализм разведчика Кима вырождаются в вульгарный и прагматический шовинизм. Подвижничество «строителей империи» заменяется беспардонной филозофией «коммандос».

То же самое относится ко всем сторонам бондовского мифа. Я уже говорила, что с каким бы демоническим противником он ни встретился и какой бы немалым коктейлем наций этот злодей ни представлял, большей частью оказывается, что агент 007 борется с «красной опасностью». Именно ореол борца с «красной опасностью» обеспечивает индульгенцию бондовскому аморализму.

И тут дозволено все — и то, что считалось добром, и то, что традиционно считалось злом, и то, против

чего боролись поколения детективов — рыцарей справедливости: убийство, предательство, обман, прелюбодеяние...

Так моралист становится циником, и герой, некогда демократический, превращается в героя насилия.

Надо сказать, что авторы «кинобондианы», экранизируя Флеминга, постарались убрать чересчур тенденциозную направленность его романов. Стоит обратить внимание на хронологию, замечает по этому поводу Умберто Эко: «...зарождение персонажа романа относится ко времени «холодной войны», — персонажа фильма — ко времени заметной разрядки напряжения». Даже в фильме, сохранившем заглавие «Из России с любовью!», самый зловещий из агентов СМЕРШа Роза Клебб оказывается на самом деле агентом мифического СПЕКТРа, который специально стремится вбить клин между Англией и СССР. Это знаменательно.

Но политика ампутирована, а цинизм остался.

Впрочем, сам Флеминг, как истый «джентльмен, лишенный иллюзий», заходит так далеко в своем цинизме, что в одном, уже несколько усталом романе уравнивает своего супергероя со всеми теми суперзлодеями, с которыми он так долго и успешно боролся.

Тайная война, будь то борьба гангстеров и полицейских или разведок и контрразведок, говорит он устами пожилого полицейского, есть всегда борьба двух тренированных армий — одной, стоящей на страже закона или того, что ее собственная страна считает законным, и другой, враждебной всему этому. Но на нынешнем уровне среди подлинных профессионалов вырабатывается особый склад личности, которой присущи качества, общие обеим сторонам. «Гангстеры высшего ранга, как высшие оперработники FBI, разведчики и контрразведчики высшего ранга, это бессердечные, хладнокровные, безжалостные упорные убийцы. Да, даже «друзья», противостоящие «врагам». Они должны быть такими. Иначе им не выжить...».

Агент 007 аккумулировал цинизм, накопившийся в недрах усталого общества, он продемонстрировал опасные соблазны, вызревающие на почве цинической безыdealности: sex, snobbery and sadism — секс, снобизм и садизм.

Так, вольно или невольно, при всей ее откровенной и явной вымышленности в «бондиане» дают себя знать

мотивы подлинной действительности: так сказать, «поправка на реальность», без которой не имеет шансов на успех никакая фантазия...

Этот абсурдный и более чем нормальный герой кибернетического рацио существует в не менее очевидно абсурдном и, однако, нормальном сюжете: абсурдность нормального или нормальность абсурдного?

Фаустино Антониони,
«Психоанализ агента 007»

Точно так же, как в фигуре Джеймса Бонда традиционный идеализм детектива вырождается в цинизм, безупречная логика жанра в «бондиане» вырождается в механическое сцепление случайностей. Схема сюжета с его вечным антагонизмом: Бонд — демонический злодей со страдающей красавицей, с претерпеваемыми ими вместе превратностями и пытками, с неизбежной победой в конце — остается неизменной. Но это структура, характерная, скорее, для близлежащего — авантюрного жанра. Она никак не выражает логику расследования.

Я уже говорила: в детективе Флеминга нет «тайны», в нем ничто ни из чего не вытекает и сногсшибательные приключения просто следуют друг за другом. Извечная детективная причинность нарушена, взаимосвязь и взаимозависимость событий обозначены чисто внешне, как простая временная последовательность, а логика — будь то дисциплинированная логика Шерлока Холмса или парадоксальная логика Патера Брауна, созданного причудливой фантазией Честертона, — урезана в своих правах.

Происходит странным образом «дедраматизация» уголовного сюжета.

Знаменитые детективы — от Видока до Эркюля Пуаро — руководствовались простым девизом: для раскрытия преступления надо понять его причину. Причинность — традиционное *credo* традиционного детектива.

«...Вы строите сюжет на логической основе — одной логикой ключа к действительности не подберешь, — заметил по этому поводу Фридрих Дюрренматт в своем «рекламном детективному жанру». — Судьба покинула сцену, где идет действие».

И в самом деле: распад привычной драматургической интриги, где причины неумолимо рождают следствия, чтобы, в свою очередь, стать причинами, — распад, вызвавший к жизни пресловутое словечко «дедраматизация», — вовсе не выдуман был оригинальности ради одним или несколькими художниками.

Странная бездеятельность героев современного западного искусства, немотивированность их внезапных и нелогичных поступков, бесплодная эротика случайных связей, заменяющая или, скорее, замещающая для них любовь, — все это выражает распад реальных жизненных связей, падение градуса общественной морали, исчерпанность идеалов и усталость чувств, чреватых, с одной стороны, «некоммуникабельностью» (модное словечко!), а с другой — эксцессами темных страстей.

При этом одних серьезных художников Запада, как Беккет в драматургии или Антониони в кино, больше занимает современная болезнь «некоммуникабельности»; а других серьезных художников, как Теннесси Уильямс в драме или Годар в кинематографе, — психология эксцесса. И вот почему авангардистский экран так же, как литература и театр, охотно прибегает к вульгарной уголовщине.

Герой картины Годара «На последнем дыхании» (роль, которая сделала в свое время Жан-Поля Бельмондо эталоном современного молодого человека) ведет странное полулегальное существование — угон машин для него столько же развлечение, сколько бизнес, — и случайно убивает полицейского. Девчонка американка, которую он встречает так же случайно, спит с ним, — но для нее это тоже больше развлечение, чем любовь. Она делит с ним постель и положение «вне закона» и выдает его полиции не потому, что не хочет быть «вне закона», а оттого, что больше не хочет быть с ним. Пуля полицейского настигает его, и он долго-долго бежит по освещенной солнцем улице, чтобы в конце концов упасть лицом на теплые камни мостовой и умереть без вины и без искупления...

В фильме Годара есть все три «g», положенные по законам жанра: «gangster», «girl» (девушка) и «gun» (оружие); опущено лишь одно — причинные связи. Они опущены автором фильма — вынесены за скобки, за экран, за пределы сюжета. Но еще до этого они опущены в самой жизни.

Когда в польском фильме «Пепел и алмаз» Мацек (один из молодых героев послевоенного экрана) надевал темные очки, это было вызвано болезнью глаз — следствием участия в Варшавском восстании. Герой Бельмондо носит темные окуляры просто так, без причины, как знак своей отдельности от всех прочих.

Структура «классического» уголовного сюжета разрушается изнутри. Жизнеподобное начало фильмов Годара (он снимает их на натуре, при естественном освещении) взрывается уголовщиной.

Серьезные писатели еще задолго до кино занимались перелицовкой авантюрных мотивов. Это было естественное желание серьезных людей иметь для своих серьезных идей как можно более широкую аудиторию.

Но дело, конечно, не столько в этом и даже не только в индивидуальном складе дарования, который побуждает одного художника, скажем, Микельанджело Антониони или Беккета, прибегать к так называемой «дедраматизации», в то время как другой художник, скажем, Жан-Люк Годар или Теннесси Уильямс, предпочитает ей «мелодраматизацию».

Дело в том, что «дедраматизация» Беккета или Антониони, так же как «мелодраматизация» Теннесси Уильямса или Годара, выражает одни и те же существенные черты действительности, одну и ту же психологию духовного кризиса.

Общество все менее может предложить общезначимых духовных ценностей своим членам и все более распадается на отдельных, предоставленных самим себе индивидуумов с их личной моралью и случайными — деловыми, любовными и прочими — связями.

Причинность исчезла...

Уголовный сюжет в «бондиане» переживает на свой лад тот же процесс «дедраматизации» и «мелодраматизации», который до этого пережит был авангардистским искусством, будь то кино или литература.

Бонд меньше всего герой расследования, которое всегда процесс, он в лучшем случае герой приключения, которое есть экссесс.

При переходе на экран авторы не без умысла нарушают даже ту чисто внешнюю последовательность событий, даже ту чисто внешнюю житейскую достоверность, которой придерживается Флеминг в описаниях

блюд, брюк и драк. Тут уж сюжет вовсе мчится кувырком, концы не сходятся с концами, а антураж действия окончательно принимает вид некоей великолепной и вульгарной фантастики...

Такие художники, как Годар, Дюрренмат или, к примеру, Грэм Грин, поднимают «черный жанр» до искусства, чтобы показать вульгарную авантюренность самой действительности. Они пользуются мотивами детектива, чтобы «остранить» власть случайности в современном, жестко запрограммированном обществе.

Но вульгарная авантюренность «кинобондианы» с ее отчасти стихийным, отчасти лукавым отсутствием логики нечаянно делает то же самое. Она тоже по-своему «остраняет» действительность, действительно странную и без того.

Недаром еще Антонио Грамши замечал: «...принудительная рационализация существования, принимающая неслыханные размеры, все в большей степени затрагивает средние классы и интеллигенцию; но даже и в этом случае речь идет не об «упадке» авантюристического духа, а о слишком большой авантюристичности обыденной жизни, то есть о чрезмерной ненадежности существования, в сочетании с убеждением, что бороться с этой ненадежностью один человек не в состоянии».

Таким образом, возможна точка зрения на детективный жанр, при которой его авантурные мотивы оказываются не только пленительным вымыслом скучной обыденности, но и выражением ее собственных скрытых черт, ее абсурда.

И здесь мы подходим к другому полюсу восприятия искусства — «элитарному» его восприятию, в противоположность обывательскому, или массовому. Здесь речь пойдет уже о механизме «остранения», а не идентификации зрителя с героем.

На самом деле, я думаю, Бонд не мог бы уцелеть больше двенадцати месяцев.

Раймонд Чендлер, уголовный писатель, в интервью о романах Флеминга (в книге «Только для любителей Бонда»).

Если бы Бонд в качестве шпиона существовал реально, он был бы ликвидирован в течение двенадцати секунд.

*Гарри Зальцман, продюсер фильмов о Бонде.
«Films and filming»,
1965, Окf.*

Стоит задуматься над тягой высокообразованных людей к «низким» жанрам в известные моменты истории.

Слово «снобизм» многое суммирует, но мало что объясняет. Почему, в самом деле, шикарно одетый парижанин считает хорошим тоном надеть рубашку а ла Джеймс Бонд?

Почему среди европейских студентов — наиболее интеллектуальной части общества — возникает вдруг эпидемическая мода на комиксы?

Почему серьезные люди развлекают себя чтением пустых детективов (вспомним, что большая fortuna Флеминга началась с интервью Джона Кеннеди, между делом сообщившего репортеру, что любит его романы)?

В самом деле, почему?

Здесь можно найти, конечно, нотку пренебрежения «технического» века «пустячностью» изящных искусств: знайте, мол, свое место, ваше дело дать отдых серьезным людям от серьезных мыслей.

Здесь есть и горькая бравада от мучительной неразрешимости «проклятых» вопросов: к черту сложности, даешь примитив!

Здесь есть и не изжитый даже самыми заядлыми скептиками атавистический романтизм юности: прежде читали «Трех мушкетеров», нынче ходят смотреть агента 007.

Но есть и закономерность истории. Заметим, что интерес к искусству «для народа» пробуждается сильнее всего в двух и притом прямо противоположных исторических ситуациях. Он дает себя знать особенно остро в моменты революционной ломки, когда жизнь сама обнажает свою героическую романтику, с одной стороны, а с другой — всерьез встает проблема искусства «для всех». Иначе говоря, когда человек становится не только объектом, но и субъектом истории, суверенным вершителем своей и общей судьбы.

И он возникает на выдохе, когда иссякли не только идеалы, но даже энергия протеста; когда видов на реальное переустройство нет и общество распадается на отдельных индивидуумов; когда не только герою, но даже и «антигерою» уже неоткуда взяться. А между тем место его остается вакантным и требует замещения.

Тогда из «низкого» жанра берется взаймы его извечный герой, но не всерьез, конечно, а лишь как «отрицание отрицания», как циническое, пародийное замещение пустующего места героя. Тогда вступает в силу «остранение»...

Когда Флеминга обвиняли в жестокости его романов, он отвечал, что на последней войне погибло тридцать миллионов человек.

Но именно оттого, что опыт «разрешения» на массовое убийство еще не совсем выветрился (хотя выветрился больше, чем человечество может себе позволить), попытка представить Бонда героем всерьез, этакой «демонической личностью», едва ли могла рассчитывать на всеобщий успех.

С другой стороны, традиционная буржуазная мораль с традиционным ее гуманизмом, оказавшаяся позорно бессильной перед массовым убийством, была яростно подвергнута сомнению тем самым рассерженным молодым человеком, которого на экране сменил Бонд.

У создателей фильмов хватило, уже не знаю чего — здравого смысла, вкуса или интуиции, — чтобы уловить эту странную межеумочность момента и не очень всерьез отнестись к ими же извлеченному на свет юпитеров герою бульварных романов. Я не знаю, сделали ли они это случайно или с заранее обдуманном намерением. Может быть, Гарри Зальцман, один из продюсеров серии Бонда, недаром начинал вместе с первыми «рассерженными» — Джоном Осборном и Тони Ричардсоном.

Так или иначе, но «поправка на иронию» оказалась столь же существенной в бондовском мифе, как «поправка на реальность».

Ирония тоже спустилась ныне в «низкие» жанры и стала расхожей модой западного экрана. Только очень предвзятый взгляд может не обратить внимания на то, что в этой суперпродукции с ее супергероем все качества настолько «супер», что приведены на грань пародии.

Нсправы те, кто отказывает джеймс-бондовским фильмам в эстетическом качестве. У них есть своя эстетика и притом очень современная.

Антониони в «Красной пустыне» — картине, где цвет имеет символическое значение, — противопоставляет яркие, лишенные оттенков тона пластиков прихотливым и изменчивым краскам природы. В джеймс-бондовских фильмах эти яркие локальные тона и есть эстетика, они осознаны как эстетика (в скольких фильмах бездушный и грубый цвет, увы, просто признак плохого качества пленки!). Это эстетика торжествующего техницизма, шикарного модерна, это поэтика великолепных вещей, рациональных конструкций и небывалых, созданных химией цветов.

Если, к примеру, Бонд появляется на острове доктора Но в сопровождении туземца и длинноногой красотки в бикини, то художник одевает его в ярко-синее, туземца — в ярко-красное, а красотку — в ярко-белое. Это шикарно. Это так шикарно, что не бывает.

Как не бывает красавиц, мгновенно выкрашенных в золотую краску для сластолюбивого Голдфингера, не бывает «таинственного острова» доктора Но с бесшумными атомными механизмами и гигантским окном-линзой в океан, не бывает пресловутого саквожжа «Интеллидженс сервис» с полным набором остроумных средств самозащиты и нападения, не бывает умного и сообразительного авто, выданного Бонду на службе, которое само следит за противником, само спасается от преследователей (к примеру, поливает маслом дорогу или прокалывает шины), само катапультирует седока в случае надобности и даже само стреляет! Кстати, из всех несметных смертей в «Голдфингере» больше всего поражает гибель под прессом новенького, с иголочки, красавца автомобиля.

Всего этого не бывает (хотя техника разведки и контрразведки зашла достаточно далеко), но все это остроумно, забавно и, главное, умопомрачительно шикарно!

Превосходный декоратор Кен Адам позволил себе размахнуться и сделал джеймс-бондовские фильмы чем-то вроде грандиозных красочных фантазий на технические темы.

Экстра-супер-модерн, богатое воображение художника и отличное качество съемки в джеймс-бондовских

фильмах приложены, однако, к столь явно дурацким ситуациям, что это лишает фантазии Кена Адама натянутости, как это порой бывает в серьезных фильмах-утопиях, и рождает неожиданный пародийный эффект.

При этом авторы, как я уже говорила, не только не стараются свести концы с концами или внести какую-то логику в происходящее на экране, но с удовольствием обшучивают все несообразности походящий сверхбравого агента 007.

Когда пресловутый Голдфингер намеревается ограбить форт Нокс и собирает самых выдающихся гангстеров вокруг огромного механизированного макета этой сокровищницы Штатов, то Джеймс Бонд — конечно, совершенно случайно! — забирается как раз в этот момент внутрь макета, подслушивает весь план, а потом, будучи обнаружен затаенной в черную кожу командиршей личной женской эскадрильи злодея Пусси Галлор, в драке опрокидывает грозную амазонку... Ну, а дальше все известно.

Авторы фильма не скрывают своей усмешки ни в изображении бравой и кокетливой женской эскадрильи, которая должна газами усыпить гарнизон форта Нокс, ни в сценах, когда якобы усыпленные солдаты (Пусси, естественно, подменила баллоны с газом из любви к Бонду) пачками валяются на землю. Нужды нет, что согласно сюжету солдаты ничего не знают о плане международного бандита, а согласно здравому смыслу проще было схватить его сразу, чем разыгрывать массовую комедию.

Но как в таком случае удалось бы приковать бравого командора Бонда прямо к портативной атомной бомбочке, которую он в конце концов и обезвреживает голыми руками?

Это лишь маленький эпизод из разнообразных приключений агента 007 во многих фильмах, которым авторы с насмешливой откровенностью — чем дальше, тем откровеннее — не стараются придать ни логики, ни сколько-нибудь правдоподобной психологии. Но в том-то и дело, что сама бездумность, немотивированность, «индетерминированность», как принято теперь говорить, само отсутствие всякой программы воспринимаются снобами как некая твердая, четкая программа.

Если Джеймс Бонд явился на западном экране как «отрицание отрицания», то свое отрицание он содержит в самом себе. Даже такого «героя» общество неспособно уже принять сколько-нибудь всерьез. Без этой ноты иронии — довольно безнадежной — миф Бонда не стяжал бы, наверное, такой популярности.

«Бондовская лихорадка... бондисты... бондомания... теперь уже и у нас...»

*«Neuer Filmkurier»,
Австрия, 1966, № 7*

Итак, надо признать, что на этот раз кинематографу, — как известно, самому массовому из искусств — удалось открыть формулу и парадокс момента и воплотить его в этом странном мифе в безукоризненном пиджаке, с верной «береттой» под мышкой — мифе, именуемом «Джеймс Бонд — секретный агент 007 на службе Ее Величества».

В этом эрзац-герое, занимающем давно уже пустующее место, слились воедино мечта обывателя о том, чего не бывает, и циничное отношение к этой мечте, и циничное отношение к самому цинизму.

Как далеко все это может зайти и кто следующий заменит этого супершпиона на экранах западных кинотеатров и в сердцах зрителей?

1966

«Я не особенно люблю Бонда»; «Бонд действует мне на нервы, он мне несимпатичен». Эти признания принадлежат не брюзгливым зрителям, не злонамеренным критикам, не несговорчивым моралистам. Они принадлежат создателям агента 007: первое — Иэну Флемингу, автору «бондианы», второе — Шону Коннери, воплотившему Бонда на экране. «Он и не планировался как персонаж, достойный любви», — продолжает Флеминг. «Я от всего сердца надеюсь, что типов, подобных ему, не бывает», — прибавляет Шон Коннери.

Еще категоричнее в оценке агента 007 Теренс Юнг, режиссер большинства бондовских фильмов; «Мистер Бонд — отвратительный тип... В основе он ведет себя, как фашист; он мог бы сделать карьеру в SS. Имея разрешение на убийство, он может давать волю своим

преступным фантазиям, не боясь попреков, — напротив — он еще получает за это орден. Бонд — полицейский, правда, состоящий на службе Ее Величества, но все же полицейский... Я никогда не читаю Бонда, не хожу его смотреть в театр или в концерт. Я держу его для духовно убогих».

Что это — кокетство? Попытка снять с себя ответственность? Самореклама?

А если нет? Ведь отношения создателей со своим персонажем не всегда — особенно в наши дни — складываются по законам прямой идентификации или столь же прямого разоблачения.

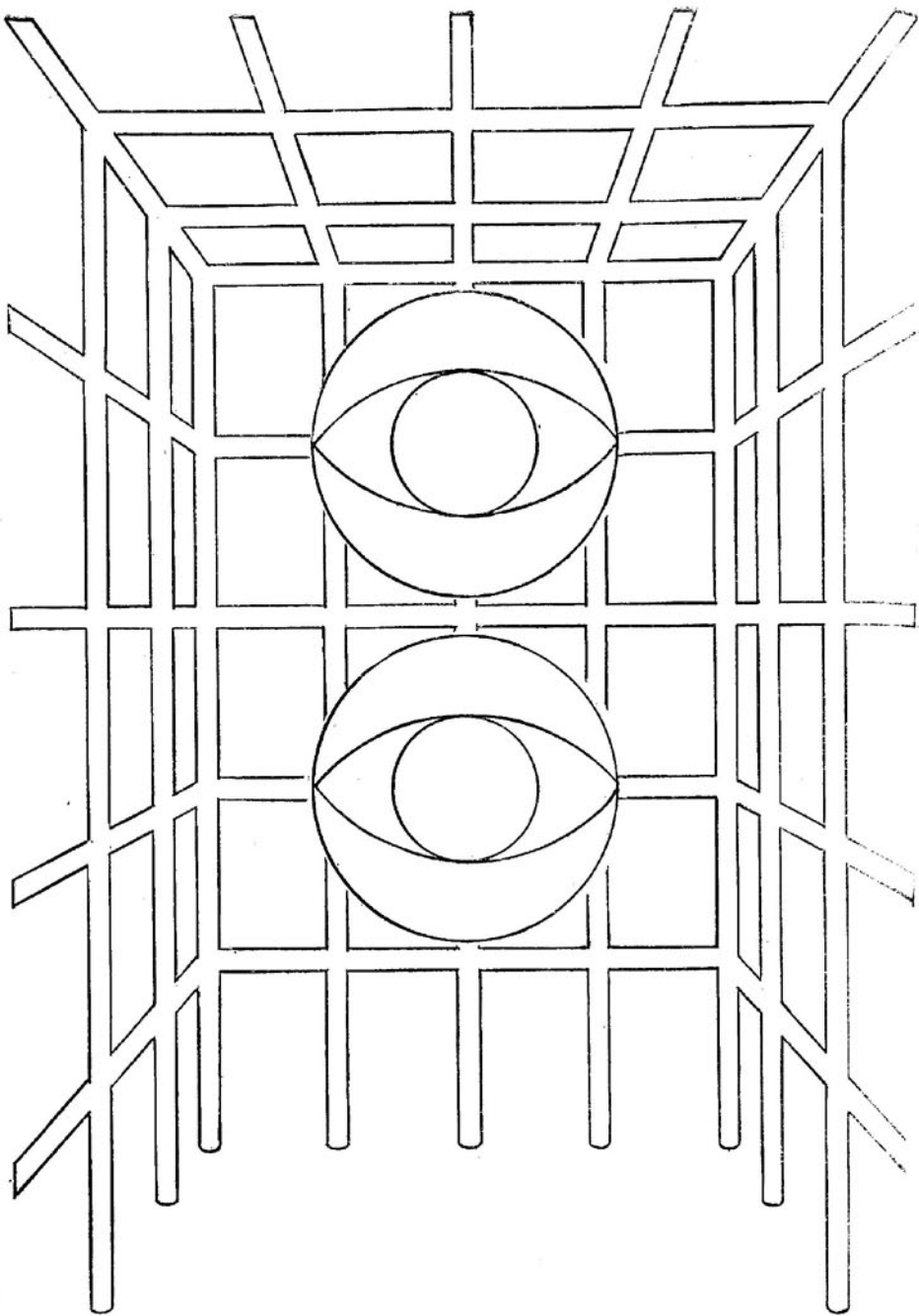
Автор и не задумывал Бонда как персонаж, достойный любви. Но он «отчуждал» в нем некоторые свои тайные вожелания в явных целях «широкого потребления». Создатели фильмов пошли в этом «отчуждении» еще немного дальше.

Но, «отчуждаясь» от своих создателей, миф Джеймса Бонда начинает независимое, самостоятельное существование; он уже неподвластен им; они сами с чувством неприязни и страха всматриваются в свое детище. Подобно чудовищу Франкенштейну, оно становится им враждебно и, в свою очередь, приобретает над ними власть. Оно становится их роком, вершителем их судьбы. «Несмотря на весь успех, жизнь обманула Иэна Флеминга, — пишет его биограф Пирсон, — ... и Джеймс Бонд в конце концов уничтожил свою единственную жертву из плоти и крови».

После шести фильмов, принесших ему мировую славу, деньги и душевную травму, Шон Коннери категорически отказался от роли Джеймса Бонда в новом боевике. Он недвусмысленно высказал отвращение к агенту 007. Он решительно заявил журналистам, что больше на эту тему не хочет говорить.

Так мифология, столь любезная сердцам миллионов, оказывается подчас не под силу тем, кто волею судеб обязан ее воплощать.

Разве трагическая судьба секс-бомбы номер один Мерилин Монро не показывает с наглядностью притчи, как миф вытесняет, «выполняет» духовную личность из ее телесной оболочки, возведенной в общественное достояние? И разве не пугает, что мечта, став реальностью, может оказаться смертоносной?



глава
4

Мерилин Монро: культ и личность

*Я занес в мои списки новый
параграф: «Пала звезда Ма-
рия!»*

А. Блок

Великой Мерилин Монро сделала смерть.

Самоубийство не всегда делает великим человека — даже знаменитого. Порой за кулисами импозантной жизни открывается мелочность мотивов или гадость поступков, которые неискупаемы.

Была ли смерть Мерилин Монро несчастным случаем или самоубийством, она не была искуплением; она не была ни упокоением, ни успением, ни небесной гостьей: она была страшна, отчаянна, безобразна.

Полицейский инспектор, прибывший, чтобы освидетельствовать труп, отметил, что актриса, чье имя было интернациональным символом красоты, совершенно перестала следить за собой: «Ногти у нее на руках и на ногах были не стрижены, некогда ослепительные белокурые волосы не крашены. Знаменитое тело Монро было испещрено синими пятнами — зловещими знаками злоупотребления барбитуратами.

Комнаты были беспорядочно заставлены напитками и лекарствами, всюду валялись пустые бутылки, которые свидетельствовали, что звезда сильно пила...»

В руке у Мерилин была телефонная трубка: она пыталась дозвониться одному высокопоставленному лицу. Но что она собиралась ему сказать, осталось тайной.

Смерть не набросила покрывала благодати на прошлое голливудской знаменитости. Напротив, подробности ее жизни, вплоть до самых интимных, предстали на всеобщее обозрение с той бесстыдной откровенностью, какая бывает при переезде на новую квартиру, когда все, забытое в дальних углах, является на свет божий.

И все-таки смерть придала судьбе великой Монро истинное величие, ибо, явив миру заурядную историю ее карьеры, она дала ей не просто типический, но, можно сказать, эпический смысл.

Мировой символ секса, богиня любви — как только не именовали Мерилин — еще раз и уже навсегда стала символом. Символом того, как призрачная жизнь в легенде, как прижизненный культ убивают человеческую личность.

Античные сенсации, сохраненные нам поэтами, тоже ведь не чуждались натуралистических подробностей. Эдип спал с собственной матерью, а потом выкалывал себе глаза ее золотыми застешками. Прокна варила в котле своего собственного сына, чтобы накормить его мясом неверного мужа, изнасиловавшего и отрезавшего язык ее сестре. Мотивы постоянные. Они вошли в мифологию, потому что вобрали в себя какие-то законы бытия.

Современная тривиальная трагедия с тяжелым детством, удачной карьерой и неудачными замужествами в своей жестокой натуралистичности и всеобщности приобретает очертания мифа.

Женщина, которую больше всех на свете желали, которой больше всех завидовали и подражали, умышленно или неумышленно уничтожила себя.

Ее смерть отметили на первых полосах газет во всем мире, как испытания водородной бомбы. Это может показаться нелепым смещением исторического масштаба, но тут есть своя человеческая правда. Недаром знаменитый французский режиссер Ален Рене в фильме «Хиросима, любовь моя» сравнил гибель одной лишь человеческой любви с Хиросимой: они нерасторжимы и взаимозависимы.

Смерть Мерилин обнаружила катастрофическое несовпадение между понятиями-синонимами: понятием успеха и понятием счастья. Смерть Мерилин провела невидимую черту между тем общепринятым и внешним, что называется успехом, и тем индивидуальным и ин-

тимным, что называется счастьем. Смерть Мерилин снова поставила старый наивный вопрос о счастье, ибо оказалось, что общепризнанные символы — всемирная слава, деньги, секс — отнюдь на него не отвечают.

Не потому ли над ее судьбой снова и снова задумываются журналисты и поэты, романисты, драматурги, кинематографисты? И, кажется, никто не сомневается в том, что смысл ее шире наследственной душевной неуравновешенности, жестоких случайностей детства, неурядиц личной жизни и противоречий ее карьеры.

И хотя шесть лет прошло уже со дня смерти голливудской богини, вопрос «кто убил Мерилин Монро» продолжает волновать умы, ибо Мерилин уже нет, а убийство продолжается.

1. Скандальная биография — биография сентиментальная

Ведь если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно?

В. Маяковский

На обложке книжки помещено фото хохочущей Мерилин. Книжка называется «Трагедия Мерилин Монро» и написана по следам сенсации.

Здесь рассказана подробно печальная история детства современной Золушки, которая никогда не знала отца и смутно помнила мать: ее поместили в психиатрическую лечебницу, когда дочери минуло три года. Не скрыто, что семьи, по очереди усыновлявшие маленькую Норму Джин Беккер (настоящее имя Мерилин), делали это не из человеколюбия: шел кризис, и 20 долларов сиротской пенсии были подспорьем в тощем бюджете. Семьи были разные — богобоязненные и безалаберные.

Из времен своего детства будущая знаменитость вынесла нелюбовь к праздникам, когда одиночество особенно тягостно, заикание, от которого она с трудом избавилась к концу жизни, и чувство неуверенности, которое не покидало ее никогда.

Впрочем, юность Мерилин была немногим более счастливой: сиротский приют, где она мыла тарелки за 10

центов в месяц и мечтала стать кинозвездой, любуясь из окна на павильоны Голливуда. Там ее мать когда-то работала монтажницей.

Тот, кто прочитает книжку Сильвена Ренера «Трагедия Мерилин Монро» (изд-во «Прогресс», М., 1970), вынесет впечатление, что все, кто когда-либо встретился на пути будущей знаменитости, были обуреваемы тяжелыми фрейдистскими комплексами и стремились выместить на ней свою неполноценность. Самым нездоровым существом среди этого сборища пациентов психоаналитика предстает сама героиня: «Она только и делала, что взвешивалась, занималась косметикой и невнятно напевала, сидя в ванной, свои песенки... жизнь представлялась ей хронической болезнью. Зараженным ею не оставалось ничего иного, как неустанно мыться, напевая глупейшие куплеты».

Можно развести руками по поводу убожества стиля. Можно усомниться, заслуживает ли существо, вульгарно вихляющее бедрами на экране и в жизни, слова «трагедия». Можно удивиться, почему болезнь социальная предстает в виде суммы тяжелых личных патологий. Можно, наконец, задаться вопросом, отчего из многих документально более строгих и, уж бесспорно, более скрупулезных биографий Мерилин Монро наш читатель получил едва ли не самую нескромную.

Так или иначе, но книжка Сильвена Ренера характерна для весьма распространенного и популярного жанра буржуазной прессы: скандалы и сплетни, которые ореолом окружают имя всякой звезды.

Канва фактов, если отвлечься от этого ореола, горестна. Во многих пунктах биография Мерилин хрестоматийна. Она с детства неистово мечтала о карьере кинозвезды: да и о чем еще могла мечтать девочка из приюта, для которой кино было единственным развлечением, надеждой и наркотиком? Не для таких ли, как Норма Джин Беккер, и работает гигантская «фабрика грез»?

Норме Джин не исполнилось и шестнадцати лет, когда ее решили выдать замуж за Джеймса Даурти: очередные приемные родители уезжали, и иного способа избежать приюта не предвиделось.

Молодого мужа скоро призвали в армию, а жену его, работавшую на парашютной фабрике, однажды сфотографировали для обложки какого-то военного журнала.

На этом, собственно, кончается история Нормы Джин и начинается история будущей Мерилин Монро, богини и символа.

Но и это, в свою очередь, не есть история безмятежного восхождения к славе. Это даже не борьба — это драка женщины за свое место в жизни, кетч, где дозволены недозволенные и болевые приемы.

Таким недозволенным болевым приемом, примененным к Мерилин прессой, была история с календарями.

Есть книжка «Агония Мерилин Монро» Джорджа Корпоци, написанная Джентльменом-от-прессы. Все оскорбительное, как и все оскорбительное, что составляет карьеру богини любви, собрано здесь с намерением истолковать факты в благоприятном для нее свете. Это сентиментальная биография.

Баланс сенсации и сентиментальной морализации в ней соблюден, и, почерпнув из книжки почти все сплетни, окружавшие в свое время имя Монро, вы почерпнете оттуда также трогательный образ Золушки, хорошим поведением и прилежанием выбившейся в принцессы.

Сильвен Ренер излагает те же факты с уклоном в оскорбительное: «Рассказ о себе Мерилин решила превратить в милую розовую сказку... Рассказывая о себе и изображая высшую степень разочарования, молодая женщина не переставала кокетничать с собеседником, причем довольно грубо, почти вульгарно».

«Я знаю, что Венера — дело рук», — написала когда-то Марина Цветаева. Голливудская Венера была, несомненно, делом рук прессы — того широчайшего публицити, той рекламы, которую ей создали. Но так же верно, что она, как и Джеймс Бонд, была избрана на царство вполне демократическим путем — стихийным голосованием «за» самой публики. Она понравилась, она была нужна, ее хотели.

Ее карьера кинозвезды началась еще до появления на экране — рекламной поездкой по Штатам, в течение которой она должна была мелькать в ночных клубах и на приемах, позировать фотографам как можно более соблазнительным образом¹ и отвечать на вопросы ре-

¹ За Мерилин раз и навсегда утвердилось амплуа «sexy blond» — «сексуальной блондинки» после того, как ее сделали блондинкой для рекламы какого-то шампуня.

портеров по возможности бойко. Фильм, впрочем, так и не был снят.

Зато когда Мерилин в конце концов появилась на экране в картинах «Асфальтовые джунгли» и особенно «Всё о Еве», то успех ее, несмотря на то, что она снималась в крошечных эпизодах, был сенсационен. Тысячи писем со всех концов страны посыпались на студию «XX век — Фокс» с пожеланиями новых картин с Мерилин Монро. Тогда-то правители Голливуда, которые прежде лишь с помощью сложных интриг ее агента и друга Джонни Хайда заключали и расторгали с нею контракты, заинтересовались новой звездой всерьез. Карпоци приводит слова одного из таких голливудских «могуществ» Спираса Скурота: «Если у вас есть нечто, чего желает публика, не надо ее разочаровывать. К примеру, если у нас есть Мерилин Монро и публика требует ее как можно больше, было бы глупо остаться глухим к этим требованиям».

Итак, если публика желает Мерилин, она ее получает в любых количествах.

К этому времени Мерилин Монро минуло уже двадцать пять лет. После долгих унижений, мыканий по случайным заработкам, интриг, бесплодных усилий начиналось десятилетие ее безраздельного владычества на голливудском Олимпе.

И тут на гребне успеха разразился скандал.

Дело шло о двух фото обнаженной Мерилин, напечатанных в календаре еще во времена ее случайных заработков.

Цитирую книгу Ренера: «Сейчас вас можно увидеть обнаженной в любом гараже. Одна журналистка предупредила нас о скандале. Вас опознали». Ее собеседник швырнул на стол календарь. Он был в ходу с 1 января 1952 года. Ее тело принесло пятьдесят долларов Мерилин и миллион долларов тому, кто издал календарь».

Вот несколько более точных цифр по этому поводу: уйдя с парашютной фабрики, Мерилин поселилась в пансионе для «бизнес-гёрл». Она стала брать уроки драматического искусства по 10 долларов в час. Зарабатывала она по 5 долларов за час обычного позирования для разного рода рекламных изданий. За нагую натуру для календарей платили 50 долларов в час.

Ровно столько и заработала Мерилин в какую-то трудную минуту своей жизни. Она была снята в двадца-

ти позах, из которых были проданы две. За эти два негатива фотограф получил 900 долларов от компаний, издававших календари. Компании, в свою очередь, продали шесть миллионов копий (часть из них уже после скандала) и без труда заработали на этом 750 тысяч долларов.

Такова грубая финансовая подкладка дела. Что касается морально-этических проблем, то Карпоци, верный своему принципу сентиментальной биографии, старается как можно более сохранить внешние приличия. Он описывает, как под покровом ночи, закутанная в плащ, подобно Моне Ванне, Мерилин кралась в ателье фотографа; как он и его жена только вдвоем молниеносно совершили съемку и прочая и прочая.

Об этом не стоило бы говорить, если бы дело шло просто об истории женщины, а не о канонизации мифа. Книжка Джорджа Карпоци являет собой одну из весьма распространенных моделей такого рода. Книжка Сильвена Ренера — другую.

Один отвергает заранее все подозрения относительно морального облика богини. Звезда должна быть вне подозрений! Другой вторгается в ее личную жизнь со всей бесцеремонностью «колонки сплетен» («gossip column» — термин западной прессы). Он описывает с немалым допуском ее нелады с ди Маджио, который, жеманясь на секс-бомбе, в то же время мечтал о тихой семейной жизни, и это приходило в неразрешимое противоречие не только с карьерой, но и просто с кинематографическим амплуа Мерилин; надежды, с которыми она выходила замуж за Артура Миллера, две неудачные беременности и скандальный развод после четырех лет брака...

При жизни репортеры слишком часто задавали Мерилин вопросы — думаете ли вы выйти замуж за такого-то, собираетесь ли развестись с таким-то, не является ли такой-то вашим любовником? Но даже сентиментальный автор не обходит молчанем почти что ничего из сплетен и слухов, ни одно сомнительное или фривольное место из биографии своей героини — касается ли это ее личных отношений, «синдрома примадонны», который соиздал ей столь дурную славу на студиях Голливуда, относится ли это к легенде о Золушке, время от времени потрясаемой разоблачениями о том, что мать сиротки жива и находится в психиатрической лечебнице, или к

собственной неуравновешенности Мерилин, приводившей ее периодически в нервную клинику.

Более того, в его собственном отношении к Мерилин Монро присутствует некий оттенок фамильярности, который проходит фоном вполне сентиментальной биографии.

Сильвэн Ренер писал по документам с той вольностью истолкования, которой, по нашим представлениям, не допускают подлинные имена героев. Джордж Карпоци однажды выслушал историю Мерилин из уст самой Мерилин. Небезынтересна история этого интервью. После первых сообщений о предстоящем разводе с ди Маджио редактор вызвал Карпоци и предложил ему найти первого, в то время еще затерянного в тумане ее трудной юности, мужа Мерилин и описать историю их женитьбы. Джеймс Даурти был разыскан в предместье Лос-Анджелеса. Сама Мерилин отказывалась комментировать свою семейную жизнь, и тогда кому-то в редакции пришла счастливая идея: известно было, что Мерилин любит долгие прогулки по лесу — нельзя ли в таком случае воспользоваться этим капризом и взять у нее интервью во время такой прогулки? Расчет был верен, неожиданное предложение позабавило Мерилин, и она согласилась.

Это интервью, изложенное автором во всех подробностях, и составило основу книжки.

При этом автор не может удержаться от некоей многозначительности, придавая почти столько же веса перипетиям своих «отношений» с Мерилин в течение этой прогулки, сколько действительным фактам ее жизни. Книжка пестрит подробностями и фразами вроде: «И вот, наконец, в лесу наедине — Мерилин и я...»

Это та общепринятая фривольность, та расхожая интимность, которая заставила Брижитт Бардо, Катрин Денёв и других звезд французского экрана основать общество по защите своей частной жизни. Это тот фамильярный тон по отношению к «возлюбленной Америки» («All-American Sweetheart»), который, по замечанию самого Карпоци, составлял часть ее приданого и, конечно же, часть ее легенды. Ибо голливудская богиня тем и отличается, что сочетает в себе недостижимость всеобщего эталона и воображаемую доступность для каждого: право задавать ей публично щекотливые вопросы, право получать игривые ответы, право

видеть ее на экране как можно более раздетой и вешать на стенку одну из шести миллионов копий пресловутого календаря с ее изображением в красках и в полный рост. Право писать о ней сентиментально, скандально, фривольно — как угодно, лишь бы сенсационно.

2. Роман по мотивам

*Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла...*

Б. Пастернак

Предваряя свою книжку «Символ», американский писатель Альва Бесси замечает: «История эта вымышленная. Ни персонажи, ни ситуации, в которые они попадают, не относятся к кому-либо из живых или мертвых, хотя эта среда порождает множество им подобных».

Между тем Альва Бесси придерживался истории Мерилин Монро более дотошно, чем Сильвэн Ренер. И то и другое можно понять: жизнь изобретательнее в сочинении сюжетов, чем беллетристы. С другой стороны, форма романа дает возможность углубиться в мир интимных отношений своей героини, ища в них разгадки драмы. Он строит роман в двух планах: внешний, как бы документальный, отмеченный пунктиром эпизодов, точно датированных каким-нибудь событием из карьеры героини; и внутренний, состоящий из ее монологов наедине с собой и признаний врачу-психоаналитику. Эта своеобразная структура в случае художественной удачи могла бы стать залогом очень интересной формы романа. Но речь, собственно, не о романе и не его композиции. Речь о Мерилин Монро. Или о Ванде Оливер, как зовут героиню книги.

Как и Мерилин Монро, она сирота; как и Мерилин Монро, она становится символом; как и Мерилин Монро, она несчастливая счастливица; как и Мерилин Монро, она ведет нескончаемую тяжбу со своим успехом.

Альва Бесси следит, как карьера богини секса постепенно и последовательно лишает Ванду Оливер надежды на любовь.

Не потому только, что она должна платить за свое продвижение: связь с режиссером или продюсером достаточно обыкновенное дело.

Но суть не в этом.

Ванде Оливер в общем-то удавалось уклоняться от этих слишком деловых связей. Как удавалось это и Мэрилин, которая на прямой вопрос интервьюера ответила не без кокетства, что «волков» она не так уж боялась, да к тому же жизнь Красной Шапочки в дремучем лесу Голливуда была бы без них скучновата. А случались в жизни Ванды Оливер и такие вполне деловые связи, которые составили тот небольшой багаж истинно человеческих привязанностей, которые ей довелось пережить. Нежный, лишенный страсти роман юной старлетки с молодым и больным сердцем ее деловым агентом — одно из немногих ее счастливых и грустных воспоминаний.

Гораздо страшнее в жизни будущей звезды вынужденный быт, унизительная повседневность, которая накладывает свои семь печатей на душу: изнасилование в девять лет, немилый брак в шестнадцать, беспорядочность существования девушки, зарабатывающей себе на жизнь business-girl в околголивудском мире фотостудии, дансингов, ночных клубов.

Таково повседневное «воспитание чувств» женщины, которой вскоре предстоит воплотить на экране всеамериканскую, а потом и всемирную мечту о любви, стать живым, пусть кинематографическим воплощением страсти и ее соблазнов.

«Вы вскарабкались вверх по лестнице в избранной вами профессии, и вы на вершине,— говорит Ванде Оливер ее врач и наперсник.— Люди, которые пишут вам,— даже эти несчастные больные, которые говорят, что бы они стали с вами делать,— выражают любовь как умеют, единственным доступным им способом. Для них вы недостижимый объект — объект любви, если хотите, символ. Вы представляете в их убогой жизни нечто, чего они никогда не получат».

Но именно оттого, что в жизни множества больных, несчастных, обездоленных или даже здоровых, в меру довольных, обеспеченных, в жизни мужчин и женщин она представляет недостижимый идеал, символ, воплощение желаний, Ванду Оливер раздевают и насилуют не только физически, но и нравственно. И не только ког-

да она дерется за свою карьеру, но и тогда, когда эта карьера уже в зените.

Белокурую звезду сочиняли, как сочиняют рассчитанный на успех силуэт платья к зимнему сезону, как выпускают в свет беспроектный шлягер; как придумывают рецепт нового коктейля.

Ванде Оливер примеряли внутренний мир, который был бы ей «по фигуре» — по ее соблазнительной фигуре «sexy blond» — блондинки, округлые формы которой, согласно той же рекламе, не требуют бюстгалтеров и поясов.

Самое странное — а может быть, страшное, — что Ванда Оливер честно приемлет этот маскарадный, киношный внутренний мир. Ведь на этом она выросла; она тоже была одной из тех обездоленных, для которых знаменитые голливудские кинобоги были недостижимой мечтой.

Она не может до конца совместиться с предложенным ей образом — для этого она слишком много терпела. Но не умеет и отделить себя от него — для этого она слишком к нему стремилась. Она живет в полу-согласии с собой — символом. Ей не очень нравится быть «предметом продажи», как откровенно называет ее один из продюсеров: «Я не предмет, я личность», — полусопротивляется она. Так Мэрилин, полунегодяя, полубравируя, отвечала репортерам: «Я личность. Мне не нравится быть символом. Но если уж быть символом чего-нибудь, то, конечно, секса». Так, полускорбленная, полупольщенная, она засмеялась, увидав где-то в Коре, в офицерском собрании, свой портрет из пресловутого календаря...

Для Ванды Оливер не было проклятого вопроса «быть или не быть». Она хотела быть, быть во что бы то ни стало; быть тем единственным, чем она могла себя представить в детских сумасшедших мечтах, компенсируя все убожество своего существования; быть тем, что, к счастью или к несчастью, дал ей бог и что было ее единственным достоинством, — быть физическим воплощением всеобщей мечты. Она принимала все условия игры — все, какие угодно, самые жестокие. Она инстинктивно избегала всего, что могло погубить ее карьеру: слишком прагматических связей, слишком сильных привязанностей, слишком драматического несогласия с навязанным ей внутренним миром.

Она жила в полусогласии, легко шла на компромиссы. Принимала обстоятельства такими, каковы они есть.

Она послушно улыбалась для обложек, фотогенично закидывая голову, отвечала репортерам, что питается устрицами и шампанским, действительно пила шампанское, дерзила, что не может спать одна и умеет любить кого угодно и как угодно.

Постепенно выяснилось, что спать она не может вовсе, а любить не умеет никого. Полусогласие обернулось несогласием, почти неврозом. Появился «синдром примадонны».

На этом кончается история восхождения к славе, и начинаются «сумерки богов».

Альва Бесси вдается в интимную жизнь своей героини со всеми подробностями — таков *modus vivendi* современной литературы. Но для биографии «богини секса» это имеет свой смысл. Она встречает разных мужчин — хотя есть между ними при всей их разности нечто общее. Но с кем бы и как бы она ни спала, это не приносит ей простого женского счастья и удовлетворения.

Такова, по мнению автора, скрытая драматическая пружина ее судьбы.

Физические травмы детства и отрочества; моральное растрепанье по пути наверх — все это не дало развиваться в этой женщине, казалось бы, созданной природой для любви и радостей плоти, ни умению любить, ни даже элементарным потребностям этой прекрасной и соблазнительной плоти. «Он был мил; он был добр; он был надежен; он был всем, чем не была я. Но... Это звучит жестоко... мне стало скучно... Я имею в виду, что в действительности между нами не было ничего общего... Одиночество толкнуло нас друг к другу. Одиночество разлучило нас». Так говорит Ванда Оливер о своем втором муже, звезде футбола, Баке Вишневском.

Ее третий муж, знаменитый художник, интеллектуал, который пытается приобщить ее к серьезному искусству, к серьезной жизни и серьезной любви, не может, однако ж, перебороть ни ее страшное прошлое, ни ослепительное настоящее: он чувствует себя принцем-консортом при голливудской богине, он чувствует себя поглощенным окружающей ее стихией разрекламированно-

го секса и не ощущает себя настолько женщиной, чтобы сделать счастливой свою жену.

Эти мучительные отношения кончаются отчаянным увлечением Ванды Оливер ее партнером по последнему фильму, который для романиста составляет крах третьего брака Ванды Оливер и, может быть, всей ее жизни.

Не сбывается надежда на любовь. Не сбывается попытка стать из звезды актрисой. Хохочущий символ не дает места живой женщине. «Верните нам нашу ВО-ВО-гёрл!» — дружно кричат газеты после первой же серьезной роли Ванды Оливер (как кричали они по поводу Мэрилин Монро, всеамериканской ММ, ММ гёрл).

Между тем как Ванде Оливер, измученной, издерганной, брошенной, остаются снотворные таблетки, мексиканская водка-текила и сознание, что она — воплощение и идеал удачи — больна, одинока и — воплощение секса — так и не знает, что же это такое в действительности...

Итак, ужель загадка разрешилась, ужели слово найдено и богиня любви просто-напросто сексуально неполноценна, как в ожесточении кричит ей ее знаменитый муж?

Альва Бесси истолковывает эту свою догадку в духе фрейдистского отцовского комплекса, всю жизнь обуравшего сироту. То общее, что есть в разных мужчинах, к которым тянулась Ванда Оливер, — это уверенность в себе, покровительство, патернализм, замещение отцовства. И свой последний тщетный телефонный звонок в пустоту Ванда Оливер обращает к человеку, который когда-то первым без сожаления бросил ее, — к своему отцу.

Эта вольность дозволена романисту: в действительности последний и тщетный телефонный зов Мэрилин Монро был обращен не к отцу. Но нечаянная догадка писателя кажется точнее концепции, стройно приведенной к этой последней детской надежде.

Это даже не догадка — едва ли кто-нибудь возьмется всерьез отвечать на вопрос, была ли богиня секса сексуально полноценна. Примем это не как клиническое исследование интимной жизни героини, а как метафору. Как историю, где полусогласие с обстоятельствами жизни приводит к несогласию с собственной природой. Как

историю, где общественная мифология мистифицирует и вытесняет реальность.

Какой бы ни была Мерилин Монро в действительности, само это явление мистификации очень характерно для голливудской — как, впрочем, и всякой иной — современной мифологии. Она не требует больше соответствия прототипа символу. Забегая вперед, сошлось на бытописателя Голливуда Чарльза Хэмблетта: «Проститутки мужского пола... постоянно циркулируют в обществе, где многие из всемирно-знаменитых, сильных и романтических героев питают примечательное отвращение к женскому обществу, кроме разве что моментов объятий под кинопрожекторами, когда работают камеры».

Но это лишь самый откровенный случай мистификации, свойственной огню не только экранным мифам. А разве фюрер, обрекавший на нашей памяти на смерть целые народы, не страдал магией преследования? И разве реклама не возводила в национальные герои жертв случая, вроде Хорста Весселя — идола национал-социализма?

3. Драматическая интермедия

*О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я
сделала?!»*

М. Цветаева

Артур Миллер — третий муж Мерилин Монро — оставил нам два портрета своей бывшей жены. Один написан еще до свадьбы в киноповести «Неприкаянные» («The Misfits»). И Мерилин Монро впоследствии сыграла в фильме того же названия с нее и для нее созданную роль Розлин.

По странной иронии судьбы, которая так часто заявляет о себе в биографии Мерилин Монро, эта роль оказалась последней в ее жизни и последней в ее совместной жизни с Миллером. «Поэма конца» разыгралась на глазах у всех, во время съемок сценария, который всего четыре года назад был как бы «свадебным

подарком» знаменитого драматурга знаменитой актрисе.

Второй портрет был написан, когда не только развод, но даже и смерть Мерилин Монро были уже позади. Пьеса называлась «После грехопадения» («After the Fall»), она была автобиографична — род драматизованной исповеди, — и Мерлин называлась в ней Мэджи.

Между этими двумя датами были четыре года брака. Четыре года попыток спастись от назойливого публицита: еще бы, брак был сенсационен, почти скандален. Писатель, прославленный своей интеллектуальностью, авангардизмом, женился на голливудской кукле, едва получившей школьное образование, чьей профессией на экране был стриптиз!

С другой стороны: «All-American Sweetheart» — «Возлюбленная Америки», Золушка из американской сказки («каждый посыльный может стать президентом!») выходила замуж за человека, который должен был предстать перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности!

Да, было в жизни Мерилин Монро и такое. В биографию роскошной звезды экрана вплеталась серьезная политика. Она поехала вместе с Миллером в Нью-Йорк, когда он должен был предстать перед судом. С него взяли подписку о невыезде. Ему пришлось просить специального разрешения на путешествие в Англию в связи со своей премьерой и съемками Мерилин в фильме: так — по-своему драматично — впервые было объявлено официально о предстоящем бракосочетании.

В этом промежутке были занятия Мерилин Монро по методу Станиславского в драматической студии Ли Страсберга. Она мечтала стать серьезной актрисой.

До сих пор я почти ни слова не сказала о Мерилин в кино просто оттого, что эта статья не об актрисе, а о звезде; не об образах, созданных ею на экране, а об образе, созданном из нее жизнью; о слиянности и неслиянности этого рекламного образа с личностью.

Между тем если суммировать все сыгранное Мерилин на экране, то легко обнаружить, что, как у всякой звезды, у нее была своя тема. Амплуа, созданное Голливудом по контуру ее фигуры. Такие контуры выставляются

обычно на «конкурсах красоты»; претендентки должны уложиться в заранее вычисленный объем талии, бедер, бюста.

Мерилин старалась, как могла, добросовестно заполнить собой предложенный контур. В разных вариациях и за немногими исключениями она изображала соблазнительную блондинку, пробуждающую чувство в неловком избраннике.

Американское кино всегда имело в активе прекрасный эталон «настоящего мужчины» — Гэри Купера и Керри Гранта, Кларка Гейбла и Грегори Пека. Партнером Мерилин постоянно выступал нескладный и робкий очкарик, высокомерно-трусливый в любви. Она должна была из роли в роль бороться и побеждать его торжествующей женственностью с обертонами фривольности, наивности, неуклюжего комизма, вульгарности.

Экранное и рекламное амплуа отсвечивало на личность. Скандальная биография Сильвена Ренера воссоздана в полном соответствии с голливудским клише. Можно подумать, что ее невымышленные герои списаны с экранных партнеров Мерилин.

Между тем «ММ-гёрл» мечтала играть Достоевского.

Теперь уже трудно сказать, был ли заключен в теле Мерилин Монро талант истинно драматической актрисы. Но было же нечто, что отличало ее от десятков и сотен претенденток на успех, таких же «*sexu blond*», которые так и остались старлетками! Было же нечто, что сделало из этой приютской девочки общемировой символ любви, которому так старательно подражали миллионы женщин¹ и о котором мечтали миллионы мужчин!

Это «нечто» как раз и было неслияние — скажем, неполное слияние — Мерилин с созданным для нее образом. Вечная неуверенность в себе, которая осталась ей в удел от ее безрадостного детства. Беззащитность, которая сквозила сквозь беззаботность и выражалась даже в ее разрекламированной «сексуальной» походке—в

¹ Я напомним нашему читателю очень популярную у нас несколько лет назад сатиру Мартти Ларри «Четвертый позвонок», где Мерилин, которой неустанно подражает жена героя, — символ пошлости и стандарта. Теперь читать это не смешно и даже неприятно, но ведь это клиширование а-ля Мерилин и вправду вошло в миф «великой Монро»!

ее колеблющемся, неверном, неритмичном шаге. Люди, довольные собой, так по жизни не ходят.

Об этом Артур Миллер написал киноповесть «Неприкаянные».

В Розлин — певичке, приехавшей разводиться в Рено, «самый большой маленький город Америки», — он уловил податливую покорность и легкую приспособляемость к обстоятельствам. И одновременно — почти физиологическое неумение принять жестокость реальной жизни.

Мерилин это и сыграла с грацией, никак не обнаруживающей драму, разыгравшуюся в это время за кулисами съемок.

Дитя ночных клубов, Розлин без усилия приемлет вольницу ковбойской компании, куда случайно заносит ее судьба. Она рада отдаться под покровительство Гей, сильного мужчины, который намного старше ее. Они оба неприкаянные, но по-своему. Он — потому, что обществу не нужна его сила, и оно пытается ограничить его свободу. Эту свободу от общества он должен выкупать в борьбе с природой: современные потомки гордых завоевателей Дальнего Запада зарабатывают на жизнь ловлей на мясо диких мустангов.

Мустанги — тоже «неприкаянные» — жалкие остатки того же Дальнего Запада; теперь их ловят не только с помощью старого доброго лассо, но с помощью самолетов и грузовиков. Их свободу тоже ограничивают, отнимают.

И это внятно Розлин, как внятно ей всякая ложь и всякая беда. Она не может покупать свою свободу чьей-то чужой свободой — пусть даже лошадиной — и свое счастье чьей-то чужой бедой, пусть даже кобылы, у которой отнимают жеребенка. Она отпускает мустангов на волю.

Картина, конечно, сложнее, но речь не о картине, речь о Мерилин Монро.

— Что делает тебя такой грустной? — спрашивает Гей у Розлин. — Ты самая грустная девушка, какую я видел.

— Ты первый мужчина, который говорит это. Мне всегда говорили, какая я веселая.

То и другое вместе составляют тот удивительный «талант жизни», который увидал писатель в своей будущей жене.

Был ведь и еще один «секрет» популярности «великой Монро». Ее обманчивая обыкновенность, общедоступность, даже некоторым образом вульгарность. Она стала «типом времени», когда парикмахерская прическа, требующая усилий, когда корсет, стягивающий талию, когда слишком дорогие туалеты «от такого-то» уже не имели шансов на успех. Когда в Европе «открыли» феномен Брижитт Бардо с ее естественной — не извращенной — аморальностью, с ее естественной — не фривольной — обнаженностью, с ее негроидным — далеким от классических канонов — лицом.

Мерилин Монро была еще в гораздо большей степени «как все». Она была секс-бомба, но и простушка. Ее прославленная красота была по-американски добротна: каждый мог видеть, что груди у нее настоящие — без обмана — и бедра, слава богу, тоже. Это была великолепная, и торжествующая, и в то же время вполне демократическая красота девчонки с улицы. Было легко подражать ее гладким обтягивающим платьям с низким вырезом, открывающим грудь, не стесненную бюстгальтером. И невозможно подражать тому, чем щедро наградила ее природа, — естественному совершенству форм и врожденному «таланту жизни».

Она была для миллионов символом счастья. И казалась созданной природой для счастья.

Но, получив все, она не получила того простого и обычного, что имели миллионы ее менее удачливых зрителей: обыкновенных женских радостей.

Когда репортеры спросили Мерилин, чего бы она хотела в браке с ди Маджио, она отвечала, что мечтает о большом доме, где много комнат и много детей.

Когда репортеры спросили Мерилин, чего она ждет от брака с Артуром Миллером, она отвечала, что они строят большую ферму, где будет много комнат и много детей.

Много комнат она могла иметь, а детей — нет.

Она не могла самых простых вещей, которые даны всем: она не могла спать. Принимала чудовищные дозы снотворных и всяких других таблеток. Пила.

Она боялась темноты, боялась одна оставаться в комнате и осталась одна в жизни.

Ее страшил возраст, и в тридцать шесть лет она приняла смертельную дозу снотворного, а перед этим в по-

следней, незаконченной картине успела сделать стрип-тиз, которому могла бы позавидовать молодая.

Ее терпеть не могли продюсеры, режиссеры, партнеры, потому что работать с ней было мучением: она безбожно опаздывала на съемки, была нестерпимо капризна и растягивала съемочный период до невероятия, то лежа дома в тяжелой депрессии, то попадая в нервную клинику. Может быть, это было недовольство собой и своим амплуа, и в конце концов, как обещают «Неприкаянные», Мерилин Монро могла стать настоящей большой драматической актрисой. А может быть, это была всего лишь наследственная болезнь.

Ее последние романы были обескураживающе неудачны и не принесли того, без чего она не могла больше жить, — надежности и покоя.

Из всех ее мужей на похороны приехал один ди Маджио, который, кажется, искренне ее любил и с которым она охотно встречалась в свой последний год своей жизни.

Такова была «агония Мерилин Монро», и второй портрет, написанный Артуром Миллером в его нашумевшей пьесе «После грехопадения», относится именно к этому времени.

Кто может быть судьей между мужем и женой, и не естественно ли, что история бывшей жены писателя предстает при этом несколько односторонне? Односторонне и невеликодушно.

Это сначала попытка спасения Мэджи от улицы, от ее прошлого, в котором она все время оправдывается перед Квентином (так зовут героя): «Я никогда не была проституткой. Я была со многими мужчинами, но никогда ничего не брала... Мой психоаналитик говорит, что я считала секс чем-то вроде милосердия». Так откликается в образе Мэджи светлый образ Розлин, всегда и во всем милосердной.

Это потом попытка спасения Мэджи от непрерывно длящегося самоубийства — от истеричных требований близости, от таблеток и текилы. Но: «Всякий, кто хочет спасти другого ложью о безграничной любви, бросает лишь тень на лицо бога». Ибо смертный не способен к безграничной и всепрощающей божественной любви. И Квентин вынужден убить Мэджи — правда, лишь фигурально. Он оставляет ее на смерть, на самоубийство, хотя и он лишь последнее звено в «длинной-длин-

ной цепи» тех, кто убивал ее всю жизнь. Ибо она вся «...любовь. И секс». И больше ничего. Такова концепция, предложенная Миллером.

Это тоже вольность. В действительности Миллер едва ли был последним и роковым звеном в жизни Мерилин.

И это тоже концепция, подчиненная скорее идее образа Квентина, нежели Мэджи: история гибели Мерилин Монро сложнее и драматичнее. Но автор и не настаивает на полной идентификации героев: недаром и себя и свою бывшую жену он наделяет вымышленными именами, принимая, впрочем, свою, а не ее сторону.

Но примем это не как излишне откровенный и явно пристрастный рассказ о своей семейной жизни, а как художественный образ и как метафору.

Как метафору судьбы женщины, пришедшей в мир с богатством, которое никому не в радость. Которое профанируют в жизни, протитуют в искусстве, которое не по силам даже влюбленному мужчине и оказывается невыносимым бременем для нее самой. Таково проклятье безмерной, искупительной любви, которую несет в себе и хочет взамен Мэджи.

Воссоединим два образа одной и той же женщины, разделенные семью годами, неудачным браком и смертью, — и мы получим колеблющийся, двойственный и щемящий облик звезды, пронесшей сквозь нищету и блеск своей судьбы ненужный дар участия и любви, которые чужды нормальному строю жизни с ее борьбой за существование и конечностью чувств. Облик Неприкаянной.

4. Документальная биография

*Твое лицо ограблено, как сейф.
А. Вознесенский*

Книга Хэмблетта называется «Кто убил Мерилин Монро, или Клетка, куда запирают мечты». Она открывается портретом Мерилин, какой она хотела бы видеть себя. Портрет мог бы напомнить своей отрешенностью Грету Гарбо, если бы он не был почти обнаженным.

Великая Гарбо — великая Монро...

Между тем в остальных иллюстрациях вы почти не встретите больше Мерилин. Вы узнаете других знаменитостей Голливуда — «короля экрана» Кларка Гейбла, который был ее партнером в «Неприкаянных», Фрэнка Синатру, который никогда не был ее партнером, Лиз Тэйлор с ее мужьями — еще одну звезду Голливуда — и Софию Лорен, которая в Голливуде была лишь на правах гостя...

Дело в том, что книжка не о Мерилин — она о том, кто убил Мерилин, о клетке, куда запирают мечты, — о Голливуде.

Это не исследование. Автор ее — известный английский журналист — просто отправился в Голливуд и написал репортаж с места действия. Он постарался описать и понять странный и призрачный мир фабрики грез, где все, что происходит за пределами пятидесяти-мильного радиуса Бульвара Заходящего Солнца, кажется несущественным. Запуск ракеты к Луне? Выход в космическое пространство? Жертвы в Конго? Жестокости во Вьетнаме? Все это пустяки перед реальностью замужества Ким Новак или вопросом, кто получит «Оскара»¹ в этом году.

«Голливуд — это род клетки. Если вы останетесь в ней слишком долго, то получите невроз». Так говорит автору один из баловней этого мира американский режиссер Джон Хастон.

И оказывается, что душевный разлад Мерилин — во все не исключение. Не только род наследственного недуга или особенность психофизического склада, но до некоторой степени норма, накладные расходы на успех. Оказывается, что испытание славой, испытание публичностью, которого не вынесла Мерилин, так же трудно и для других, на первый взгляд вполне благополучных и счастливых богов экрана.

Смерть Мерилин Монро, естественно, вызвала отклик прежде всего у актрис, как и она, обреченных быть символом секса. Хэмблетт приводит лишь некоторые из этих откликов.

Ким Новак вспомнила по случаю смерти Мерилин свой разговор с одним из руководителей рекламы: «Запомните и никогда не забывайте, что — вы кусок мяса, как в мясной лавке», — сказал он без обиняков.

¹ Традиционная премия Американской киноакадемии.

«Страшно думать так о себе и еще страшнее знать, что с тобой именно так и обходятся». — И Ким Новак рассказала, как жаловалась Мерилин Монро, что люди обращаются с ней так, как будто думают: «Мы не хотим вскружить ей голову, поэтому будем держать ее сердце на голодном пайке — не дай бог быть с ней милыми. Нельзя же, в самом деле, просить каждого: «Пожалуйста, будьте милы ко мне». Для Мерилин это было особенно грустно, потому что у нее не было семьи. Нужны какие-то корни — то, чего не может дать женщине бизнес!»

Так ответила на вопрос, кто убил Мерилин Монро, одна из прославленных богинь Голливуда.

София Лорен воскликнула: «Что знают люди о давлении, объектом которого была Мерилин? Только Мерилин знает, почему она умерла, какие из мучений привели ее к гибели. Но я могу понять страшное эмоциональное напряжение, в котором она жила».

София Лорен, признанная, удачливая, сегодня едва ли имеющая соперниц, оказывается, тоже подвержена тем бедам, которые вечно обуревали Мерилин Монро.

«Звезда не имеет частной жизни — я знаю это слишком хорошо. Люди копаются в вашем прошлом, отказываются оставить вас в покое. Каждый намек на скандал непременно вытаскивают наружу. Куда бы вы ни шли, вы на виду у всех. Люди не могут понять, что вы хотите частной жизни, отдельной от вашей профессии».

Я вышла замуж за человека, который старше меня, потому что в прошлом всегда чувствовала себя беззащитной. Молодой человек не может дать этого чувства уверенности женщине, которой не настолько повезло, чтобы ощущать это самой. Те, кто женится из страсти или из секса, просто еще незрелы. В браке нужно *simpatico*.

Может быть, Мерилин не нашла этого ни в одном человеке.

Публика думает, что мы богаты и в этом счастье. Для женщины — думают они — милое дело быть символом секса, когда мужчины смотрят на тебя и желают тебя. Мерилин была символом секса в Америке, как я в Италии. Но разве в этом счастье? Мужчины эти мне безразличны — я люблю своего мужа и больше никого.

Быть знаменитой и иметь много денег — не есть счастье. Мы стремимся к этому, но это нас обманывает.

Счастлива ли я? Я независима и несу ответственность за свои поступки. Но хорошо иметь кого-то, от кого ты зависишь, даже если это никогда не понадобится...

Мерилин, наверное, была несчастлива — у нее никого не было. Представляю, как она тосковала по пониманию и по помощи кого-то действительно близкого! Я плачу, плачу, плачу с тех пор, как услышала о ее смерти — ее ужасно прозевали!»

Так говорит непревзойденная София Лорен.

А вот разговор автора с Лиз Тэйлор:

— Красота... Кому это нужно? Желаете знать, чего я хочу? Действительно хочу? Дом в тихом месте, где никто не знает моего имени, кроме бакалейщика, мясника и разносчика молока...

Мужа, которого никто не знает, кроме его сослуживцев, который приходит домой в определенный час и не обязан отвечать на анонимки...

— Но вы говорите о том, что имеют тысячи и миллионы женщин и это не удовлетворяет их. Они мечтали бы побыть на вашем месте, на месте Лиз Тэйлор, хотя бы денек!

— Ради бога! Пусть берут все — Голливуд, блеск и прочее. Кому это нужно! Нужно одно — покой. Покой для ума и сердца.

Женщине нужен муж, у которого есть время на ее интересы, маленькие приступы одиночества или темперамента.

И много, много детей. Дети везде, во всех концах дома!

Так говорит Лиз Тэйлор, у которой достало воли, характера или профессионализма, чтобы остаться богиней любви голливудского Олимпа, народив при этом не то пятерых, не то шестерых детей.

Так говорит Лиз Тэйлор, у которой хватило удачливости и мужества сняться в роли стареющей и опустившейся дамы в экранизации жестокой пьесы Олби «Кто боится Вирджинии и Вульф?». Говорит не без рекламного кокетства, конечно.

Правда, к детям Лиз приходится нанимать телохранителей, а снимаясь в Италии, держать их на яхте, — дети Лиз Тейлор — слишком большая приманка.

София Лорен, будучи символом секса на экране, хочет изгнать его из своей жизни.

Такова власть отчуждения, которого никто — даже самые сильные натуры — не волен избежать.

Впрочем, может возразить читатель, ты этого хотел, Жорж Данден!

И Мерилин Монро к этому стремилась, не просто стремилась — карабкалась, обдираясь в кровь, к своей судьбе.

История ее последней картины «Неприкаянные», ее несчастливого романа с одним из прежних партнеров и тяжелого расставания с мужем составляет самые горькие страницы книги Хэмблетта.

Странно сказать, но Мерилин Монро, которой так много было дано, не состоялась до конца ни как женщина, ни как актриса.

Она принесла свою беззащитность, свою душевную хрупкость, свой надлом в образ секс-бомбы, который надели на нее, как вечную личину. Но она так и не сыграла тех ролей, о которых мечтала: ей попросту их не дали.

«Режиссер Генри Хетауэй рассказывал:

— Когда я экранизировал роман Моэма «Бремя страстей человеческих», мне очень хотелось пригласить на роль Милдред Мерилин Монро. Если бы мне разрешили это сделать, она была бы сейчас жива. Эта роль принесла бы ей чувство уважения к самой себе... Она хотела доказать всем, что ей по плечу серьезные роли...

А ее заставляли играть одну и ту же роль снова и снова, пока она не стала карикатурой на самое себя...

Если бы ей позволили сыграть Грушеньку в «Братьях Карамазовых»! Я просил руководство об этом, хотя и не был режиссером картины. Они смеялись. Те, кто громче всех смеялся, никогда не читали романа Достоевского. В противном случае они бы поняли, что если кто-либо и мог воплотить Грушеньку на экране, то это Мерилин. Но кто об этом думал?»

Итак — кто же убил Мерилин Монро? Ее тяжелое прошлое? Голливуд? Мужчины, которые были ей близки? Она сама?

«Мы — люди — убили Мерилин Монро, — написал после ее смерти один итальянский критик, — мы заменили

алтари целлулоидом, возложив тяжкое бремя всеобщего обожания, удушающий кошмар публичного культа на самые хрупкие в мире плечи — на плечи красивой женщины».

Да, и это тоже.

Кошмар публичности не отпустил Мерилин даже после смерти. На ее похоронах, куда и так были допущены лишь немногие, разыгрался скандал. Джо ди Маджио попросил удалиться кое-кого из голливудских знаменитостей со словами: «Если бы не некоторые из друзей, она не была бы там, где она теперь».

Да, и это, наверное, тоже...

Человек избирает свою судьбу. Но не всегда он бывает властен справиться с ней. Особенно если судьба эта делает его общественным достоянием — если она отчуждает его личность в мифе, в сказке для миллионов.

Хорошо, если хватает воли, характера, независимости, силы, просто удачливости, чтобы пустить достаточно глубокие корни, сохранить тот оазис личной жизни, найти столь близкого человека или людей, что это позволяет нести сладкое и горькое бремя славы.

Случаются исключительные натуры, которых природа наделила силой духа, чтобы сохранить себя в неприкосновенности и уйти в безвестность по своей воле, оставив по себе прекрасную легенду.

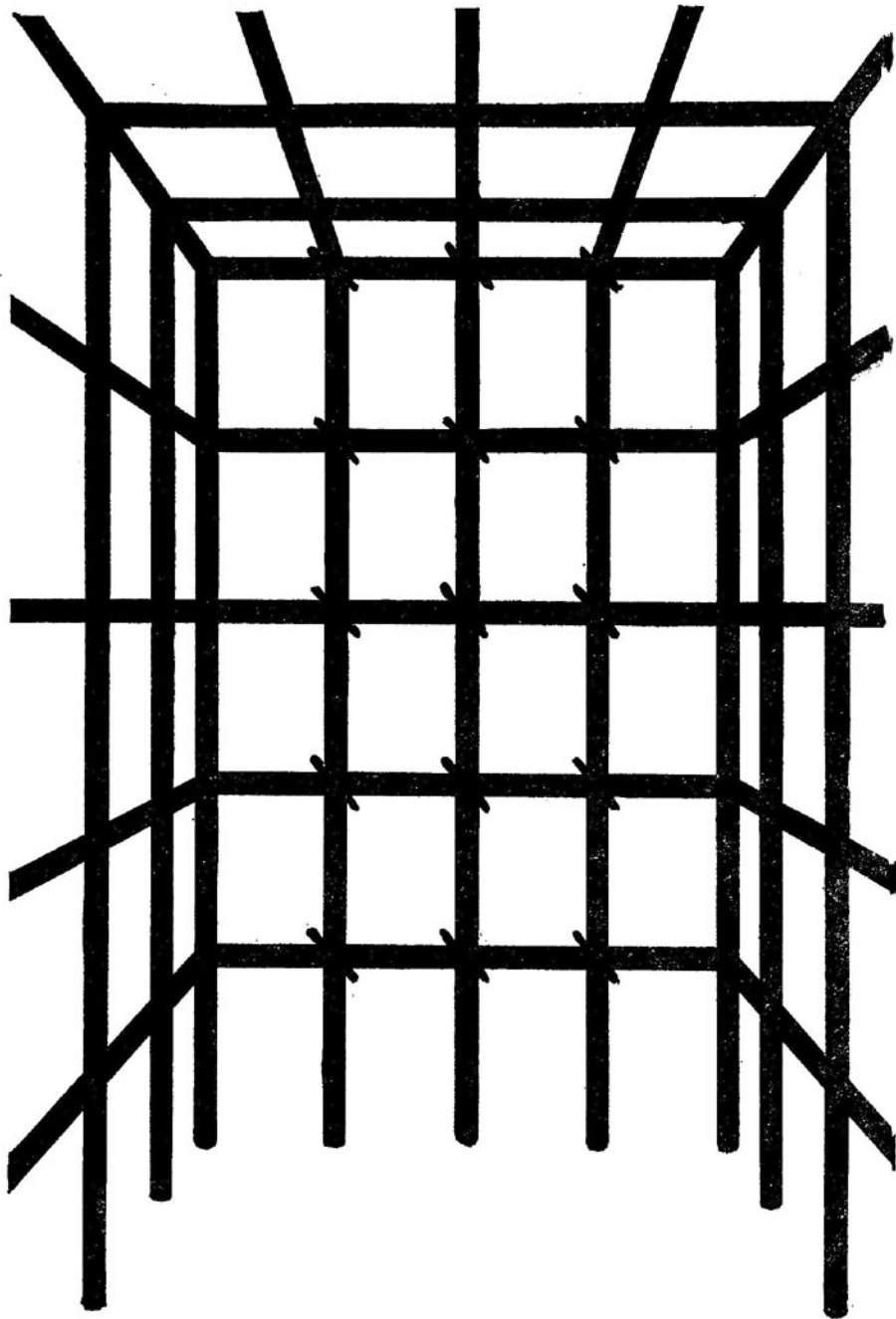
Так, в расцвете славы, красоты, таланта тридцати шести лет от роду (роковое число для женщины) покинула экран Грета Гарбо, оставив нам загадку своей личности и своей судьбы.

Ее частная жизнь никогда не была достоянием гласности, ее добровольный уход остался ее тайной, мало кому известна ее дальнейшая судьба. Она осталась легендой — «великой Гарбо».

Случаются исключительные натуры, которых природа наделила странной слабостью, отказав в естественном даре приспособляемости — в умении сберечь свой внутренний мир, свою личность, даже свою жизнь.

Так, в расцвете славы, красоты, таланта тридцати шести лет от роду (роковое число для женщины) ушла из жизни Мерилин Монро, оставив нам загадку своей смерти.

Ее жизнь досталась нам на суд и обозрение со всеми своими подробностями — чистыми и нечистыми, за-



Раскольников и „массовая цивилизация“

22 ноября 1963 года в городе Далласе, штат Техас, выстрелом из винтовки с оптическим прицелом был убит один из самых популярных и самых охраняемых людей на планете — Джон Кеннеди. Вот уже седьмой год мировая общественность ломает голову над «преступлением века».

И так как тайное порой становится явным, то, возможно, мы еще доживем до того дня, когда в каком-нибудь секретном сейфе будет обнаружен секретный план с безвкусно-романтическим названием «Стрела прерий» или «Большой бизон», как в свое время были найдены документы нацистской операции «Тевтонский меч», пролившие свет на необъяснимое убийство югославского короля Александра и французского министра Барту, а заодно и на другие не менее загадочные убийства.

Но речь не о политике.

1 августа 1966 года в том же штате Техас, в городе Остин, двадцатипятилетний Чарльз Уитмен поднялся на площадку двадцать седьмого этажа университета с запасом оружия, продовольствия, воды и туалетной бумаги и тоже из винтовки с оптическим прицелом убил пятнадцать и ранил тридцать четыре человека, случайно находившихся в этот момент на Гваделупа-стрит. Перед этим он зарезал свою двадцатилетнюю жену и мать, о чем записал в дневник.

Это странное убийство не имело под собой ни политических, ни личных, ни каких-либо иных реальных мотивов.

После полуторачасовой осады Уитмен был застрелен полицией, но освидетельствовавший его незадолго до того университетский психиатр признал этого молодого человека атлетической комплекции вполне нормальным американцем. Опухоль в мозгу, обнаруженная при вскрытии, не оказывала, по мнению врачей, влияния на его психику.

Факт этот достаточно широко известен.

Об эпохе судят по-разному. Одни говорят о веке пара и о веке атома. Другие характеризуют ее, как пору огнестрельного оружия и атомной бомбы. Определяют ее и по научной мысли, отмечая эру Ньютоновой или Эйнштейновой физики. И по болезням: когда-то бичом человечества была чума, ныне — рак.

Если в числе прочих данных эпоха может быть охарактеризована по преступлениям, то чудовищная эскапада техасского студента тоже должна быть названа «преступлением века».

Не только по количеству жертв. Не только по хладнокровной обдуманности действий. Не только по точности оптического прицела. Но главным образом по бросающейся в глаза безмотивности преступления. Ибо даже жена и мать — единственные из жертв, с которыми убийца был связан личными отношениями, — были убиты без всяких личных поводов. Скорее даже из какого-то извращенного милосердия: «Я не хочу, чтобы ей приходилось переживать все неприятности, связанные с моими будущими действиями», — записал заботливый муж, готовясь зарезать любимую жену, с которой он прожил четыре года...

Но речь, собственно, и не о криминалистике.

Речь об искусстве.

Кажется, нет другой проблемы, где взаимоотношения жизни и искусства были бы так запутаны, как в этом щекотливом пункте.

Статистика, официально сообщаемая Федеральным бюро расследований, свидетельствует, что преступность в США с 1960 по 1965 год возросла на 46 процентов, в то время как население — на 8 процентов. Что в 1965 году убийство совершалось каждый час, изнасилование каждые 23 минуты, что же до угнанных автомобилей,

то их приходилось по одному на каждую минуту суток. Наконец, сам президент Джонсон в послании Конгрессу в 1967 году говорил, что «зараза преступности неуклонно растет и захлестывает каждую улицу, каждый переулок в каждом населенном пункте.

«...Недавно в результате обследования, произведенного в районах с высокой преступностью в двух крупнейших городах США, было установлено, что:

— 43 процента опрошенных опасаются с наступлением темноты выходить на улицу;

— 35 процентов боятся вступать в разговоры с незнакомыми людьми;

21 процент боится с наступлением темноты ходить пешком...

— 20 процентов хотели бы переменить местожительство...

— и все это потому, что люди боятся преступников!»

«Первая из причин преступности среди несовершеннолетних — кино, телевидение, печать, — высказывает свое мнение по этому вопросу один из молодых людей, опрошенных итальянской газетой «Paese sera». — Кино спекулирует на низменных инстинктах.

Слов нет — эпидемия насилия все больше охватывает литературу, сцену, экран на Западе.

Убивают гангстеры и полицейские, шпионы и контршпионы, убивают прелестные девицы с модными прическами и юнцы с комплексом неполноценности. В добропорядочных детективах убивают по веским материальным причинам; в фильмах о молодежи — по причинам, так сказать, морального свойства (разлад в семье и прочее). В фильмах недавней кинематографической молодежи — бывшей «новой волны» — из-за аморальности окружающей действительности.

«Они убивают для вас» — красноречиво назвал один французский критик статью о современном кинематографе.

Несомненно, кино, телевидение и пресса, наводняющие мир зрелищами изобретательных насилий, изысканных способов убийства и захватывающих конвульсий жертв, могут снабдить дельными инструкциями тех, кого, подобно Чарльзу Уитмену, обуревают «попытки к насилию».

Но тот же самый французский критик в той же статье восклицает: «Подло и лицемерно возлагать на ки-

нематограф и литературу ответственность за потрясение наших нравственных устоев, умышленно закрывая глаза на несправедливость, бесчеловечность, или несовершенство современных социальных условий. Если битник... совершит нападение на ближайшую бензоколонку, он это сделает вовсе не потому, что посмотрел последний фильм Жичкока или «Молодо—зелено» Лунца. Я читал де Сада, делая из него выписки... я в восторге от «Трансевропейского экспресса» Роб-Грийе, и, однако, у меня никогда не возникало соблазна броситься на дочь моей консьержки и избить ее до потери сознания.

Когда Чарльз Уитмен совершил свое чудовищное убийство, выяснилось, что нечто подобное за несколько лет перед тем было уже описано в романе Форда Клэрка «Открытая площадь». Однако ж нет никаких данных, что он хотя бы подозревал о существовании этой книги.

Зато в том же номере «New York Times» от 6—7 августа 1966 года, где напечатан отчет о похоронах Чарльза Уитмена в Лэйк-Уорт, помещена краткая заметка о пятнадцатилетнем мальчике из Форт-Уорт, который убил ночного сторожа. На вопрос полицейского он ответил, что хотел поразвлечься, «как те парни в Чикаго¹ и Остине, которые развлекались, убивая людей».

Социопсихология, ныне усердно занимающаяся проблемами юношеской преступности, в свою очередь выдвигает в этом странном споре две прямо противоположные версии. И если согласно одной вину за угрожающий рост преступности следует возложить на экран и прессу, то другая парадоксальным образом утверждает, что зрелище насилий на экране служит как бы катарсисом, разрядкой агрессивных стремлений личности. Такова теория, выдвинутая после первой мировой войны Уильямом Хили и Сирилом Бёртом.

На этом основании один предприимчивый владелец кинотеатра криминальных фильмов за небольшую дополнительную плату даже снабжает зрителей игрушечным оружием. По ходу сеанса они имеют право кричать, палить и наполнять воздух запахом серы. Затея пользуется успехом.

¹ Речь идет о не менее шумевшем деле Снека, убившего восемь молоденьких медсестер.

Увы, тщательные статистические обследования пока не подтвердили сколько-нибудь убедительно ни ту, ни другую гипотезу.

И вот что примечательно: в странах, где кино и телеэкран отнюдь не склонны демонстрировать сексуально-детективные соблазны и даже, напротив, склонны обходить эти стороны действительности, происходят процессы в значительной степени сходные. Сошлюсь для примера на данные широких обследований юношеской преступности, проведенных ЮНЕСКО в 1960, 1963 и 1964 годах в таких странах, как Австрия, Дания, ФРГ, Израиль, Ливан, Польша, Швеция, Югославия.

Взаимоотношения жизни и искусства вовсе не так просты, как может показаться на первый взгляд.

Первое отступление в кино

Эта картина документальна и репортажна. Она лишена ухищрений моды. Она снята молодыми людьми, у которых было мало денег и много энтузиазма,—снята на добровольные пожертвования, на свой страх и риск. Этот бесхитрый, подрывный и патетический рассказ о марше студентов и профессоров университета в Беркли против войны начинается с наивного и откровенного наезда камеры на дом, за освещенными окнами которого нам доверительно открывается штаб-квартира «заговорщиков», где в данную минуту обсуждается организация этой массовой противоправительственной акции. Он продолжается в разноголосице политических споров, в смене юношеских лиц, в страстности митинговых выступлений, в бесчисленности заборных плакатов: «Вьетнам для вьетнамцев!», «Пусть президент Джонсон запишется добровольцем во Вьетнам!», «Занимайтесь любовью, а не войной!»

И он заканчивается учениями американской морской пехоты, опустошающую бездумность которой впервые открыл для кино несколько лет назад Франсуа Райшбаха,—зрелищем тотального и страшного обольщивания человеческой личности.

Создатели фильма назвали его «Сыновья и дочери» и посвятили его не столько ужасам войны во Вьетнаме—хотя и включили в свою ленту потрясающие и уникальные военные кадры вроде тех, где американский солдат методично избивает ногами связанного пленника,—сколько воздействию этой войны на сыновей и дочерей Америки. Они бы могли назвать свой фильм «Далеко от Вьетнама», как сделали это маститые французские кинематографисты—Ален Гене, Крис Маркер, Аньес Варда, Жан-Люк Годар, Клод Лелюш. Ибо убивают ведь не только там, где падают бомбы и льется кровь. Убивают и там, где одинаково обритуе, с

одинаково перекошенными лицами американские мальчики только учатся без трепета убивать себе подобных в ближнем бою. Убивают не только тела, но и души. Убивают там, где одни молодые американцы, вооруженные лишь возмущением, плакатами и песнями под гитару, по собственному почину выходят на улицу, чтобы протестовать против войны, а другие молодые американцы

во всеоружии ненависти добровольно выходят на ту же улицу, чтобы бить им морду. И все они — сыновья Америки.

Заключительный кадр — морской пехотинец, запутавшийся в витках колючей проволоки, — из документального становится символическим, ибо в этой войне и побежденные и победители в конце концов становятся жертвами...

Американский писатель Трумэн Капоте, который успел составить себе имя как автор изящных психологических новелл, предпринял единственный в своем роде труд. Прочитав в газете сообщение об одном чудовищном — но отнюдь не исключительном — убийстве целой семьи в маленьком американском городке Холкомб, он пошел по следам преступления, проследив шаг за шагом все детали его зарождения, осуществления, распутывания и, наконец, наказания убийц, вплоть до их конца «в углу», как на местном жаргоне именовалась виселица. В результате этого детальнейшего шестилетнего расследования появилась книга «In Cold Blood», что означает «Хладнокровно» (она была опубликована в «Иностранной литературе» под названием «Обыкновенное убийство»).

Начав, как и многие, с заметки на газетной полосе, Трумэн Капоте и в дальнейшем не позволил себе выйти за жесткие границы подлинного «дела». Это не каприз и не литературное кокетство, а потребность времени.

«In Cold Blood» — роман на основе документов или документ в форме романа. Строго фактическая книга Трумэна Капоте содержит в себе больше для понимания того, что можно было бы назвать типическим преступлением нашего времени, чем содержат самые изобретательные вымыслы романистов, кино- и телефантастиков современной общедоступной криминалистики.

Достоевский. Отступление первое

...Но меня интересует при этом другое обстоятельство, так сказать, вопрос. Не говорю уже о том, что преступления в низшем классе в последние пять лет увеличились; не говорю о повсеместных и непрерывных грабежах и пожарах; страннее всего то для меня, что преступления и в высших классах таким же образом увеличиваются и, так сказать, параллельно. Там, слышно, бывший студент на большой дороге почти разбил; там передовые, по общественному своему положению, люди фальшивые бумажки делают; там, в Москве, ловят целую компанию подделывателей билетов последнего займа с лотереей, — и в главных участниках один лектор всемирной истории... И если теперь эта старуха-процентщица убита одним из общества более высшего... то чем же объяснить эту, с одной стороны, распушенность цивилизованной части нашего общества?

— Перемен экономических много... — отозвался Зосимов.

Собр. соч., т. V, стр.
158—159

На первый взгляд убийство семьи Клаттеров — мужа, жены, дочери и сына — может напомнить своей бессмысленностью дело Уитмена, а жуткими подробностями — дело сексуального маньяка Спика. Трофеи убийц составили 40—50 долларов, транзисторный приемник и бинокль; жертвы найдены были в разных концах дома со связанными руками, с заклеенным пластырем ртом, застреленными в упор — в затылок или в лицо, — с перерезанным горлом...

Но видимая безмотивность преступления — это только первая «версия», с которой писатель начинает свой сюжет.

Когда после семи недель неизвестности перед следствием предстали два молодых человека — Ричард Хикок и Перри Смит, разгадка оказалась самой банальной: ограбление. По сведениям, случайно полученным Хикоком от соседа по камере в тюрьме Лансинг, Клаттер, зажиточный фермер, мог держать в сейфе сумму порядка десяти тысяч долларов.

Сосед ошибался: у Клаттера вообще не было сейфа, он предпочитал расплачиваться чеками. Но Дик узнал об этом слишком поздно.

Итак, на втором витке сюжета возникает знакомый мотив «американской трагедии»: деньги.

Очеркист, рассказавший в свое время читателям «Недели» о деле Снека, привычно подвел итог: «Рост нищеты и безработицы, перенаселенность городских трущоб и, наконец, мораль чистогана, поклонение желтому тельцу, которым охвачено американское общество,— вот то замусоренное поле, на котором стеной встает чертополох преступных устремлений»¹.

Казалось бы, история Дика Хикока и Перри Смита полностью укладывается в эту схему.

Но привычное пояснение, сохранившееся, как клише, от 20—30-х годов — от времени сокрушительных экономических кризисов, инфляций, локаутов, от эпохи бирж труда и «гроздьев гнева», далеко уже не покрывает всей сложности сегодняшней действительности. Статистика больше не обнаруживает прямых соответствий там, где мы привыкли их искать. Например, в Японии (стране последнего по времени экономического бума) по данным за 1965 год лишь 3,4 процента малолетних преступников — выходцы из очень бедных семей; 47,2 процента выросли в семьях, которые сводят концы с концами, прочие — в домах средней и выше средней обеспеченности.

Тот же Чарльз Уитмен, двадцати пяти лет от роду, жил вдвоем с женой Кетти в собственном каменном домике...

Да, кроме того, рост преступности, в особенности юношеской, — явление широко распространенное, и множество стран, публикующих свою статистику, дают тому доказательства.

И сквозь историю Дика Хикока и Перри Смита с ее классическими мотивами «нищеты», «трущоб» и «морали чистогана» постепенно начинает просвечивать нечто другое.

«Если бы не долги! Если бы я мог заработать побольше! Я старался»², — воскликнул Дик на одном из допросов.

¹ В. Тарасов, Инкубатор преступлений. — «Неделя», 1966, 21 июля.

² «Иностранная литература», 1966, № 4, стр. 242.

Он вырос в небогатой, но и не нищей семье. Семья была хорошая, честная. Школа? Он, пожалуй, смог бы стать одним из лучших учеников, если бы посвятил книгам то время, которое убивал на спорт.

«Бейсбол. Футбол. Я был членом всех сборных. Мог бы после окончания школы поступить в колледж на ту стипендию, которую получал бы как отличный игрок. Хотел изучить инженерное дело, но на стипендию не проживешь. Короче говоря, я решил начать работать».

Дик сразу же женился на шестнадцатилетней красавице Кэрол, которая родила ему троих детей, и, побывав к двадцати двум годам путевым обходчиком, шофером, красильщиком машин и механиком, стал подделывать чеки. Потом мелкие кражи, а там и кража со взломом, за которую он угодил в Лансинг, где услышал о Клаттерах.

Впрочем, к этому времени он успел разойтись с Кэрол и жениться на другой шестнадцатилетней красотке, не говоря уж о прочих «кошечках-блондиночках».

Не стоит принимать чересчур веерез горькую интонацию в духе «Отверженных»: «Я старался»... «На стипендию не проживешь»... Дорогие машины, шикарные курорты, женщины как предмет роскоши, не считая тех, которые, напротив, служили ему источником дохода...

Но, не принимая всерьез жалобы Дика, следует принять весьма всерьез нечто другое. А именно — стихийное бунтарство того типа социального поведения, которое свойственно Дику: стихийный протест против онформизма современного общества «массовой цивилизации».

И если конец Дика ужасен и исключителен, то биография его похожа на множество подобных же биографий, а его личный «бунт» так или иначе вливается в общий бунт поколения.

Социологи называют этот род бунтарства «агрессивностью на почве бессилия». В одной из статей, написанных на материалах обследования ЮНЕСКО, Уильям Кварацеус замечает: «Ребенок, живущий в непривилегированных условиях, часто восстает против ограничений, накладываемых обществом. Чувствуя свое бессилие перед лицом окружающей среды и этих ограничений, ребенок может взбунтоваться. «Агрессивность же на почве бессилия» означает, что «бунтарь» лишен законных средств к достижению желаемой цели.

...Быть может, он и не считает это своей заветной целью, но уже одно сознание неосуществимости стремления глубоко возмущает его».

Это бунтарство органически вырастает из условий существования в «обществе потребления» и таит в себе самые разные, порой прямо противоположные возможности.

«Мне хочется помочь всем этим людям. Я вижу себя сестрой в колонии для прокаженных или собирающей деньги в помощь голодающим детям, или участницей движения за повышение пенсий престарелым.

А что я делаю? Сегодня вечер, завтра танцы, послезавтра свидание, и легче забыть об этом. Но совесть не дает забыть мне, по крайней мере. Мы, сумасшедшие, запутавшиеся дети, можем разгромить чужой дом за одну дикую вечеринку, но на следующее утро будем реветь, увидев на улице старуху или калеку или узнав, что где-то далеко от нас мучается голодающий арабский малыш.

Буря крайностей — любви и ненависти, насилия и пацифизма, добра и зла — не стихает в нас ни на минуту».

Так пишет о себе двадцатилетняя англичанка в анкете или, если хотите, исповеди, одна из сотен опрошенных, чьи ответы были собраны Ч. Хэмблеттом и Д. Деверсоном в книге с многозначительным заголовком «Поколение Икс».

Ну, разумеется, Дик Хикок не стал бы проливать слезы над старушкой, хотя о его товарище Перри Смите этого уже не скажешь. Да и вообще «высокие» порывы не свойственны его прагматической душе. Но со своим весьма ограниченным и вполне корыстным бунтарством он принадлежит к тому же «поколению Икс».

И если вину за преступления слишком часто приходится делить между преступником и обществом, то Дик Хикок не составляет исключения.

Герой повести Алана Силлитоу «Одинокий бегун», попав за кражу в детскую исправительную колонию Борстал, яростно и до конца противится весьма гуманным попыткам общества вернуть его в свое лоно благонамеренным гражданином. Он принципиальный и злостный мятежник из необеспеченного класса.

Между тем при ближайшем рассмотрении речь и тут идет не о «куске хлеба». Деньги, полученные семей-

ством в качестве страховки за смерть отца, предназначались на развлечения.

Аллан Силлитоу ничего не приукрашивает в характере и биографии своего героя и его среды, он только делает ударение на мятежных его мотивах: коли общество богато, то пусть и раскошеляется. И пусть не ждет при этом капитуляции...

Не есть ли в таком случае преступление Дика Хикока нечто «нормальное» для общества высоких жизненных стандартов? Для общества, где потребление возведено в культ, где оно приравнено к ценности человеческой личности?

Этот парадокс прогресса Норберт Винер — отец кибернетики — сравнивает с прочими новыми проблемами космического века, например, с состоянием невесомости. «Сила земного притяжения столь же дружественна нам, сколь и враждебна. Точно так же, когда люди не страдают от голода, серьезными проблемами могут стать перепроизводство продуктов питания, бесцельность существования и расточительство».

Ведь закономерность преступления Дика Хикока как раз и лежала на грани стихийного и яростного нонконформизма, порожденного социальным неравенством, и столь же стихийного, яростного потребительства, возвращенного идеологией «равных возможностей». Слово «потребительство», затрепанное во множестве статей «на моральные темы», я употребляю в данном случае также в его терминологическом значении, принятом социологией, которая связывает явное «усиление потребительского отношения к жизни» с «механизацией обслуживания и стандартизацией товаров».

Впрочем, следующий из парадоксов состоит в том, что явления, характерные для высокого жизненного уровня, возникают и там, где такого уровня еще нет. Это, в частности, относится к типу молодого человека, стоящего на грани стихийного бунтарства и столь же стихийного потребительства или социального эгоизма.

«В наши дни почти во всех языках мира есть специальные слова или выражения, обозначающие подростков, поведение и вкусы которых настолько отклоняются от нормы, что возбуждают подозрение, если не тревогу. Это «тедди бойз» в Англии, «нозем» — в Нидерландах, в Швеции. Французы называют их «блужон нуар», южноафриканцы — «цоцы», австралийцы — «боджи».

В Австрии и ФРГ это «хальбштаркен», на Тайване — «тайпау», в Японии — «мамбо бойз» или «тайодзуку», в Югославии «тапка-роши», в Италии «дисколи»...

Однако нельзя полагать, что каждый «тедди бойз» или «блужон нуар» действительно является правонарушителем... Было бы несправедливо думать, что всякий подросток, которому нравится рок-н-ролл или эксцентричная манера одеваться, находится на пути к тому, чтобы стать преступником или уже является таковым».

В лице Хикока доведена до логического конца лишь одна и притом самая редкая из заложенных в нем возможностей. Но она есть и у других, эта возможность, — она лишь доведена здесь до крайности, до последней и крайней черты.

Компаньон, которого выбрал для «мокрого дела» Дик Хикок, не принадлежал к той распространенной категории «стопроцентных мужчин», к которой сам он и окружающие причисляли Дика.

Перри Смит таскал за собой, как единственное достояние, любимую гитару и целый сундук старых карт, писем, объявлений и книг. Он любил читать словари и выискивать замысловатые слова, а на деньги, добытые у Клаттеров, рассчитывал отправиться на поиски какого-нибудь зарытого клада или потопленных сокровищ. В отличие от Дика Перри Смит был натурой мечтательной, непрактичной, отчасти даже артистической. В отличие от Дика он мог бы «заплакать над старушкой».

Литературные ассоциации всегда рискованны, но Перри Смит невольно приводит на память Вэла Зевьера — героя пьесы Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад» с его гитарой и сказкой о голубой поднебесной птице: «...у них совсем нет лапок, у этих маленьких птичек, вся жизнь — на крыльях, и спят на ветре...» Вэл Зевьер хотел быть свободным — бродягой, но свободным, изгоем, но свободным; он стал жертвой линча.

Перри Смит хотел только как-нибудь перебиться. Он не то чтобы мечтал о свободе — просто у него «не было лапок», чтобы приземлиться, чтобы хоть как-то укорениться в практической жизни. Он стал убийцей.

В отличие от Дика Перри Смит был в полном смысле жертвой социального и расового неравенства и собственной физической неполноценности.

В самом деле: бродячая необеспеченная жизнь; смерть матери — индианки из племени чероки, бывшей чемпионки родео (она спилась и погибла, захлебнувшись в собственной блевотине); сиротство; унижения и истязания, пережитые мальчиком-метисом в детских приютах; наконец, физическое уродство Перри — полужарлика с торсом крупного мужчины и короткими ножками, обутом в детские сапожки с серебряными пряжками... Все это, помноженное на непрактичную мечтательность нагуры полуирландца-полуиндейца, склонной равно к самоуничтожению и сомнению, обрекало Перри на деклассированность и изгойство.

Так рождаются фанатики свободы. Так изредка создаются великие личности. Но Перри не был Вэлом Зевьером. Он не стал и Чарли Чаплином. Он попал в тюрьму Лансинг, где познакомился с Диком Хикоком.

Почему же Дик избрал столь странного компаньона для тщательно продуманного «мокрого дела»? Суть в том, что в убийстве Клаттеров Дик отводил себе скорее организаторскую, так сказать, административную роль.

В Перри Смите «стопроцентный мужчина» Дик Хикок с его в общем-то прагматическим и трезвым отношением к предстоящему делу видел тип «прирожденного убийцы».

«Хикок сообщил, что вы природный убийца. Убить кого-нибудь вам легче легкого. Он рассказал, как однажды в Лас-Вегасе вы напали с велосипедной цепью на негра. И забили его до смерти. Просто так».

В действительности Перри никого не убивал — это было одно из недоразумений, которых много в этом странном и страшном деле. Но недоразумение не случайное. Перри сам выдумал историю с «черномазым».

Все это сильно смахивает на «театр ужасов» Жана Жене. И в то же время, несмотря ни на что, в этом извращении человеческой психики есть свой печальный житейский смысл.

«Какими бы путями правонарушитель ни пришел к преступлению, причины, толкнувшие его к этому, всегда сводятся к общему знаменателю, укладывающемуся в следующий порочный круг: неуверенность, беспокойство, агрессивность, чувство виновности и снова неуверенность»¹.

¹ «Курьер ЮНЕСКО», 1964, май, стр. 11.

Для мечтательной и инфантильной души, мало приспособленной к борьбе за существование, жестокость часто становится бессознательной попыткой изжить травмы действительности. В особенности детские травмы. Недаром дан был в утешение Перри ослепительный сон о желтом попугае, убивающем врагов. Сон-возмездие, Сон-отмщение.

Но все-таки только сон, и тогда Перри выдумал «черномазого».

Романтическая и чувствительная душа метиса изживала свой комплекс неполноценности — социальной и личной — в утешительных фантазиях. Здесь была и жажда славы — он охотно воображал себя знаменитым певцом или артистом. И страстный эскапизм — он мечтал бежать из общества в детский мир приключений. И мечта о мести — он хвастал несуществующим убийством, совершенным «просто так», от нечего делать, «под настроение».

Жестокая ирония действительности в том, что из всех этих ребячливых мечтаний дано было осуществить — лишь одному: Перри стал убийцей.

Тут тоже есть своя «нормальность», ибо самоутверждение через жестокость, увы, столь же характерно для «преступлений века», как бунтарско-потребительская философия «сто процентного мужчины»...

Так случилось, что в один прекрасный день два столь несхожих человека, как Дик и Перри, сели в машину и отправились за тридевять земель в незнакомый городишко к незнакомым людям, чтобы убить их и таким образом раздобыть весьма проблематичные десять тысяч долларов для весьма туманных надобностей. Понстине страшное сцепление общественных и личных закономерностей, рождающее столь противоестественные извращения человеческой психики!

Достоевский. Отступление второе

— Я рассматривал, помнится, психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления.

— Да-с, и настаиваете, что акт исполнения преступления сопровождается всегда болезнью. Очень, очень оригинально...

Собр. соч., т. V, стр. 268

Дик Хикок — изобретатель и инициатор операции — не тешил себя надеждой, что деньги они получают «на блюдечке с голубой каемочкой». А ргіогі он подсчитал, что «укокошить» придется от четырех-пяти до десяти-двенадцати душ, включая случайных субботних гостей, буде те окажутся на ферме.

При этом, однако, главную роль «практический» убийца Дик отводил романтическому «прирожденному» убийце Перри.

Так оно и вышло на самом деле.

И хотя десятки тысяч на ферме не оказалось и в помине (впоследствии Перри вспоминал, как унижительно искал он закатившийся под стол серебряный доллар), но оба они с какой-то странной податливостью стали убийцами, приведя в исполнение смутное видение стен, «залепленных волосами»...

Кто знает, не есть ли убийство, даже обдуманное заранее и приведенное в исполнение «in cold blood» — в состоянии вменяемости, по авторитетному и несомненному заключению судебной экспертизы, — почти всегда, однако, патология?

Картина убийства Клаттеров, воспроизведенная писателем с подробной объективностью судебного протокола, тому свидетельство.

Противоестественно все. Какая-то фатальная обреченность жертв, даже не пытающихся сопротивляться.

Противоестественно то, как просыпается насильник в обыкновенном, в общем-то даже не злом парне: «...Дик и слушать меня не хотел. Он увлекся своей ролью. Орал на мистера Клаттера, приказывая ему сделать то одно, то другое», — вспоминал впоследствии Перри.

Противоестественна взаимная злоба и подначка, вдруг возникшие между компаньонами: «Меня затошнило, когда я подумал, что раньше восхищался им... я сказал:

— Что ж, Дик, начнем.

Сказал это несерьезно, просто хотелось разозлить его, уязвить, доказать всю его трусость и фальшь. Некоторое время мы словно испытывали друг друга. Кто кого?!»

Противоестественна жалость Перри к жертвам — особенно к девушке — и то, что именно он из какого-то дурацкого бахвальства начал эту оргию бессмысленных убийств. «Стыд. Отвращение... Я не понимал, что делаю, пока не услышал странный звук. Как будто кто-то тонул. Захлебывался под водой. Я протянул нож Дикку. Сказал ему:

— Кончи его. Это придаст тебе бодрости».

Противоестественная легкость, с какой два молодых человека поддались соблазну уже бескорыстного насилия, мало отличного от безумных действий сексуально-го маньяка.

В какую-то роковую минуту корыстный мотив утрачивает свою силу. Незначительные побочные мотивы, вроде соперничества, страха или ощущения своей минутной власти, запускают психический механизм, в котором практическая надобность уже не играет роли. Попытка ограбления превращается в простую расправу над безоружными.

Позже, когда Дик Хикок и Перри Смит будут ожидать казни в галерее смертников, писатель как бы попутно, почти что невзначай набрасывает портреты их соседей по этой «тюрьме в тюрьме». И тогда на третьей витке сюжета окажется, что вовсе бескорыстное преступление Чарльза Уитмена тоже в каком-то смысле «норма».

Лоуэлл Ли Эндрюз, «самый милый мальчик Уолкотта», «втайне воображал себя хладнокровнейшим преступником-профессионалом... Он хотел, чтобы в нем видели вовсе не очкастого книжного червя...». В один прекрасный день, вооружившись полуавтоматической винтовкой калибра 22 и револьвером марки «рюгер», он в доме собственного отца, зажиточного фермера, в темноте, при голубоватом свечении телеэкрана перестрелял всю семью. Сестру он убил наповал одним выстрелом, мать — пятью, в отца выпустил в общей сложности семнадцать пуль. Никакой личной неприязни ни к кому из них он не питал.

«Рядовому Джорджу Рональду Йорку было восемнадцать лет; его приятель Джеймс Дуглас Лэтам был на

год старше... Хотя молодых людей приговорили к смерти за одно убийство, они хвастали, что во время своего краткого путешествия по стране отправили на тот свет семерых». Первый из них вырос в дружной семье, в зажиточном доме и был счастливым; другой, подобно Перри, пережил тяжелое детство. Когда их спросили, зачем они это сделали, «Йорк с самодовольной улыбкой ответил:

— Мы ненавидим весь мир».

Никаких практических целей они не преследовали...

Так, начав с мнимой безмотивности убийства Клаттеров и исследовав все его мотивы — прямые и косвенные, социальные, личные, сознательные и бессознательные, — писатель, снова ставит нас лицом к лицу с ошеломляющей безмотивностью. Убийство перестает быть средством достижения цели, актом мести, гнева или несчастной случайностью. Оно перестает быть разумно детерминированной категорией, как бывает даже в самом плохом криминальном романе. Казалось, введенное беспристрастным и дотошным исследованием в строгую логику причинности, оно снова ускользает в область смутных догадок и иррациональных психических сдвигов...

Второе отступление в кино

Фильм начинается с хроники. Кажется, мы уже не раз видели эти трагические кадры: бомбежки, матери с перепуганными малышами на руках, мечущиеся в слепом ужасе толпы, расстрелы, обучение новобранцев, которым суждено стать не солдатами, а карателями.

Китай, Вьетнам, Африка... Грубые кованные башмаки командос гуляют по спинам связанных пленников, с хрячком выбивают зубы, с тупым звуком ударяют в живот.

Такое редко найдешь даже в нацистской хронике. Пытки снимать не полагалось — они должны были остаться за кулисами истории. Фотографии

погромов и казней по большей части принадлежат добровольцам-«фотолюбителям», а ужасы лагерей смерти запечатлены на пленку задним числом как грозные улики обвинения.

Здесь пытки и казни отсняты добросовестно и подробно, наездами камеры, с чередованием общих и крупных планов, панорамой (говорят, хроника частично инсценирована, но это не меняет дела).

Безумные, белые от ужаса глаза, пепельные лица, разбитые, кровоточащие. И мухи...

Черно-белый ужас хроники сменяется элегантною простотой загородного отеля. Красная машина модной марки, очаровательная девушка, не-

молодой усталый мужчина:
«Комнату на две ночи...»

Все объясняется очень просто: герой фильма, знаменитый журналист и телеобозреватель Робер, монтирует хронику. Робер из тех, кто вместе с оператором лезет в самое пекло, пробирается и туда, куда протраться, казалось, невозможно: в закрытый лагерь командос в Конго и, уж конечно, во Вьетнам, на передний край, где оба они даже попадают в плен. Правда, ненадолго...

Из многих картин я выбираю последний фильм молодого, но уже знаменитого Клода Лелюша¹ *Жить ради жизни*, потому что он во всех отношениях находится на острие моды: по проблематике, по монтажу, по изобразительной культуре, по сюжетосложению. Это ни в коем случае не «массовая продукция», но это некое «среднестатистическое» сегодняшнего экрана.

Кадры хроники, которые снимает или монтирует Робер, не имеют прямого касательства к сюжету, где дело идет о его семейной жизни, разведенной взаимным непониманием и изменами, о любви молодой экстравантной американки к немолодому, усталому французу, о неловкой попытке его жены уйти от мужа, обрести самостоятельную жизнь и о возвращении.

Фильм снят красиво, очень красиво, изысканно.

В апреле 1966 года редакция газеты «Sunday Telegraph» попросила известную английскую писательницу Памелу Хенсфорд-Джонсон побывать в Честере на так называемом «Болотном процессе». Впечатление от чудовищного по своей фабуле дела Иэна Бреди и Миры Хиндли было таково, что вместо простого отчета писа-

Интерьеры парижских квартир, женские портреты — нарядные или эзегические, пейзажи Амстердама, преломленные «сквозь магический кристалл» живописи Ван Гога, экзотика африканской охоты-сафари, воспетой некогда Хемингуэем... И как аккомпанемент, как фон — обучение командос, Гитлер, плывущий над рядами штурмовиков, пытки, казни, кровь. Насилие и смерть проходят фоном «сладкой жизни» с ее усталыми адюльтерами, дорогими курортами, ночными кабаками, машинами и туалетами от Сен-Лорана.

Сшибка черно-белого и цветного, игрового и документального, изысканного и натуралистического. Что это — трезвый анализ действительности, где все это несочетаемое противоестественно сочетается, или уже привычка, вкус к насилию, без которого нюансы лишенных драматизма любовных связей покажутся пресными? Должны ли мы отдавать должное чутью Лелюша, уловившего и связь торжествующего в мире насилия с нацистской доктриной и нагнетанием расовой ненависти? Или пришла уже пора задуматься об опасности этой неперменной сенсационности, этой привычки к виду чужих страданий? Тревожит ли нашу совесть художник? Или, напротив, заставляет ее притерпеться?

Грань тонка, неуловима, стерта до неразличимости.

тельница села за книгу, которая недавно вышла в свет. Название ее «On Iniquity» трудно поддается переводу на русский язык и означает что-то вроде «О пороках» или даже «О грехе». Книга документальна уже не только по материалу, но и по жанру и представляет собой, как гласит ее подзаголовок, «некоторые личные размышления» автора, связанные с «Болотным процессом». Отрывки из книги были опубликованы в № 8 «Иностранной литературы» за 1967 год под названием «Кто виноват?».

Достоевский. Отступление третье

Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитируется фраза, что кровь «освежает»; когда вся жизнь проповедуется в комфорте. Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце.

Собр. соч., т. V, стр. 475.

«Перл Байндер писала мне (автор цитирует личное письмо.— М. Т.): «Этот процесс — как задача, решенная счетно-вычислительной машиной... Вы закладываете данные и получаете преступление, которого и следовало ожидать. Я нахожу, что неперменные атрибуты процветающего общества (машина, транзистор, магнитофон, вино, фотоаппарат) сделали все еще более ужасным. Порнографические книги сыграли здесь не последнюю роль».

Если преступление Дика Хикока и Перри Смита хотя бы в исходном своем пункте может быть объяснено в привычных категориях, если понадобилась вся проницательность писателя, чтобы за «уважительной» причиной социального неравенства разглядеть некие цовые сдвиги в области морали, то садистские убийства двух детей и семнадцатилетнего юноши, совершенные Иэном Бреди и Мирой Хиндли без всяких видимых причин, прямо вводят нас в сферу «безмотивности», в пугающий духовный вакуум современности.

¹ Наш зритель знает его по фильму «Мужчина и женщина».

социальной ненормальности, а не в смысле личной патологии. Кстати, биографии Иэна Бреди и Миры Хиндли снова обнаруживают два прямо противоположных психологических типа. Если история Бреди — это классическая история правонарушителя, где нежное детство отмечено мучениями беззащитных кошек, отрочество — угрюмостью и первым «приводом» в полицию за хулиганство, то отзывы о Мире Хиндли рисуют веселую девочку с вполне обычной дозой смеха и проказ, потом девушку, делящую свое время между кино, танцами и кавалерами, и, наконец, отличную няню, которую охотно нанимали к младенцам.

Итак, дело, по-видимому, не в патологии личности.

Речь идет о болезни общества, в которой ссылка на «нищету» и «трусобы» уже мало что объясняет.

Достоевский. Отступление четвертое

И что такое смягчает в нас цивилизация? Цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше. А через развитие этой многосторонности человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение.

Собр. соч., т. IV, стр. 151

Как и все прочие, Памела Джонсон обращается к статистике. Она приводит данные о преступлениях против личности (на этот раз дело идет об Англии):

1945 год — 4 743
1955 год — 7 884
1965 год — 25 549

Насильственные действия против личности:

1945 год — 2 459
1955 год — 4 958
1965 год — 15 501

Между 1938 и 1965 годами число этого рода преступлений выросло больше чем в девять раз!

«Трудно сказать, когда это началось: возможно, плотина прорвалась лет десять назад», — замечает писательница.

Лег через десять после окончания второй мировой войны, добавим мы. Таким образом, границы того, что Памела Джонсон и другие называют «нашим временем», очерчиваются довольно жестко. Писательница рассматривает главным образом то новое, что она связывает именно с этим десятилетием. Она выделяет в отдельные главы такие проблемы, как «Общество равнодушных», «Семьдесят пять видов порнографии», «Агонизирующая романтика» и прочее.

Памела Джонсон называет английское общество «обществом равнодушных» и одновременно «приплясывающим обществом» (определение, впервые употребленное в журнале «Тайм»). Тут нет противоречия, а есть взаимосвязь. Действительно, большинство хулиганских поступков в «наше время» не имеет под собой иных видимых мотивов, как только «для смеха» или «скуки ради». Писательница справедливо замечает, что очень немногие надзиратели в концлагерях действительно были садистами. У прочих всего-навсего исчезла способность видеть в тех, кого они истязали, человеческие существа. Попросту говоря, они больше не отождествляли их с собой. Да и в наше время большинство ужасов совершается скорее благодаря равнодушию (буквально «нечувствительности» — «affectlessness»), резюмирует автор, нежели из патологической жестокости.

Она предостерегает от романтизации зла в деле Бреди и Хиндли и создания мифа неких «сверхчеловеков» или «недочеловеков». То и другое одинаково мало отвечает сути вопроса, где речь идет все о том же потребительском эгоизме, который и привел на скамью подсудимых Дика Хикока. Никто не любит, чтобы ему причиняли боль, зло или насилие. Но слишком многие разучились отождествлять себя с другими представителями рода человеческого...

Если этот разрыв нормальных человеческих связей, эта атрофия чувств действительно лежат где-то в самой сердцевине проблемы, то Памела Джонсон видит их причину главным образом в парадоксе «тотальной вседозволенности».

В сущности, главная проблема, поставленная в книге, возвращает нас к сакраментальному вопросу об отношениях общества и искусства. Точнее, об отношениях общества и массовой культуры. Еще точнее, о том, что американцы называют mass media, то есть средствами массовой информации.

Памела Джонсон рассматривает эту проблему во всей возможной полноте, не боясь даже прослыть старомодной.

Потоки порнографической, а иногда и просто специально медицинской литературы, обрушивающиеся на голову малообразованного или — что еще хуже — полубразованного читателя в любом киоске.

Оглушительная стрельба, все виды насилия и секса, заполняющие кино- и телеэкраны, начиная с передач для детей.

Культ безудержного насилия просто для развлечения, ради прихоти и наслаждения наряду с культом потребительства.

Начав рассуждение с того, что любой запрет, любая цензура означают гитлеризм, не приходим ли мы туда же с обратной стороны — со стороны тотальной вседозволенности?

Такой вопрос задает писательница.

Но сколь ни убедителен ход размышлений Памелы Джонсон, все же остается по-прежнему открытым вопрос: порнографическая ли литература создает «общество равнодушных» или, напротив, равнодушные общества выплескиваются на поверхность волной порнографии и садизма?

Насилие на экране порождает насилие в жизни или просто-напросто экран отражает жизнь?

Ввиду очевидной и непрерывной обратимости процесса, вопрос мог бы показаться столь же схоластическим, как старый спор о курице и яйце. Если бы не одно обстоятельство.

Вынесем на минуту за скобки «тотальную вседозволенность» и установим взамен «тотальную недозволенность», строжайшую цензуру нравов, — не покажется ли запретный плод еще более сладким? Представим себе вполне целомудренный экран и совершенно невинную литературу — изменит ли это существенно статистические кривые? Ликвидирует ли в недрах общества Равнодушные и Насилие — эти две составляющие «безмотив-

ной» преступности (или так называемых преступлений «из хулиганских побуждений»)?

В Америке какой-то остроумный владелец оружейной лавки выставил в витрине плакат: «Ружья не убивают людей. Люди убивают людей».

Что и говорить, свободная торговля оружием способствует преступности. Но опыт показывает, что, когда нельзя купить винтовку с оптическим прицелом, идет в ход самодельный нож. Между тем даже автоматическое оружие не стреляет само...

Эта нехитрая притча всего лишь иллюстрирует банальную мысль о том, что первопричина заключена все же не в экранных или печатных ужасах, сколь они ни ядовиты.

Хотя само наличие всепроникающих mass media, сам факт их существования при этом, как мы увидим, вовсе не безразличен.

Американские и европейские социологи, исследующие весьма пристально и вдумчиво рост юношеской преступности, отвергают ссылку на один какой-нибудь фактор — будь то фактор экономического (нищета и трущобы) или «фактор имитации» (порнография). Они выдвигают теорию «множественного фактора».

В частности, тщательное статистическое изучение вопроса о трущобах приводит к неожиданному выводу, что даже внутри этой частной проблемы речь идет отнюдь не о прямой зависимости от материальных условий.

«...Основное значение жилищного положения... состоит не в его материальных аспектах... но, главным образом и в основном, в его социальных аспектах, как критерии или факторе социальной аномии»¹.

Термин «социальная аномия», предложенный классиком американской социологии Мёртоном, возвращает нас к истории Дика Хикока и многих, подобных ему.

Мёртон не только предлагает новый термин. Он выводит его из новой ситуации.

Причину наступающей «аномии» Мёртон видит в том соотношении целей и средств их достижения, какое

¹ Сб. «Социология преступности», М., «Прогресс», 1966, стр. 252—253.

складывается постепенно в цивилизованном обществе. Ибо с возрастанием тотальности гордая формула «каждый посылный может стать президентом» из «эмпирической теоремы» все больше превращается в идеологический миф.

Когда общество выдвигает определенные символы успеха, общие для всех, а социальная структура фактически ограничивает доступ к ним для большинства его членов, правонарушения резко возрастают в числе.

Так возникают культурный хаос и дезорганизация общества на той ее грани, когда статистическое прогнозирование человеческого поведения становится уже невозможным. Такова в двух словах гипотеза Мёртона.

Социальная неустойчивость — вот где, как в фокусе, сходятся множество обстоятельств.

Социальная неустойчивость для одних — это стремительная индустриализация, взрывающая устоявшийся патриархальный быт или окостеневшие формы старых полуфеодалных культур.

Социальная неустойчивость для других — это «малые войны», военная истерия, охватившая мир, и существование водородной бомбы с ее тотальной угрозой.

Социальная неустойчивость для третьих — это те самые кино, пресса и телевидение, которые соперничают с ЛСД, марихуаной и прочими наркотиками.

Для четвертых — сами наркотики.

Социальная неустойчивость для пятых — это распад семей, пресловутый «кризис брака», который еще недавно вызывал горячие дискуссии, а ныне находит молчаливое подтверждение в росте статистики разводов...

Социальная неустойчивость для шестых — это как раз улучшение условий, переселение в районы новой застройки, разрывающее старые связи. И прочее, и прочее, и прочее...

Вот странный на первый взгляд факт: в моменты обострения безработицы юношеская преступность не возрастает, как логично было бы предположить, а заметно падает. Социологи связывают это с тем, что в это время отец становится единственным кормильцем, ав-

торитет его увеличивается и семейные устои, так сказать, укрепляются.

Между тем как во времена высокой конъюнктуры, когда дети начинают зарабатывать рано и много, они легко порывают не только с материальной зависимостью, но и с моралью «отцов».

Таковы парадоксы материального прогресса.

И тогда на гребне «социальной аномии», на гребне культурного хаоса и статистической непрогнозируемости дело Иэна Бреди и Миры Хиндли становится вдруг логичным, как простая задача, вычисленная счетно-решающим устройством...

В самом деле, если продолжить линию, отмеченную выстрелами Уингмена, бессмысленной жестокостью Спекса (кстати, имена их, как и имя Раскольников, фигурируют в книге Памелы Джонсон), хвастливой ненавистью Лэтама и Йорка и даже «обыкновенным» преступлением Хикока и Смита, — линию, на оси абсцисс которой отложены кровопролития двух войн, деловитый ад концлагерей, расовая вражда, а на оси ординат — экономические бумы, чудеса техники, невиданный расцвет средств массовой информации и многое еще другое, — то где-то в следующей точке мы неминуемо получим «Болотный процесс». Ибо нет более запрограммированных преступлений в наше время, чем преступления «безмотивные».

Третье отступление в кино

Что пугает опустошительную, злобную ненависть этого парня?

Казалось бы, Нильсу и его товарищам созданы сносные условия. Вместо тюрьмы или исправительных работ за ранее совершенные провинности — нечто вроде вполне приличного общежития, снисходительный наставник и необременительные обязанности: являться к инспектору и отвечать на вопросы, входящие в курс пси-

хологического обследования несовершеннолетних правонарушителей. Можно сказать, что Нильсу повезло, когда он попал в эту экспериментальную группу.

Почему же в таком случае под угрозой тюрьмы и без всякой практической надобности он сначала крадет магнитофон у священника, пришедшего, чтобы прочитать проповедь, потом пачку за пачкой похищает книги у безобидного и склон-

ного покрывать своих «трудных» подопечных наставника, а под конец уж вовсе нагло вывозит всю его обстановку, в том числе рояль, оставшийся как память от покойной мамы?

Просто «дурные задатки»? Но Нильс отправляется на корабль за контрабандной водкой не для того, чтобы пьянствовать, а, скорее, ради спорта; и с портовой шлюшкой, подобранной там же, на корабле, живет не он, а другой; и если уж говорить о «дурных наклонностях», то это гомосексуалист-инспектор соблазняет и растлеивает еще наивного и даже на проверку «невинного» парнишку...

Здесь мы подходим к той неумолимой цепи причин и следствий, которая в конце концов приводит Нильса на скамью подсудимых, хотел он того или нет. Ибо, увы, между социальной обусловленностью и личной ответственностью очень трудно провести границу.

Молодой шведский писатель Ларс Йорлинг назвал свой роман «491-й». Он заимствовал это число из Евангелия, поставив в эпиграф слова: «Господи! Сколько раз прощать брату моему, согрешившему против меня? До семи ли раз?»

— Не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз».

491-й раз лежит за гранью даже этого поистине божественного долготерпения. Вильгот Шеман — шведский писатель и режиссер, экранизовавший роман, — сделал это роковое число одинаково сакраментальным для несовершеннолетних правонарушителей и для общества, казалось бы, столь снисходительного к ним.

Ну да, Нильс переходит все границы, когда, с систематической и последовательной зло-

бой, оскорбляя лучшие человеческие чувства своего покладистого учителя, продает рояль, завещанный тому покойной матерью. Ну а сам этот весьма порядочный и благонамеренный наставник юношества, который идет к проститутке просить 470 крон, недостающие ему для выкупа рояля?

О, конечно, он не знает, что эта тоже по-своему покладистая девчонка в сопровождении Нильса отправляется на промысел, чтобы за одну страшную ночь в подъездах, чужих машинах, на панели — в буквальном смысле этого слова — заработать ему 490 (существенная поправка!) крон.

Не знает, а мог бы и догадаться, если бы не привык закрывать глаза, как и все, на лицемерное, равнодушное, конформистское общество, которое он вполне достойно представляет в этом странном вертепе...

А жизнь жестока к своим пасынкам вроде Нильса, который за зло в свою очередь воздает обществу злом. И столь же жесток фильм: его создатели не хотят оставить зрителю никаких иллюзий, ибо кто виноват перед кем в этой цепи зла? Общество, не давшее Нильсу никакого смысла, чтобы жить? Или Нильс, демонстративно продавший скупщику дорогое воспоминание учителя? Или учитель, пославший на панель приبلудную шлюху? Или шлюха, обозлившаяся на весь мир и доведшая Нильса и его друга до бешенства и омерзения? Или Нильс и его друг, связавшие разошедшуюся девку и спарившие ее с таким же приبلудным помом? — одна из самых страшных сцен, которые видел экран.

...И только кто-то более слабый, не выдержав всего этого ужаса, падает с крыши и разбивается насмерть...

«Для человека благонамеренного¹ насильник есть насильник. Наказать насильника, посадить его, убояться его или выбросить из головы — вот и вся игра. Но «хипстер» знает, что изнасилование — тоже часть жизни и даже в самом жестоком и непростительном изнасиловании может присутствовать артистизм, а может и не присутствовать, может заключаться настоящее желание или холодное принуждение и два насильника, как и два насилия, неодинаковы».

Эти столь вызывающие слова принадлежат перу одного из талантливых представителей молодой американской литературы — Нормана Мейлера.

Десять лет назад он написал нашумевшее эссе под названием «Белый негр», в котором постарался сформулировать то, что, по его собственному разумению, формулировке не подлежит и что без всяких формулировок в те же годы выразил на экране одним своим появлением первый и ныне уже легендарный кумир молодежи американский актер Джеймс Дин.

¹ Мейлер употребляет здесь жаргонное слово «square», непереводимое на русский язык, значение которого можно объяснить лишь по контрасту со словом «hip». «Хип» — жаргонное слово, получившее распространение в США в конце 50-х годов. Оно употребляется для обозначения особого отношения к действительности, характерными чертами которого является равнодушие ко всем социальным и человеческим проявлениям жизни, доходящее до полного отчуждения от окружающего общества. Американский «хипстер» не признает никаких социальных и моральных норм, не интересуется ни деловой жизнью, ни политической, ни искусством, ценит наркотики, живет в одиночестве, вступая в кратковременные дружеские и любовные связи, основанные лишь на сексуальном влечении, а не на человеческой близости, и руководствуется в своем поведении только собственными инстинктами (*Harold Wentworth and Stuart Berg Flexner, Dictionary of American Slang, New York, 1960, стр. 258*). «Скуэр» — жаргонное слово, противоположное по смыслу понятию «хип». Этим словом характеризуют людей, всегда и во всем придерживающихся стандартных, общепринятых мнений и взглядов, не способных оценить новейшее искусство и потребляющих сентиментальную массовую зрелищную продукцию. «Скуэр» благовоит перед всеми государственными, политическими и моральными установлениями и не способен ни к какому индивидуальному бунту» (там же, стр. 512).

Джеймс Дин, успев сняться всего в трех картинах, разбился в автомобильной катастрофе, навеки запечатлев в своем странном лице образ «бунтаря без причин»; а эссе «Белый негр» обросло откликами, полемикой, комментариями и дополнениями и вошло в книгу Мейлера «Самореклама» как манифест «хипстеров» или «хипа».

Аморализмом в наши дни уже никого не удивишь, и Норман Мейлер при всей своей отъявленной склонности эпатировать «скуэр» претендует, скорее, на роль моралиста.

Достоевский. Отступление пятое

...Да осыпьте его всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой, так, чтоб только пузырьки вскакивали на поверхности счастья, как на воде; дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничто больше не оставалось делать, кроме как спать, кушать пряники и хлопотать о непрекращении всемирной истории,— так он вам и тут, человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного пасквиля мерзость сделает. Рискнет даже пряниками и нарочно пожелает самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы... единственно для того, чтоб самому себе подтвердить... что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши...

А в том случае, если средств у него не окажется,— выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем!...

Я ведь тут собственно не за страдание стою, да и не за благоденствие. Стою я... за свой каприз и за то, чтобы он был мне гарантирован, когда понадобится.

Соб. соч., т. IV, стр. 157—161

До сих пор я говорила о книгах, документальных в прямом смысле, основанных на фактах. Книга Нормана Мейлера тоже по-своему документальна, только она

рассматривает не факты, а психологическую ситуацию, из которой могут вырасти те или иные факты.

Какие именно факты — те или иные — взойдут на этой унавоженной историей почве, богатой самыми разными возможностями, зависит от многих приходящих причин (тут я снова отсылаю читателя к началу статьи). Но в отличие от Трумэна Капоте, как и от Памелы Джонсон, Мейлер рассматривает эту психологическую ситуацию изнутри, в ее «готовностях», до того, как они приняли неопровержимую форму фактов. С беспощадной интеллектуальной смелостью он не обходит даже крайние, предельные случаи, когда весь диапазон возможностей катастрофически сужается до лезвия ножа или рамки прицела винтовки. При этом только надо иметь в виду, что теоретически «вычислить» убийство на бумаге не то же самое, что совершить его в реальности.

Бернард Шоу делил свои пьесы на «приятные» и «неприятные». Тогда как Жан Ануи — на «розовые» и «черные».

В критике тоже есть свои «розовые» и «черные», свои «приятные» и «неприятные» темы.

Я понимаю, что углубляться в «безмотивное убийство» — самое страшное из возможных преступлений — дело черное, неблагодарное и неприятное. Оно неприятно автору, редактору, читателю. Тем более если убийцы на поверку оказываются не чудовищами, а обыкновенными людьми. Тем более если за кажущейся случайностью проступают зловещие контуры закономерности. И дважды и трижды тем более, если оказывается, что закономерности эти берут начало не где-то в изолированных областях человеческой психики или человеческой жизни, а там же — в той же общественной, исторической, личной ситуации, — где берут начало совсем иные, подчас прекрасные человеческие возможности.

Но кто же из нас не понимает, что деление пьес на «приятные» и «неприятные», на «розовые» и «черные» — это не более как уловка, как авторская метафора, ибо материал в тех и других — та же реальная жизнь?..

...Свои «поверхностные размышления» о «хипе» Мейлер недаром озаглавил «Белый негр», ибо американский негр — это тот, кто уже два столетия живет в погранич-

ной области демократии и тоталитаризма, кто обречен опасностям с первого дня своего существования, для кого простейшие символы устойчивости — мать и дом, семья и работа — не более как насмешка, для кого жизнь всегда война и ничего больше, кто не гарантирован от насилия даже на секунду и присужден жить гипертрофированным Настоящим, примитивными, но реальными радостями плоти, выплескивая в музыке джаза свое горе и свое веселье...

«Хипстер» усвоил экзистенциалистский кодекс негра и в практических целях может быть назван белым негром», — резюмирует Мейлер.

В изгойстве «хипа», в его сознательном отклонении от общественных норм, в его демонстративном разрыве с моралью «скуэр» этот моралист навыворот пытается отыскать какие-то пути для человека к самому себе, какой-то прообраз будущего. Он ищет в этом возможность уклониться от мышеловки «отчуждения».

Кто-то заметил: то, что для одного поколения является социальной проблемой, для следующего становится уже психологической. Норман Мейлер — и он не единственный на Западе — склонен видеть в «Капитале» Маркса ключ к современной социо-психологии. Речь идет, в частности, об отчуждении человеческой личности.

Всем известно, что буржуазный человек уже на ранних этапах развития капитализма — человек неполный, частично отчужденный продажей своего времени и своего труда. «Сердитый» американский писатель с горечью констатирует, что в обществе, гордящемся своим самым высоким жизненным стандартом, человек отчужден уже не частично, а полностью, потому что к прежней «вертикальной» эксплуатации бедного богатым прибавилась «горизонтальная» эксплуатация всей массы населения Государством и Монополиями. Два новых вида бизнеса стали особенно популярны на современной «ярмарке житейской суеты»: бизнес Комфорта и бизнес mass media.

Здесь со своей стороны Мейлер подходит к той же проблеме, на которую наткнулась в связи с «Болотным процессом» Памела Джонсон. Но если она задумалась о воздействии порнографической литературы и об опасностях авангардистского экстремизма для массы полубразованной публики (не забудем, что книга англий-

ской писательницы вышла ровно через десять лет после «Белого негра»), то его внимание остановила самая обычная, широкая, вполне конформистская, пошло-сентиментальная продукция, которая получила для своего распространения столь мощное орудие, как современные средства массовой информации: все то, что можно расширительно назвать «массовой цивилизацией».

Сначала человек дорого платит за комфорт, чтобы освободить себе максимум досуга; потом он платит еще дороже за то, чтобы убить этот досуг с помощью телевидения, комиксов, кино, радио, газет, детективов, мод, спорта и прочая и прочая. Он должен вернуть в оборот плату, полученную за Труд, уплатив за это своим Досугом. Таким образом, если раньше человек продавал лишь свой Труд, то теперь благодаря ухищрениям Комфорта и mass media, создающих множество новых и новейших материальных и психологических потребностей, он продает также свой Досуг, а с ним и свою личность. Она уравнивается, стандартизируется, программируется, перестает существовать...

Как ни странно, но это дает себя знать даже в тех случаях, когда материальные возможности еще далеко отстают от диктата Моды, когда высокий жизненный стандарт есть лишь умозрительный образец (напомню термин «социальной аномии» Мёртона).

Спасение от столь тотального отчуждения Норман Мейлер видит в бегстве в область подсознательных импульсов, которые остаются единственной, еще неотчужденной собственностью человеческого «я».

За примерами недалеко ходить: в пьесах сегодняшних классиков американской драмы Артура Миллера и в особенности Теннесси Уильямса судороги неумолимо стандартизуемой личности — эксцессы темных страстей, наивные, мучительные и самоубийственные порывы уже ненужной человечности — отметили многими драмами этот переход к торжеству практицизма и массовой цивилизации. То, что героями Уильямса разыгрывается снова и снова как бессознательная и тем более безнадежная борьба человеческого «я» за право на существование, Мейлер полагает необходимым сделать сознательно и радикально. Выпасть вовсе из круговорота: продажа труда — покупка досуга — продажа досуга; стать изгоем, парией, «белым негром», загнанным в тем-

ные глубины своего «я»; противопоставить тотальной власти общества не только над рабочим временем, но и над рассудком свой безрассудный, эгоистический и даже разрушительный — да, лучше разрушительный, — но своевольный каприз, хотение, сиюминутную потребность — вот вкратце, что такое «хип» и вот почему он выходит на страницы мейлеровского манифеста под развернутыми знаменами джаза, марихуаны, гомосексуализма, насилия и даже убийства, если это надо для «самоосуществления личности». Да, даже убийства.

Это страшно и, может быть, губительно, но дело здесь, право, не в легкомысленной безнравственности и не в священном моральном негодовании. Это жест скорее отчаяния, скорее самообороны, чем агрессии. И если Мейлер говорит о мужестве, которое потребно, чтобы существовать в столь универсализованном обществе, то нужно иметь мужество взглядеться попристальнее в этот беспорядочный «сексуальный бунт» против социальных условий «общества всеобщего процветания».

Достоевский. Отступление шестое

...Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит? Да весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка...

И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены.

Собр. соч., т. IX, стр. 304—307

Очень легко, констатировав дурное поведение статистических кривых, отделаться от них успокоительной формулой, гласящей, что наряду с неважной молодежью есть-де и хорошая и даже прекрасная. На самом деле, как я уже говорила, разрушительные тенденции

берут свое начало из того же источника, что и граждански мятежные: и те и другие не выдуманы.

При всем стремлении к оригинальностям и эскападам Мейлер не стесняется добросовестно сослаться в опыте поколения на уроки крушения иллюзий в 20-е годы, в пору экономической депрессии и в послевоенную пору. «Вероятно, мы никогда не сможем вычислить меру психической травмы от концлагерей и атомной бомбы, бессознательно перенесенной каждым, кто только жил в это время».

А спустя десять лет теми, кого еще не было тогда на свете, прибавим мы, теми, кто получил об этом информацию уже, так сказать, из вторых рук — из книг, из кинофильмов, а может быть, каким-то образом уже закодированную природой в наследственных генах тех, кто жил в это время сам (прошу прощения у специалистов за смелую метафору).

Впервые в истории смерть, которая вечно мучила человечество как проблема личная, практическая, отвлеченная, философская, предстала в прозаическом обличье бюрократической системы, обезличивающей, уравнивающей всех и вся, лишенной ореола героизма, печали или трагического, деловито и безымянно подсчитывающей зубы и волосы жертв — гения и труса, доброго человека и мерзавца; предстала как *deus ex machina*, поражающий не только в сегодняшнем существовании, но и в семени, в будущих поколениях; предстала как глобальная угроза всему живому и навсегда...

И если уж суждено жить вечно со смертью, резюмирует Мейлер этот жестокий опыт своего героя, то из всех угроз — мгновенной атомной смерти, относительно быстрого уничтожения в газовой камере или медленного умирания личности в конформизме — не лучше ли добровольно избрать немедленную опасность, полный разрыв с обществом, существование без корней, подчиненное лишь мятежным порывам собственно «я»?..

Если обозначить суть дела в одной-единственной, всем известной, ставшей общим местом и тем не менее безнадежно правильной формуле, то надо будет сказать об утрате идеала.

Памела Джонсон недаром упоминает о Нагорной проповеди, втопанной в прах.

Может показаться странным, что «плотина прорвалась», по ее выражению, лет десять назад, иначе говоря, через десять лет после окончания войны. Кажется, было бы естественно искать корни насилия и жестокости в «родимых пятнах» военного времени: в привычке вчерашнего солдата бомбить, стрелять, взрывать. Однако ж «это» дало себя знать через десять лет после войны, когда поколение фронтовиков стало поколением «отцов». «Это» было бурной реакцией на несбывшиеся надежды послевоенного десятилетия, на несостоявшееся торжество разума и человечности в послевоенном мире.

Цинизм рассеивался в воздухе, как радиоактивные осадки эпохи «холодной войны». Послевоенный экономический бум помножился на духовный разброд. Он принес процветание, но не принес счастья, ибо доказал, что Иметь при всех своих преимуществах перед Не иметь, и даже будучи возведенным всяческой рекламой в ранг божества, все же не имеет силы идеала. Взамен прежних экономических кризисов разразился духовный кризис невиданной силы.

Усталость, страх, несбывшиеся надежды, неосвоенные скорости, неожиданные материальные возможности, нескончаемый поток информации создавали то «отчуждение» человека, о котором говорит Мейлер, то Общество Равнодушия, о котором говорит Памела Джонсон.

На этом фоне материального улучшения и морально-го опустошения возник «хип» с его экстатическим джазом, узаконенными наркотиками и «ménage-à-trois», с его разболтанной походкой (к которой потом по созвучию со словом «hip» — «бедро» — приурочили его название), с его собственной модой одеваться назло всеобщей моде и невнятным языком ассоциаций и намеков, составленным из немногих общепонятных слов, с его «антиморалью», выведенной как антитеза из всего, что исповедуют «скуэр».

«Скуэр» — это благонамеренные люди, мещане, обыватели, это законопослушное общество и общество лицемерное, это посредственности, конформисты, Люди-Как-Люди, и еще как угодно иначе.

«Хип» — это «хип».

Вот кое-что из весьма пространной таблицы цепостей, составленной Мейлером на эту тему:

«хип»

дикий
романтика
инстинкт
негр
полночь
нигилистический
вопрос
кривая
я
воры
святой
Хейдеггер
секс
дифференциальное исчисление
настоящее
Пикассо
секс ради оргазма
сомнение
убийство
марихуана

«скуэр»

практичный
классика
логика
белый
день
авторитарный
ответ
прямая
общество
полицейские
священник
Сартр
религия
разум
аналитическая
геометрия
прошлое
Мондриан
секс для удовольствия
вера
самоубийство
алкоголь
и многое еще другое...

Разрыв между «хип» и «скуэр» произошел со скандалом, который Мейлер назвал «сексуальной революцией». И здесь мы подходим к истокам того, что через десять лет Памела Джонсон назвала «тотальной вседозволенностью».

Секс был последней баррикадой, последней линией самообороны, занятой личностью в ее неравной борьбе с обществом.

Не любовь. Во всяком случае, не любовь в том смысле, в каком мы привыкли ее понимать. Ибо, даже не увенчиваясь законным браком, она была уже причислена к числу общепринятых и общепризнанных, так называемых «вечных» ценностей.

Даже когда она была вызовом предрассудкам, войне, властям, как у Хемингуэя, она тем более требовала гармонии душ.

Любовные истории Хемингуэя, при всей демонстративной вульгарности их лексикона, по большей части идиличны. Когда-то «Фиеста» казалась крайней точкой отчаяния и сексуального бунта. Теперь в отдалении времени она представляется едва ли не мысом Доброй Надежды...

Искусство всегда так много занималось любовью не только потому, что любовь — это любовь, что в ней «все высокое и все прекрасное». Любовь всегда была форпостом свободы в борьбе с тиранией общества.

Формы времени менялись; любовные отношения тоже. Но отношение $\frac{\text{любовь}}{\text{общество}}$ никогда в искусстве не приравнивалось к единице. Оно всегда питало духовное напряжение личности.

Для героев Хемингуэя секс был формой бунта против традиционного лицемерия, а гармония душ — линией Мажино против угрозы постоянно наступающего хаоса.

Схема! — возразят мне. Как можно втискивать живое чувство в... Быть может. Но, увы, гармония душ, как и иступление тел, входит составляющей в общее уравнение эпохи...

После второй мировой войны очередная баррикада традиционной морали без особого труда взята искусством, поскольку добродетельный семейный идеал все больше терпел фиаско в самой послевоенной действительности.

Понадобилось еще усилие духовного напряжения, чтобы молодежь в искусстве международной «новой волны» завоевала право на «свободную любовь». Не внебрачную, как понимали это слово после первой мировой войны, а именно «свободную»; от всего — от обязательств, от будущего, от родительских запретов, от ограничений пола, возраста, родственных отношений, от вельний, так сказать, внутрисексуальной этики...

Стоит задуматься, почему в эпохи духовного кризиса искусство так настойчиво обращается к темам инцеста, однополый любви, любви втроем, вчетвером, любви садистической, мазохистской и так далее. Не потому ли, что крушение общественного идеала образует духовный вакуум и тогда сексуальные проблемы приобретают абсолютное значение, а духовное напряжение ищет выхода в завоевании свободы морали?..

...Но вот наступил момент, когда кинематографические и литературные мятежи с их кровосмесительными связями, любовью гомосексуалистов и многолюдными оргиями в свою очередь вошли в быт: всячески свободная любовь получила общественные права и желанная моральная свобода стала скучной свободой от морали; все сделалось можно и ничего не интересно... Духовное напряжение снова упало. Тогда-то Секс устремился на завоевание очередного препятствия: понятие о любви было сброшено, как последний балласт с неудержимо падающего воздушного шара. Тогда на очередь был поставлен Оргазм, Страх не как чувство, а как прихоть, своевольный каприз, довольствующий собой и глухой к эмоциям партнера; было поставлено Насилие как крайнее и одностороннее самовыражение личности, порвавшей с обществом.

Дело в том, что «хипа» никто не выдумал. Его создала жизнь как искусство противостоять жизни или лучше — уходить от нее.

...Молодой человек, который может иметь сколько угодно хорошеньких девочек на условиях взаимности, совершает отвратительное изнасилование и попадает в тюрьму.

Кто он? Сексуальный маньяк? Сумасшедший? Или просто донельзя распушен?

...Тот, кто захотел бы увидеть в кодексе «хипа» только бытовую, физиологическую распушенность, ошибся бы. Напротив, это своего рода «мобилизация» ресурсов личности, как бывает в тотальной войне. Никакое коммерческое процветание не восполнит недостатка в «героических добродетелях». Настоящим американцем был «охотник, ковбой, пограничник, солдат, моряк», а в перенаселенных трущобах — гангстер. «Это был человек с пистолетом, добывавший личной доблестью то, в чем отказал ему сложный порядок стратифицированного общества. И дуэль с законом разыгрывалась *rag excellence* в сфере морали»¹ — так писал некогда Теодор Рузвельт...

Ныне граница продвинулась в глубь территории традиционной морали, и для Мейлера «хипстер» — тот же «пограничник на Дальнем Западе Американской Ночной Жизни». И то, что мы привыкли называть сло-

¹ Сб. «Социология преступности», стр. 267.

вом «пороки», стало для «хипстера» замещением героических добродетелей — «героическими пороками».

Порывая с обществом, «хипстер» может противопоставить его универсальной стандартизации лишь апокалиптический Оргазм — крайнюю степень самовыявления и самоудовлетворения личности. Вот почему джаз — экстатическая музыка оргазма; вот почему марихуана — расширение границ подсознательных ощущений; вот почему гомосексуализм — своевольный возврат к подавленным влечениям детства; вот почему насилие — секс для себя одного. И как предельный случай самоутверждения — убийство.

Мейлер назвал своего героя «белым негром», он так же откровенно называет его «социальным психопатом», со своей стороны подходя к сакраментальной проблеме «безумия». Модель общественного поведения «хипстера» он видит в клинической форме поведения психопата, доводя свою мысль до логического и абсурдного конца.

Впрочем, еще в 1923 году В. Шкловский писал: «Говорят, что в психоз люди уходят сознательно, как в монастырь»¹. За четверть века парадокс стал манифестом.

Психопат — это предельный случай «хипстера», это «мятежник без причин, агитатор без лозунгов», единственная цель которого — немедленное удовлетворение собственного каприза при полной неспособности к какому-либо усилению во имя других. «Хипстер» — это социальный вариант психопата, для которого самовыявление во что бы то ни стало и любой ценой, судорога оргазма стали единственным и достаточно жестоким жестом. «Психопат убивает, если ему достанет мужества, — из необходимости разрядить напряжение, ибо если он не опустошит свою ненависть, он не способен будет к любви, его существо заморожено неумолимой ненавистью к самому себе за свою трусость».

Так своевольный каприз превращается в деспота; так подсознательные импульсы личности становятся категорическими императивами. Декларированная в исходном пункте свобода превращается в историческую необходимость.

¹ В. Шкловский, Жити-были, М., «Советский писатель», 1966, стр. 238—239.

И здесь мы вступаем в область неразрешимых и трагических противоречий этого слепого «мятежа без причин», в область вечной квадратуры круга всякой «антиморали»...

Достоевский. Отступление седьмое

...Отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными... Это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унижительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительно и многообразны... Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь...

— Благодарю-с. Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных?.. Я в том смысле, что тут надо бы поболе точности, так сказать, более наружной определенности: извините во мне естественное беспокойство практического и благонамеренного человека, но нельзя ли тут одежду, например, особую завести, носить что-нибудь, клеймы там, что ли, какие?..

Собр. соч., т. V, стр. 276—272

Заметим себе, что «Белого негра» Мейлер написал не в форме романа, а в форме эссе. Он вставил его в книгу, где отрывки собственно художественные перемешаны с газетными столбцами, полемикой и автокомментариями. Заметим также, что из всех произведений этого достаточно шумно знаменитого писателя самым шумным остается по сей день теоретическое, социологическое, психологическое, публицистическое эссе «Белый негр».

Заметим еще, что Трумэн Капоте, как и Памела Джонсон, пожелал, напротив, «остаться при факте», по словам Достоевского.

Между этими двумя областями, пограничными с собственно искусством, — публицистикой и документалистикой — простирается действительность, которую никакая литература абсурда не в состоянии с достаточной точностью описать.

Я не думаю, чтобы каждый «хипстер» добросовестно выполнил всю программу, описанную Мейлером от жаргона до убийства. Но само теоретическое обсуждение такой возможности не проходит даром.

Не забудем, что Мейлер апеллирует к опыту двух послевоенных эпох. Он начинает с противопоставления программы «хипстера» фашизму и конформизму. Он искренне считает, что индивидуальный акт убийства всегда предпочтительнее массовых убийств, осуществляемых государством.

Более того, именно *страшной памяти* о нацистских концлагерях он противопоставляет свое абсолютное «Настоящее» с его абсолютным и беспредельным самовыявлением абсолютно суверенной Личности, вплоть до уничтожения другой Личности.

Мейлер, разворачивая парадоксальную логику своих рассуждений, приводит к случаю такой примерно пасаж: можно предположить, что не так уж много и храбрости надобно, коли два здоровых восемнадцатилетних молодца тянут по башке пятидесятилетнего продавца сладостей.

Но дело, оказывается, не в старике, а в полиции и в новых отношениях с обществом. Парень дерзает на неизведанное, и поэтому, как бы жестоко ни было совершенное убийство, оно не трусливо.

Такова самая общая формула «убийства без причин».

Но недаром же Трумэн Капоте, оставаясь «при факте», показывает, с какой пугающей податливостью современный Раскольников даже из прагматической деловитости соскальзывает в мерзкий соблазн насилия над беззащитным, в гадкое наслаждение властью, хотя бы и минутной, и страхом тех, кто, может быть, лучше тебя и, во всяком случае, такой же, как ты, человек.

Недаром и Памела Джонсон, оставаясь «при фактах» «Болотного процесса», почти необъяснимых в границах психической нормы, апеллирует к опыту надзирателей концлагерей, которые насчитывались сотнями:

стоит лишь освободить человека от химеры совести и отучить его отождествлять себя с прочими себе подобными, и тогда...

...Случилось так, что Раскольников отправился убивать вредную старуху-процентщицу, а убил вдобавок кроткую Лизавету, о которой и не помышлял.

Итак, оставим на минуту полицию и новые отношения убийцы с обществом: а что же сам-то старик-кондитер — эта вечная Лизавета всех Раскольниковых всех времен? Можно, конечно, не принимать его в расчет как себе подобного, но тогда рухнет вся эта система и внутренняя свобода личности обнаруживает свое противоречие: осгается винтовка с оптическим прицелом и двадцать седьмой этаж, откуда все прохожие — будь они «хип» или «скуэр» — одинаково кажутся муравьями. И кто знает, не очутятся ли среди жертв такие же точно свободные Личности с их свободной волей и правом на самовыявление, не уравниются ли они с благонамеренными конформистами, как уравнивались в лагерях смерти гении и дураки?

Кстати, среди убитых в Остине была женщина на последнем месяце беременности...

Впрочем, Мейлер и сам со свойственной ему трезвой беспощадностью различает контуры маячащей впереди угрозы. Он сам замечает, что вечно неустойчивый и экстремистский «хип» равно подвержен правому и левому радикализму и скорее даже правому с его культом силы. Он имеет мужество предупредить: «Так как хипстер живет своею ненавистью, вполне возможно, что многие из них — материал для элиты штурмовых отрядов, готовой последовать за первым достаточно притягательным фюрером, который сформулирует идею массового убийства на языке, внятном для их чувств...»

Так жестокие травмы двух войн вновь прорастают в «массовом обществе» жестокостью, как зубы дракона...

Так бунт против тоталитарной власти буржуазного общества в формах индивидуалистического насилия взращивает семена будущей, еще более страшной тоталитарности и еще более страшного насилия...

Четвертое отступление в кино

Все происходит случайно, почти бессознательно. Без цели, без смысла, без намерения, обдуманного хотя бы за секунду назад.

...Девушка и парень идут по дороге. Им весело. Они молоды и влюблены. Они заняты игрой, немножко странной, потому что в ней фигурирует пистолет. Впрочем, стрелять никто ни в кого, конечно, не собирается — просто они весело идут по дороге, развлекаясь на свой лад.

Ночью в квартире девушки раздается звонок. Ей не хочется открывать: она уже тщательно намазала крем, она легла, она спала. Звонок настаивает, входит ее возлюбленный. Ей не хочется заниматься любовью, возлюбленный настаивает. Так же, как утром она поднимает пистолет, игра продолжается. И вдруг — выстрел! Он падает, как чучело, как кукла, как куль.

Картина молодого немецкого режиссера Шлендорфа называется «Mord und Totschlag» — приблизительно так: «Убийство умышленное и неумышленное».

Впрочем, неумышленное убийство даже еще не начало действия, это только сюжетный ход, пролог, предпосылка к началу действия. Дальше совершается второе, умышленное убийство уже убитого.

Действие состоит в том, как девушка вывозит из дома труп.

Как она идет в бар и нанимает блатного парня. Как она дает ему деньги, спит с ним. Как он отказывается делать работу в одиночку и приглашает помощника. Как они берут напрокат машину, упаковывают труп в ковер и едут за го-

род. Как они закапывают его в рыхлую землю карьера. Как едут назад. Как между ними возникают зачатки отношений — симпатий, антипатий, влечений, ревности. Как на пороге ее квартиры все это обрывается. Как она остается одна — опустошенная и вновь возродившаяся к жизни. Как вечером она стоит за стойкой бара, выслушивая комплименты клиентов, а стрела экскаватора зацепляет в карьере насупленный труп и возносит его высоко в небо...

Убийство неумышленное, убит возлюбленный. В картине есть момент, когда девушка плачет, рыдает, бьется в истерике — маленький эпизод, все остальное — ликвидация мертвого тела. Вопрос преступления и наказания вынесен за скобки сюжета. Трагедия, угрызания совести, переживания вынесены за скобки психологии. Труп не психологическая, а вещественная проблема — чучело, кукла, куль, который надо удалить.

Девушка не плохая, скорее, наоборот, и нанятые ею помощники не плохие, нормальные ребята, но тот, кто умер, — мертв.

Убийство не трагедия, которую надо пережить, убийство — травма, которую надо изжить, вытеснить, как необходимо вынести из комнаты мертвое тело.

Еще один фильм-метафора? Да, метафора, но и житейская история, где ценность человеческой жизни не то чтобы поставлена под сомнение, но просто удалена, ампутирована, отрезана. Картина не то чтобы аморальна. Просто она не о морали.

Прошло десять лет со дня мейлеровского «Белого негра». Поколение бунтовщиков влилось так или иначе в круговорот действительности; одни преуспели, другие кое-как приспособились, третьи остались неудачниками, кое-кто — мятежниками. А из иных романтиков, по словам того же Достоевского, вышли «такие деловые шельмы... такое чутье действительности и знание положения и публики только языком на них в остолбенении пощелкивают»¹. Общество располагает столь совершенным аппаратом принуждения, столь мощными соблазнами, столь неутомимой силой инерции, что каждое следующее поколение незаметно вовлекается в игру: продажа труда — покупка досуга — продажа досуга, оставляя себе на память какое-нибудь доступное хобби, какой-нибудь невинный, вполне прирученный каприз, вроде этикеток от мыла, бутылок от виски или путешествий по экзотическим местам. Кое-кто, конечно, попадает при этом в сумасшедший дом, в тюрьму, на виселицу, на Бауэри (квартал бродяг) или всерьез становится наркоманом...

Но следующее поколение вновь встает перед теми же «проклятыми вопросами», и «проблема молодежи» не сходит с повестки дня. Она меняется, как неумолимо и очевидно меняется весь облик жизни.

Меняется и «хип», обращаясь от насилия к «ненасилию», ища опоры в дзен-буддизме, в откровениях ЛСД и других галлюциногенов, в полигамии и просто во внешней экстравагантности, в отпадении от общества не только индивидуальном, но и массовидном. И если десять лет назад речь шла о сердитом молодом человеке, о «мятежном негерое 50-х годов», о «бунтаре без причин», то теперь говорят о «бунте без бунтарей», о мирном и незаинтересованном сосуществовании, а не о конфликте поколений. Очень часто современные «хиппи» выступают застрельщиками в борьбе за мир, против войны во Вьетнаме, и их лозунг «Занимайтесь любовью, а не войной!» стал крылатым.

Между тем именно за эти же десять лет юношеская преступность в мире стала расти в такой угрожающей прогрессии, что давно превысила все прогнозы. Через десять лет после «Белого негра» появилась книга Паме-

¹ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. IV, стр. 171—172.

лы Джонсон «On Iniquity». Убийство без причин перестало быть теоретической посылкой, обсуждаемой на страницах мятежных манифестов. Оно стало полицейским фактом.

Можно искать корень роста преступности в порнографической литературе или кинематографе ужасов, но, вероятно, они больше отражают ситуацию в мире, нежели формируют ее. Поистине «ружья не убивают людей — люди убивают людей».

Однако ж если взглянуть на mass media не просто как на новейшие технические средства информации, а в том расширительном толковании, которое дает им Норман Мейлер¹, то надо будет признать, что, по-видимому, само существование средств массовой информации не безразлично к происходящим процессам.

Отношения людей с ими же созданной могущественной империей средств информации — это одна из кардинальных, отнюдь не только технических, но и психологических и даже моральных проблем сегодняшнего дня. Канадский профессор Мак-Луэн, пророк телевизионной эры, замечает, что дело даже не только в том, каково содержание информации, — дело в самой ее тотальности, в ее массе, в том, как она окружает человека со всех сторон, оказывая на него непреодолимое воздействие.

Дело же не в том, что в кино показывают, как надо убивать. Дело в том, что mass media в широком смысле продолжают свою работу отчуждения, не останавливаясь на стандартизации вкусов и морали в духе конформизма. Со временем могущественный аппарат информации и рекламы так же неумолимо отчуждает ему же противопоставленные мятежные порывы, бунты, «проклятые вопросы»...

Точно так же, как скачок в технике на глазах преобразил и унифицировал мир, наводнив его доступными синтетическими материалами, транзисторными приемниками, подчинив предметы обихода лаконичной функциональной форме, лишив жизнь старомодных, ненужных и милых излишеств, точно так же попытка уклониться от общепринятого в сторону самобытного благодаря средствам информации сегодня снова клишируется, становясь предметом всеобщего потребления.

¹ Недаром он назвал одну из своих статей «От прибавочной стоимости к средствам массовой информации».

Погоня за синтетическими материалами сменяется погоней за натуральными; лаконичные современные формы взрываются бурным возвратом к старине; самобытность становится предметом стадного повторения; экстравагантные причуды модельеров вроде мини-юбок или платьев поп-арт выбрасываются на рынок в грандиозных масштабах серийной продукции. Хобби — это последнее прибежище интимного, личного каприза — становится повальной инфекцией...

То же самое происходит в области морали.

Книга Памелы Джонсон отразила в этом смысле последующий этап, когда волшебная палочка «отчуждения» коснулась святая святых неконформизма. Так случилось, что авангардистские дерзания породили смуту в умах той полуобразованной массы, которую писательница называет «взбесившимися клерками», ибо всякого рода авангардистские метафоры духовного гниения, принимающего облик физических зверств, часто приобретают для этой категории читателей и зрителей не переносный, а самый прямой смысл. И если культ де Сада создается снобами и для снобов, отнюдь не принимающих к действию изыски безумного маркиза, то какой-нибудь полуграмотный Иэн Бреди может понять их вполне буквально. «Весьма приятно шагать в лад популярной мелодии, даже если она кажется мелодией неконформизма. Но не худо и помнить, что в любом виде, по самой своей природе «мода вульгарна», — замечает писательница не без яда. Даже неконформизм, сведенный до вульгарного уровня моды, становится шикарнейшей приправой того же конформизма...

Достоевский. Отступление восьмое

...Но что действительно оригинально во всем этом, — действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, — это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже... В этом, стало быть, и главная мысль твоей статьи заключается. Ведь это разрешение крови по совести, это... это, по моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...

Собр. соч., т. V, стр. 275—274

На отпевание Чарльза Уитмена в Лэйк-Уорт пришли четыреста человек, сообщает «New York Times». Но пятнадцатилетний убийца, который всего-навсего «хотел позабавиться, как те парни из Чикаго и Остина, которые забавлялись, убивая людей», стал еще более уродливой карикатурой на него.

Едва ли этот мальчик когда-нибудь в жизни читал Мейлера, едва ли даже подозревал о нем. Как Чарльз Уитмен не был знаком с книгой Форда Клэрка «Открытая площадь». «Позыв к насилию», о котором говорил в своих письмах Уитмен, не вычитывается из книг.

Но в эпоху универсальных средств информации с их тотальным отчуждением рубежи морали, завоеванные огромным духовным напряжением бунта, очень скоро вытаптываются, перестают существовать как нормальные рефлексы, как обычные сдерживающие центры. Мятельные крайности протеста теряют свое духовное наполнение, становятся вульгарным общим местом, простым стереотипом житейского поведения. Они идут в пищу уже лишенные малейших признаков питательности, как снятое молоко, и, всасываясь в общественный организм где-то в Форт-Уорте, вдруг нарываю как-нибудь бессмысленным и нелепым убийством...

Жестокость становится привычной приправой существования не только в малых войнах, но и в мирной повседневности.

Тогда изнасилование может превратиться в своего рода спорт: ведь все обычные отношения до того упростились, что не требуют и малейшего усилия. Тогда гомосексуализм и наркомания из «тайных пороков» незаметно обращаются в явную моду просто оттого, что вносят некоторое разнообразие в ощущения.

Тогда убийство из бунта — слепое, стихийное, гибельное, но все же бунта личности — становится просто острым ощущением: «я хотел позабавиться»...

«Болотный процесс» с его атрибутами современной цивилизации — машиной, на которой выезжали на «пикники», фотоаппаратом, которым делали порнографические снимки с десятилетней Лесли Энн Доуни, магнитофоном, на который записывали ее предсмертные стоны и крики о помощи, — мерило духовного омертвения. Памела Джонсон права — не стоит делать из Иэна Бреди и Миры Хиндли ни суперменов, ни унтерменшей. Несчастье в том, что они не более как стандарт-

ная отливка. Они более мертвы, чем трупы, которые они зарывали на заболоченных пустырях возле Честера. «В известном смысле они — жертвы смертоносных осадков».

«Я думаю, что тот, кто исследует корни насилия, доберется до корней нашей эры», — говорит Джозеф Норт в одном из номеров коммунистического американского журнала «Диалог».

«Насилие социально обусловлено и социально предотвратимо», — отвечает ему специалист по «насилиологии» доктор Уертам. — Мы должны признать реальность этого. Психология и социология должны работать рука об руку. Наш главный враг — иллюзии».

Современный человек живет в мире, где война, жестокость, насилие, убийство стали фактом. В мире, где бунт против узаконенного насилия подчас осуществляется в формах личного насилия, протест против зла — в формах зла. Закрывать на это глаза было бы непростительной иллюзией. Жестоким и практическим экспериментом история еще раз доказывает, что на путях слепого индивидуалистического бунта, на путях личного насилия выхода нет и не может быть.

Квадратура круга остается неразрешенной.

Достоевский. Отступление девятое и последнее

...Я не приму за венец желаний моих — капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет... Уничтожьте мои желания, сотрите мои идеалы, покажите мне что-нибудь лучшее, и я за вами пойду.

Собр. соч., т. IV, стр. 155

1968

Жизнь в наше время идет быстрее, чем книги выходят из печати. Печать еще будет муссировать изрядно навязчивую в зубах «проблему молодежи», как весной и летом 1968 года по всей Европе разразятся студенческие волнения еще невиданного размаха, которые достигнут апогея в июньских событиях во Франции; а в Штатах,

где питомцы университета в Беркли начали когда-то поход против войны во Вьетнаме, всерьез заговорят о «студенческой революции». «Левый активизм» конца 40-х годов спустя десятилетие возродится в гораздо более мощном движении «новых левых», таящем еще более серьезные противоречия.

«Революция в постели» по инерции все еще будет длиться на экране, принимая в фильмах маститых и не маститых режиссеров всевозможные формы психологических казусов и сексуальных отклонений. Но в жизни она уступит место отчетливо политической окраске студенческих движений разного толка и оттенков левизны, вплоть до маоизма. И Жан Люк Годар, как всегда, первым откликнется на них фильмом «Китайянка». Имена Маркса, Маркузе, Мао, Фиделя Кастро, Режиса де Бре, Че Геварры станут в порядок дня ожесточенных студенческих да и не только студенческих дискуссий о путях, методах и целях революционной борьбы.

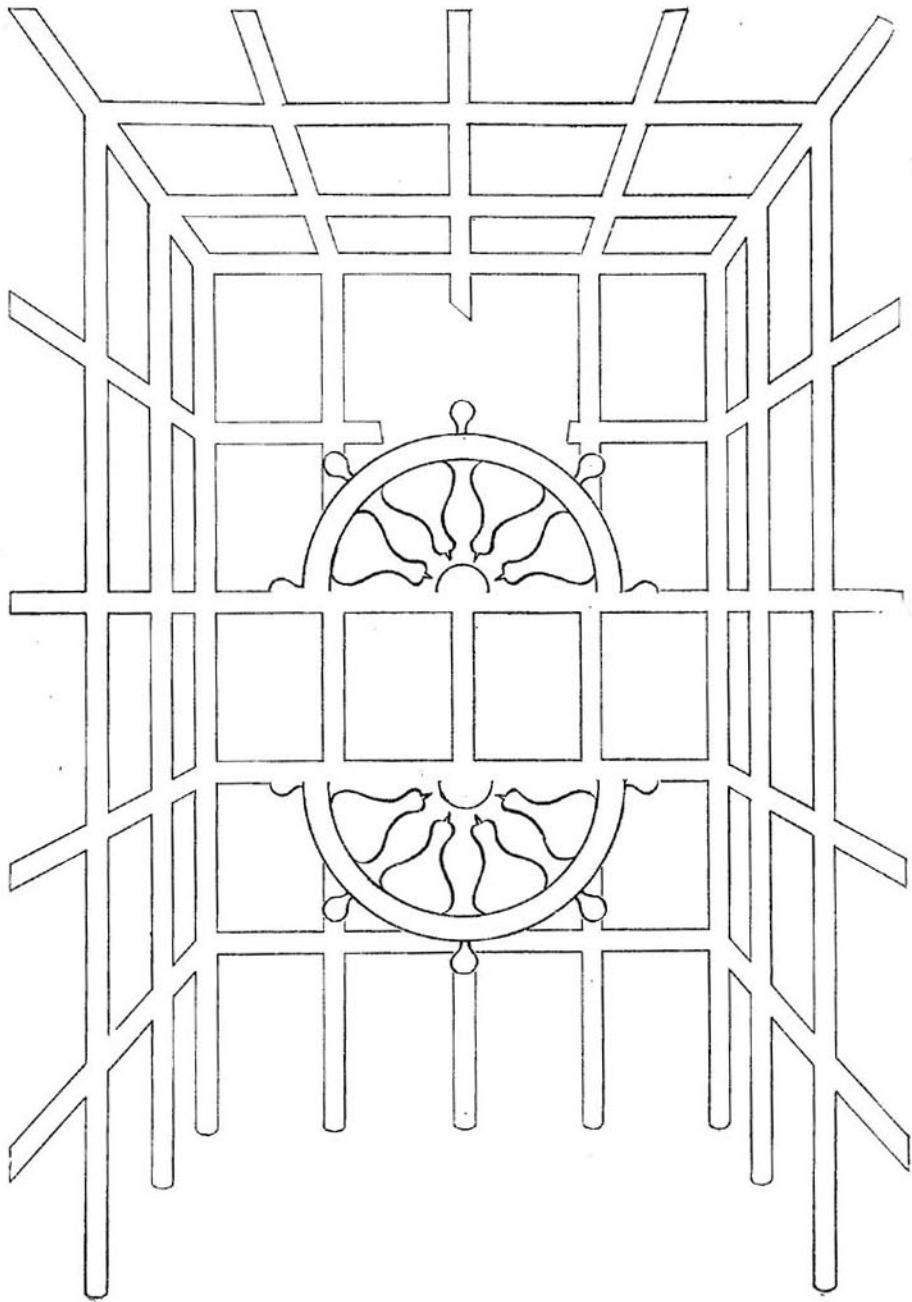
Безупречному агенту 007 (в это самое время в кинотеатрах рядом с «Китайянкой» еще шел последний суперфильм с Шоном Коннери «Вы живете лишь дважды») не суждено больше занимать пустующую вакансию героя. Он навсегда отошел в область кинематографических преданий.

«Как вы относитесь к Че Геварре?» — был первый вопрос, которым встретили на аэродроме в Мюнхене кинематографистов, прилетевших из России с программой революционных фильмов. Такое начало могло показаться странным. Оно не было странно. Черно-белое лицо Че Геварры с настойчивостью лозунга бросилось в глаза с самодельных студенческих листовок, с витрин поп-арта, с транспарантов, с которыми молодежь выходила на улицу защищать свои права. Это было уже полтора года назад, до летних студенческих мятежей.

Борьба продолжается, и в борьбе люди испытывают потребность в героях, как бы ни относился к этому Рязин. Может быть, больше, чем когда-либо.

Но духовный кризис и его последствия, о которых шла речь, куда шире, чем даже самые широкие волнения среди молодежи. И по-прежнему одинокие путешественники отправляются через океан или в горы, и «дикие ангелы» шатаются по дорогам на своих мотоциклах без глушителей, и летающие тарелки владеют умами, и ведьмы довольно прозаически собираются на симпозиу-

мы, и новые пять кандидатов предложены зрителю на выбор для роли Джеймса Бонда, и один из них уже отснялся в новом фильме, и очередные секс-бомбы вступают в соревнование с памятью о Мэрилин Монро, ставшей поэтической легендой Голливуда. А юношеская преступность пока не обнаруживает тенденции к снижению. И уже «Болотный процесс» заслонен делом одиннадцатилетней Мэри Белл, убившей «для удовольствия» двух мальчиков, трех и четырех лет, а дело Уитмена — куда более жутким делом Мэнсона и его «семейной коммуны», еще раз ошеломившего бессмысленным и садистским убийством актрисы Шарон Тейт и ее гостей...



Анатомия сенсации, или продолжение следует

Гангстер хочет заработать миллион. Для этого существует традиционный проверенный способ — «Kidnapping», похищение ребенка. В американском фильме «Банда Грисома», воскрешающем классическую эпоху Аль-Капоне, крадут дочь миллионера.

Современный Аль-Капоне, живущий в эпоху всепроникающих mass-media, рассуждает и действует по-иному, нежели прямолинейная и патриархальная мамаша Грисом и ее сыновья. Герой нового фильма Клода Лелюша «Проходимец» основывает свой «Kidnapping» не на миллионах папаша, а на власти над умами средств массовой информации, недаром он человек образованный. В сущности, вся операция, которую он задумывает и осуществляет, есть не что иное, как точный анализ, анатомия сенсации.

...В квартире мелкого банковского служащего раздастся телефонный звонок. Женский голос сообщает, что, по условиям конкурса автомобильной фирмы «Симка», на него пал выигрыш. Надо только сказать «Мерси, «Симка!» и с женой и ребенком приехать в театр «Атлантика» за получением приза. После концерта малышу на сцене будет вручена квитанция на автомобиль «Симка». Семья быстро собирается и выезжает в театр на такси «Симка».

Итак, фирма проводит конкурс для рекламы своих автомобилей. «Мерси, «Симка!» — должен запомнить каждый.

Итак, отец и мать, не раздумывая, одалживают малыша представителю фирмы в надежде получить не слишком дорогой автомобиль. Таковы «предлагаемые обстоятельства» «общества потребления» и его послушных членов.

После концерта оказывается, что конкурс разыгрывается в другой день, а малыша похитили. Уже через полчаса родители атакованы сворой теле-, радио-, фото- и просто репортеров. Сенсация! Похищение загадочно: ведь отец маленького Даниэля Галуа всего навсего мелкий банковский служащий, а не миллионер!

Мелкий — тем лучше, но вот что важнее: банковский. Похититель предлагает ультиматум банку: миллион или жизнь маленького Даниэля. Банк несет ответственность за его жизнь.

Операция могла бы послужить учебным пособием к тезису американского экономиста Дж. Гэлбрейта («Новое индустриальное общество», М., изд-во «Прогресс», 1969); «И на предприятии и в обществе власть перешла ныне не к отдельным личностям, а к организациям. А современное экономическое общество может быть понято лишь как синтез групповой индивидуальности, вполне успешно осуществленной организацией». Эту групповую индивидуальность Гэлбрейт называет «техноструктурой». Но речь не об экономике, а о сенсации.

Итак, собирается мозговой трест кредитного банка, чтобы решить участь маленького Даниэля. На самом деле суть, конечно, не в нем — что в эпоху вьетнамской и прочих войн одна детская жизнь! — а в mass media. Телевидение, радио, газеты, еженедельники отсчитывают минуты; миллионы реальных и потенциальных вкладчиков ждут решения. Сенсация! Банк платит миллион, Даниэль возвращен неутешным родителям. В десятки наставленных на него микрофонов отец повторяет уже разыгранно сбивчивым, срывающимся голосом: «Я так благодарен... коммерческому банку... коммерческому банку...» и т. д. Испуг и радость матери, слезы, объятия, поцелуи, даже вполне натуральная наивность пятилетнего Даниэля — все становится материей, из которой у нас на глазах творится миф: высокий гуманизм «техноструктуры», именуемой «кредитный банк», горячее участие

буржуазного общества в судьбе его рядового члена. Mass media немедленно распространяет сенсацию по всем каналам.

Как ни странно, никто не остается в накладе: гангстер получает свой миллион, банк — тысячи новых вкладчиков, тронутых его великодушием и идеализмом, а отец Даниэля Галуа — повышение по службе. Еще бы, «дело Галуа» реклама куда более громкая, чем какой-нибудь ерундовый конкурс с вручением автомобиля и «мерси, «Симка!».

Таков механизм создания мифа, таково могущество сенсации над умами.

Лелюш относится к числу режиссеров, с чуткостью сейсмографа регистрирующих всякие времена и четко моделирующих их на экране. Он недаром включил в фильм «Жить ради жизни» хронику Вьетнама, уловив жгучий интерес к документальному кадру. В «Проходимце» отмечен следующий этап мифологизации документа: он должен иметь сюжет и развиваться во времени, подобно серийному фильму. Но он имеет преимущество перед любым вымыслом: весь фокус случая с маленьким Даниэлем в том, что сам по себе мальчик вполне настоящий и вся Франция с замиранием сердца следит за разыгрывающимся на ее глазах доподлинным детективом с доподлинными героями и «хэппи-эндом».

Выходя из зала после фильма «Проходимец», зритель забудет его через час, но если бы это было правдой, если бы...

Я думаю, что в сознании современного западного потребителя пищи духовной конкурирует сегодня не столько один вид вымысла с другим, сколько вымысел и самотипизирующаяся действительность, на глазах отличающаяся в форму мифа.

Итак, речь в этой главе пойдет не о действительности как таковой, не об ее экономике, политике и даже не о реальном быте «общества потребления», «массового общества» и прочая и прочая, а о его мифах, создаваемых с помощью mass media из материи самотипизирующейся действительности. О сюжетах «с продолжением», подобных истории маленького Даниэля.

И уж конечно, не о реальных, живых людях, а о масках, создаваемых теми же mass media. Так, отец Даниэля господин Галуа согласился за известную долю миллиона на историю с похищением, но это, так сказать, за

кулисами. Для зрителя он честно играл роль страдающего отца и мелкого служащего. Истинные его побуждения доступны обозрению лишь оттого, что он представляет собой модель реального процесса.

Слово «миф», столь часто мелькающее на страницах буржуазной печати, я прошу понимать не в расхожем смысле вымысла или недостоверного рассказа, а в том научном смысле, как определял его Потебня: «Миф есть словесное объяснение такого выражения, при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом».

Итак, речь пойдет еще об одном неканоническом, но обладающем неслыханной популярностью жанре — об иллюстрированных еженедельниках, творящих из номера в номер «мифы с продолжением»...

1

В трагедии придерживаются имен, взятых из прошлого; причина этого та, что вероятно только возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но то, что случилось, то очевидно возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным.

Аристотель

Кто станет спорить, что самым трагическим зрелищем на нашей памяти — вот именно зрелищем, а не событием — были убийство и похороны президента Кеннеди, а самым фантастическим и волнующим — выход первого человека в космос и высадка на планете Луна?

Ну, разумеется, будь телевизионная трубка и прочие средства массовой коммуникации изобретены раньше, убийство на заседании сената Юлия Цезаря, который, увидев поднятый кинжал Брута, накрыл голову плащом и подчинился судьбе, стало бы зрелищем не менее историческим.

Это не означает, что Шекспир с его знаменитым «И ты, о Брут!» не нужен.

Это просто фрагмент действительности, самотипизирующейся без посредничества искусства, но при посредстве mass media.

Убийство Авраама Линкольна Бутом в театральной ложе было как бы прообразом будущего зрелища, жизни.

Однако вмешательство техники имеет с событием не только прямую, но и обратную связь и странным образом изменяет самую действительность. Кто может подсчитать, какую «цепь ужасных предприятий» породила сама размноженность смерти президента на миллионах телеэкранов и миллионными печатными тиражами?

Представление античной трагедии было когда-то общенародным зрелищем, на которое собирались от мала до велика.

В наше время античную оркестру можно представить в виде телевизионного экрана или страницы иллюстрированного журнала, где протагонистами по очереди выступают президенты и их убийцы, космонавты, спортсмены, звезды кино и музыкальные идолы молодежи, политические лидеры, величества и высочества финансовых династий и еще уцелевших королевских фамилий — все, кого на минуту или на годы возносит на эту блистательную и гибельную арену могущественное божество Сенсации.

Ее имя не значится ни в одном из известных нам пантеонов богов, наверное, лишь потому, что ежедневная газета была открыта человечеством после религии. Но сегодня этой капризной богине воздвигают по всей земле больше храмов, чем любому из пророков и учителей жизни. Ибо экран телевизора, страница иллюстрированного еженедельника, передача новостей по радио — эти малопочтенные mass media — приняли на себя извечную работу древних Парок.

Средства массовых коммуникаций вызывают естественное, быть может, пренебрежение интеллектуальной элиты. И, однако, никто их не минует. Это та книга жизни, где аристотелевские «перипетии» и «узнавания» ждут вас на каждой странице, а заглянуть в конец не дано никому, ибо ее пишет сама судьба.

И древнее слово «рок» возникает на глянцевиных страницах популярных изданий, соседствуя с рекламой сигарет «Астор», мужского одеколona «Ярдли» и синтетической ткани «тревра»: рок семьи Кеннеди...

Торжество документальности над вымыслом? О да, потому что кто ж из романистов сочинил бы такое! Покушения и вообще-то удаются не часто, но чтобы вот так просто, из винтовки, откуда-то из окна склада — и наповал? И чуть ли не на экране телевизора, как Агамемнона рядом с оркестрой? А через несколько дней уже прямо на экране убийцу? И тоже без промаха? Невероятно!

И совсем уж неправдоподобное совпадение — через несколько лет — второго брата, казалось, обреченного успеху и славе. И если не наповал, то насмерть, и если не прямо на экране, то вот он — на обложке журнала, перечеркнув ее своим упавшим навзничь телом, с той же фамильной прядью на лбу, до галлюцинации напоминающий президента, уже не просто кандидат в президенты, но родовая трагическая маска — Кеннеди...

Документальность?

Да. Но еще мифология. Ибо где-то там, за канвой фактов, воскрешающих грозные очертания античного рока, есть ведь просто люди — со своими болезнями, семейными дрязгами, маленькими тщеславиями, расчетами, горестями и радостями, входящие в легенду прямо на глазах, не сняв будничных пиджаков, но уже навсегда скрыв лицо за резонирующей на весь мир трагической маской. Уже неотвратно приподнятые на исторические котурны...

Когда-то Мериме мечтал написать историю в анекдотах. Он написал роман «Хроника времен Карла IX». Даже Стендаль, этот прирожденный документалист, вмонтировал отчет о наполеоновских сражениях в романную форму. Время само и безошибочно отбирает свои жанры. Нет жанра в наши дни более презираемого, но втайне и вывье более популярного, вожделенного, значимого, нежели роман самой жизни — эта бесконечная нить, которую прядут современные Мойры, богини судьбы, из номера в номер еженедельников и газет среди хаоса рекламы, криминальных романов, сексуальных проблем и голого тела. Реализованная мечта Мериме: фрагменты истории при вспышках сенсации...

Здесь меня начинают раздражать парадоксы и оксюмороны собственного стиля. Говорят, стиль — это человек. Но это еще и предмет.

Вот сейчас я напишу: род Кеннеди — рок Кеннеди. И поставлю многоточие... Это высокопарно и поддается вымарыванию. Но в следующей же фразе неудержимо продолжится та же система стилистических смещений: история рода Кеннеди — современная Орестия, развертывающаяся перед читателем в формах комикса...

Литератору естественно подыскивать нужные слова. И так же естественно испытывать враждебность к написанному. Проклятие стиля не только проклятие собственной неумелости. Это проклятие жизни на переломе, неуловимой для пера и протекающей где-то между непреложностью факта и непререкаемостью мифа.

Сенсация — мгновенная вольтова дуга между документом и апокрифом.

...Так снова возникает фраза и сами собой выстраиваются в ряд: трагедия — комикс, Клитемнестра — Микки-Маус, Эринии — репортеры. Простые, промежуточные домашние слова куда-то утекают, сжимая фразу до афоризма, до определения в тщетной попытке как-то пригвоздить к странице самотипизирующуюся действительность...

Трагедии вращаются в кругу немногих родов.

Аристотель

Миф может быть неправдоподобен, даже невероятен, но он всегда типичен. Что-то вроде «архетипа» на современном научном жаргоне. Миф вмещает развертывание фабулы в пространстве рода и во времени смены поколений: таковы история Эдипа и Антигоны, Агамемнона и Ореста. Но он имеет общенародный и даже общечеловеческий смысл.

История рода Кеннеди — один из самых типических мифов нашего времени. Один из, но не единственный, может быть, даже не самый.

Муссолини был повешен за ноги рядом со своей любовницей Кларой Петаччи. Но миф дуче и великой Италии на этом не прекратился. Происходит как бы обратное развертывание фабулы, не лишнее черт фарса, но от этого не менее злоеущее: восьмидесятилетняя вдова

дуче, которой он без стеснения изменял при жизни, открыла на его родине в Predappio ресторанчик, где собираются — отнюдь не старые — поклонники этого культа. Сапоги, в которых некогда был повешен диктатор, стоят как священная реликвия в мавзолее, построенном на его могиле, куда летом стекается до двадцати тысяч человек в день.

Это вовсе не обязательно фашисты, и речь в данном случае не об аккумуляровании тоталитаристских настроений в обществе — они достаточно очевидны и без сапог Муссолини и отнюдь не только в Италии. Речь не о политике — это другая статья. Речь о мифе.

Дело в том, что современная мифология не прихоть редакторов и мощных теле- и радиокомпаний, хотя, казалось бы, право выбора целиком в их руках и никогда еще централизация mass media не достигала такого уровня.

Но слово «medium» — в переводе просто-напросто средство передачи или коммуникации — недаром имеет в русском языке еще и другой смысл: «название людей, будто бы способных к духовным сообщениям», к таинствам гипноза и спиритического сеанса. Средство массовой коммуникации не только могущественный гипнотизер простодушной публики. Оно одновременно ее медиум, вещающий по многочисленным каналам связи ее подсудные, подсознательные и повелительные чаяния. Оно — мощный манипулятор, но и манипулируемый «молчаливого большинства», именуемого публикой, для которой зрелище собственной истории — ежедневно препарируемой, анализируемой, комментируемой, прогнозируемой — тем не менее давно потеряло свои реальные очертания и приобрело характер *Fatum*'а.

Есть ли это незажившая травма общественного сознания от масштаба злодеяний, открывшихся в результате второй мировой войны? Предчувствие грядущих глобальных катастроф? Тотальное воздействие новейших mass media? Или, быть может, само зрелище зловещих и непрогнозируемых поворотов исторических судеб, с отчетливостью аллегории воплотившихся в героях современных «Орестей», и впрямь вызывающих к терминологии «трагической вины», «возмездия», «рока», к теням богинь мщения Эрихий и древнему понятию рода, связанного круговой порукой судьбы?

Перипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости.

...А узнавание, как показывает и название, показывает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью.

Аристотель

Трагедия, или рок, семьи Кеннеди прослеживается по опознавательным знакам сенсаций. Множество книг и порядочное число фильмов со всеми запечатленными в них подробностями этого не меняют, а служат этому.

Победа на выборах Джона Фитцджеральда Кеннеди, тридцать пятого по счету и неприлично молодого президента Соединенных Штатов, была исходной точкой, сенсацией номер один.

Для известного на Западе «пророка» телевизионной эры Маршалла Мак-Люена это стало аргументом могущества средств массовой коммуникации: действительно, именно телевидение сыграло здесь решающую роль. Впервые в истории кампании устроили дискуссию кандидатов прямо на экране. Зрелище протекало в духе обмена любезностями, но внутренне было подобно боксерскому матчу. Четыре раунда подряд Кеннеди выиграл у противника с подавляющим преимуществом: сторонники Никсона объясняли поражение своего кандидата неудачным гримом.

Фильм Ликока, запечатлевший в духе «синема веритэ» предвыборную кампанию, напоминает наблюдения, сделанные Диккенсом в «Пиквикском клубе» сто тридцать пять лет назад. Если с точки зрения политической борьбы кампания была проведена ее руководителем Бобби Кеннеди блестяще, то зрителю фильма представляется она детской забавой для взрослых людей: чем-то средним между фастнахшилем — карнавалом после великого поста, — соперничеством двух банд из мюзикла «Вестсайдская история» и фарсовым представлением в общенациональном масштабе.

Так или иначе, но победа была одержана 34 221 463 голосами против 34 108 582. Менее 120 тысяч голосов —

одна десятая доля процента — оказались тем первым звеном цепи, которое начало собой «Орестею» рода Кеннеди.

Впрочем, «трагическую вину», как всегда в мифе, надобно искать ранее: если не до рождения, то во младенчестве героя.

Я опускаю, естественно, недолгие годы президентства Кеннеди со всеми их политическими противоречиями и политическими сенсациями: карибским кризисом, алабамским кризисом, войной во Вьетнаме, переговорами о запрещении атомных испытаний и «новыми рубежами»: это область историков и политиков.

«Но мы историю не пишем, а вот о том как в баснях говорят».

*Хранимые преданием мифы
нельзя разрушать, — я разумею,
например, смерть Клитемнестры
от руки Ореста и Эрифилы
от руки Алкмеона, — но поэту
должно и самому быть
изобретателем и пользоваться
преданием как следует.*

Аристотель

Именно в эти годы супруги Кеннеди стали постоянными персонажами иллюстрированных еженедельников.

То, за что Мерилин Монро заплатила годами унижений, публичных «раздежд», страхом за завтрашний день и, наконец, смертью, было дано Жаклин Ле Бювье, в первом замужестве Кеннеди, рождением и воспитанием: состоятельная и интеллигентная семья с широким кругом знакомств, учеба в Сорбонне, элегантность и вкус к жизни на виду: сестра ее Ли вышла замуж за князя Радзивилла.

Джон и Жаклин Кеннеди вышли на мировую оркестру в ореоле своей молодости, красоты, удачливости, многообещающего будущего и общенациональных надежд.

Страницы еженедельников, впрочем, имеют свои законы, равно действительные для кинозвезд, идолов «бита», знаменитых преступников и президентов: Неизвестный Читатель волен восхищаться ими, завидовать, преклоняться, подражать, как некогда Эллочка-людоедка

состязалась с Вандербильдихой, но одновременно он получает право некоторой фамильярности по отношению к Великим и право бесцеремонного вторжения в их интимную жизнь. Первая леди Америки замелькала из номера в номер.

Джекки Кеннеди — хозяйка Белого дома, супруга, мать, законодательница моды — стала такой же принадлежностью еженедельника, как какой-нибудь мышонок Микки-Маус или утенок Дональд-Дак — любимые герои детских рисованных историй с продолжением, созданных Диснеем. Или как вымышленная супершпионка Модести Блэз. Она стала живой, улыбающейся маской светского комикса.

Выбирает ли человек сам свою судьбу? Знает ли он, поднимаясь из небытия своей частной жизни под ослепляющими вспышками блицев на подмостки публичности, что эти подмостки могут стать эшафотом и пьедесталом, замочной скважиной во весь портал и всемирной коммунальной кухней? Чего ищет он на этих подмостках? Славы? Позора? Или просто известности — почетной ли, скандальной — любой, лишь бы удостоверить факт собственного бытия, так часто не имеющий иного содержания?

22 ноября 1963 года раздалась выстрелы в Далласе, и еще сиюминутный политический лидер Америки стал героем трагедии, жертвой семейного рока Кеннеди, живой легендой, а несколько часов спустя — уже мертвым президентом Штатов и непреходящим мифом современности.

Вышедшая у нас книга Уильяма Манчестера воскрешает день за днем, час за часом и даже минута за минутой все обстоятельства «пяти дней в ноябре», с 20-го по 25-е.

Впрочем, материалы комиссии Уоррена до сих пор в полном объеме не стали достоянием гласности, равно как и львиная доля сведений, собранных тем же Манчестером.

Но я пишу не об убийстве президента, а о книге. Она сделана в той репортажной и доверительной манере, которая не скрывает неблагоприятные нюансы личных соперничеств и мелочных побуждений. Но в то же время она написана торжественно, как развернутая эпитафия, как надгробный памятник герою. Как ни странно, но и в этой своей двойственности она возвращает нас к той же тра-

диции античного мифа, где соперничество, гнев, хитрость, даже предательство никак не умаляют величия.

В книге явственно звучит мотив рока и зловещих предвестий. Однажды Кеннеди сказал, что начиная с 1840 года каждый президент, избираемый через каждые двадцать лет, — Гаррисон, Линкольн, Гартфилд, Маккилли и Франклин Рузвельт — погибал на своем посту. Причуда истории, и Кеннеди смеялся над ней¹.

Техас занимает первое место в США по числу убийств, а «большой Д.» — первое место в Техасе. В одном 1963 году ко дню 22 ноября в Далласе было совершено 110 убийств. Насильственная смерть стала частью его обычного образа жизни.

Однако Ли Хорви Освальд, одинокий убийца с комплексом неполноценности, входит на страницы книги Манчестера как вестник грядущего несчастья, хотя не имеет никакого отношения к политическим врагам президента. Не будем вступать здесь в спор с этой отнюдь не доказанной версией автора: она аргументированно оспорена в предисловии. К тому же речь идет не о реальности, а о варианте мифа, предложенном Манчестером и довольно распространенном в Штатах.

Самой трагической и героической фигурой стала в книге вдова президента. Такова была в этот момент траура всеобщая потребность нации. Энтузиазм публики в момент трагического потрясения требует персонификации.

«...Она никогда не думала о том, что благодаря ее мужественному поведению, которое видела вся страна, сама она сохранилась в памяти миллионов. В возрасте тридцати четырех лет она стала национальным институтом.

...Все, что бы она ни делала, сразу же становилось традицией... Любое сообщение о ней превращалось в сенсационное известие».

Надо ли удивляться, негодовать или смеяться по поводу тех нелепых, бульварных и пошлых форм, в которые нация облекала свое сочувствие вдове президента. «Мужчина в жизни Джекки» (пока еще речь шла о Джоне Кеннеди), «Как леди Бэрд, сама того не желая, оскорбила Джекки», «Тайна в жизни Джекки» —

¹ У. Манчестер, Убийство президента Кеннеди, М., «Прогресс», 1969, стр. 164.

подобными заголовками запестрели страницы журналов.

Такова природа сенсации, вышедшей из недр общественного мнения, как некогда Афина Паллада в полном вооружении, с копьем и щитом из головы отца своего Зевса.

«...и вот общественное мнение,
пружина чести, наш кумир,
и вот на чем вертится мир».

Общественное мнение непостоянно и даже ветрено, как говорили в старину, но все же вензеля, которые оно выписывает, приближаются к кривой, имеющей научное название синусоиды, и, вероятно, поддаются математическому расчету.

На самое горячее публичное сочувствие оказываются всегда накладные расходы любопытства, зависти, чувства собственного превосходства или, напротив, компенсации собственной неполноценности. В психозе по поводу веточки трилистника, возложенной в годовщину смерти на могилу президента его вдовой Джекки, уже было заложено зерно новой перипетии, переменяющей события к противоположному.

Когда Марию Каллас, бывшую возлюбленную Аристотелиса Онасиса, репортеры с присущей им бесцеремонностью спросили, что думает она о своей преемнице, то оперная примадонна, едва ли когда-нибудь изучавшая основы социологии, ответила в полном согласии с социологической теорией «ролей»: «У каждого в жизни есть своя роль. Роль вдовы президента — величественна. Сменить такую роль — ошибка». Впрочем, может быть, она сказала это как актриса.

Прославленная оперная дива Греции приняла предложение знаменитого итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини и отправилась сниматься в роли Медеи в экранизации античного мифа в варианте Еврипида.

А героиня современного мифа Джекки Кеннеди вновь появилась на обложках и первых страницах иллюстрированных еженедельников в качестве Джекки Онасис — супруги одного из богатейших нефтяных магнатов Греции и новой хозяйки знаменитой яхты «Кристина».

Если прав был Шекспир, написавший:

«Весь мир — театр, все люди в нем актеры
И каждый не одну играет роль»;

если правы социологи, цитирующие эту поэтическую метафору в обоснование своей научной гипотезы «ролей», которые один и тот же человек исполняет в различных социальных аспектах своего бытия, то новая роль, принятая на себя Джекки Онасис, сильно отличается от благородной роли первой леди Америки, ее «демократического величества», как и от трагической, скорбной роли вдовы президента.

Молодая женщина, рано потерявшая мужа, привлекательная, обеспеченная, известная, снова выходит замуж — в этом нет ровно ничего из ряда вон выходящего или странного.

Но Джекки Кеннеди, ставшая Джекки Онасис, заняла совсем другое место на современном газетно-журнальном Олимпе, в системе современной мифологии.

Если переложить закон синусоиды общественного мнения в термины литературы, то драматургия сенсации восходит к классической поэтике Аристотеля. Потому что, как и древнегреческая драма, в основе своей она имеет миф.

Комикс, именуемый «светской хроникой» или «колонкой сплетен», не может стоять на месте: его герои входят в поле зрения публики в момент очередной «перипетии» своей судьбы. Именно так случилось с Джекки Кеннеди, ставшей Онасис.

«Перипетия» сопровождалась «узнаванием», то есть переходом от незнания к знанию. Началось обратное развертывание фабулы уже сложившегося трагического мифа куда-то в мещанскую драму с оттенком современного абсурда.

Я пишу о жанре, а не о живых людях, которые где-то там в своих комнатах, в каютах яхт или в уединении сада улыбаются, обмениваются понимающим взглядом, плачут в подушку, дрожат за здоровье детей, мучают друг друга ненужными ссорами, непониманиями, опасениями, ревностями, просыпаются ночью в страхе или отчаянии, пьют снотворное и сердечные капли в напрас-

ном и бессильном сожалении о прошлом, у которых ноет сердце, болит горло, печень, ломит поясницу, которые испытывают внезапную боль нежности к ребенку или радость ласки, близости, преходящее удовольствие от нового платья или даже безотчетное счастье просто существовать, быть...

Я ничего о них не знаю.

А может быть, знаю все, потому что я тоже человек со всем своим «человеческим, слишком человеческим», с теми же пятью чувствами и с тем же шестым чувством ощущать мир и испытывать на себе все удары жизни.

Но я пишу не об этом.

Я пишу о том, что лишенный единого бога, как никогда, нуждается в целом пантеоне божеств и полубожеств, наделенных его же собственными достоинствами и пороками, страстями и слабостями, но поднятых на кофурны публичности.

В 1969 году были опубликованы мемуары Мери Галлахер «Мои неправдоподобные годы с Джекки», и за государственным фасадом Белого дома еженедельники открыли читателю обычные и даже пошлые проблемы лютого частного дома.

Я не знаю причин, по которым Мери Галлахер, в течение восьми лет исполнявшая официальную должность личного секретаря Жаклин Кеннеди, сочла необходимым вынести на всеобщее обозрение ее банальные семейные тайны. Я лишь констатирую на синусоиде общественного мнения ту точку, где это стало возможно и даже желательно.

Хор репортеров, комментирующий на современной орхестре действия любой знаменитости, одинаково легко оборачивается благосклонными богинями Эвменидами и карающими Эриниями.

При этом готовность перемены массового восприятия вовсе не обязательно лежит в сфере идеологии: «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал». Скорее, она кроется в капризах эмоций.

Джекки Онасис отбросила свою тень в прошлое Джекки Кеннеди. Коллективный рапсод, именуемый mass media, начал создавать своего рода антими́ф. И чем выше был градус энтузиазма, тем ниже роняли теперь прежний кумир.

Я не буду подробно излагать читателю содержание мемуаров. Они похожи на все ситетии в мире, только ставшие всемирными. Они касаются пристрастия Жаклин к туалетам, ее расходов и прочая и прочая.

Но миф всегда несет в себе типическое содержание. И антимиф Джекки Онасис есть в то же время архетип времени: он выражает общее движение от романтических надежд «новых рубежей» Кеннеди к прагматизму реальных миллиардов Онасиса.

Одни и те же факты допускают в разных версиях мифа разность трактовки. Драматическое у Манчестера путешествие Жаклин по Европе после смерти ребенка приобретает в мемуарах тот же обывательский оттенок. Это создает сенсацию. Сенсация в свою очередь создает миф.

Так или иначе, но если пересчитать масштаб Белого дома на масштаб простого дома или даже квартиры, то весьма сенсационные, даже скандальные записки о «неправдоподобных годах с Джекки» могут быть сведены к правдоподобной, общеизвестной и даже уже набившей оскомину формуле «общества потребителей».

При этом само превращение героини героической саги Джекки Кеннеди в постоянную маску скандальной хроники Джекки Онасис вычисляется по той же формуле. Однажды избирая публичность, человек не просто открывает свою жизнь на всеобщее обозрение. Сознательно или бессознательно он отчуждает ее от себя, превращает в товар, отдает в сферу потребления, притом широкого.

«Эффект публичности» необратим: можно сменить трагическую маску на прагматическую, как это случилось с Джекки, или беспечную улыбку звезды на трагическую гримасу, как это было с Мэрилин Монро, но никому не дано добровольно сойти с охрестры в спасительную тень частного бытия.

Да никто этого и не желает по правде: жалуясь на публичность, страдая, спасаясь от нее, за нее платят деньгами, репутацией, даже жизнью, лишь бы не безвестностью.

Мифологический аспект «общества потребления» сказывается в характере самого потребления: вещь оценивается не по качеству своему — эстетическому ли, практическому или функциональному, но по чистой условности, по ярлыку фирмы: «от такого-то».

Тот же механизм действует в сфере потребления сенсаций: погоня за тряпками, допустим, или жажда драгоценностей, свойственные миллионам и миллионам женщин, приложенные к имени Джекки, приобретают скандальность. А скандальность создает в свою очередь нечто вроде ореола: антинимб...

Нарушив некую заповедную черту трагического образа, героиня перешла в сферу бытовой комедии, и Эллочке-людоедке от Капитализма приятно вместе с легкой завистью испытать самодовольную снисходительность: так вот они какие, эти знаменитости...

Следующая точка на синусоиде общественного мнения — статья лауреата Пулитцеровской премии Фреда Спаркса, касающаяся уже образа жизни четы Онасис, достаточно, впрочем, освещенной в нашей печати, так что пересказывать ее финансовые и эмоциональные подробности я не стану тем более.

Итак, я опускаю подробности миллионерской жизни и привожу заключительный многозначительный диалог четы американских туристов, путешествующих по Европе:

— Но он маленького роста! — воскликнул муж, увидев нефтяного короля рядом с рослой Джекки.

— А ты взгляни на него, когда он стоит на своих деньгах, — отпарировала жена.

Миф, таким образом, пока что складывается в трехчастную форму: «у власти», «у гроба», «у денег»...

...А я и не скрываю, что слово «миф» — не более как развернутая метафора, которую кто только и куда только теперь не горазд употребить. Это не более как придуманная мною литературная форма. Я надеюсь, что у каждого мало-мальски грамотного человека название «Орестея» вызывает хоть какие-то воспоминания или ассоциации. Но едва ли кто, кроме детей и специалистов, может удержать в памяти все те бесчисленные свары и склоки на Олимпе между сребролуким Аполлоном, золотой Афродитой, светлоокой Афиной Палладой и, наконец, Громовержцем-Зевсом и его законной Герой, которые вызвали вероломное похищение Прекрасной Елены (секс-бомбы, как сказали бы теперь) Парисом из царственного дома ее мужа Менелая, игру оскорбленных самолюбий в клане Атридов, а также среди прочих греческих героев, что в конце концов привело их

под стены Трои под предводительством старшего из Атридов — Агамемнона.

Выбор литературного приема подчас происходит безотчетно, по какому-то бессознательному инстинкту. И когда я написала «Орестея» — «рок Кеннеди», то употребила просто броскую аналогию, не думая еще о том, что за ней скрывается.

Между тем форма мифа — особенно античного — это есть то перечисление событий, в котором отсутствие очевидных причинно-следственных связей взывает к божественным склокам и вмешательствам, а общее неотвратимое движение событий вызывает к жизни понятие «рока» и «трагической вины»...

При этом побуждения психологические, так сказать, личностные вообще остаются величиной неизвестной: каждый по-своему волен толковать, почему царица Клитемнестра — сводная сестра Прекрасной Елены, — устроив достойную встречу своему супругу Агамемнону после девятилетней осады Трои, тут же зарезала его в бане с помощью своего любовника Эгисфа. Была ли это женская оскорбленность из-за его известных грешков по женской части? Ревность к пленнице Кассандре? Желание сохранить за собой власть? Или старая, затаянная обида за дочь Ифигению, которую отец согласился принести в жертву Троянской войне? А может быть, она обыкновенно, по-бабьи была влюблена в Эгисфа — лучшего любовника, наконец, более доброго, по-человечески преданного, чем высокородный сын Атрея?

Миф не дает ответа на эти вопросы, как не может их дать и колонка светских сплетен, — они остаются достоянием сравнительно узкого круга близких, самого человека или даже его бессознательным побуждением. Зато светский комикс с его классической перипетией-сенсацией в точности повторяет форму мифа: неумолимую самотипизацию событий в сторону «архетипа» при отсутствии причинных связей, при господстве случайности, не поддающейся прямому социальному или социологическому анализу внутри этого устойчивого «архетипа» общественного бытия. Вот почему Уильям Манчестер — создатель фамильной версии мифа об убийстве президента — приводит статистику насилий и преступлений в Остине, все угрозы, адресованные Джону Кеннеди: все, что делает убийство возможным и вероятным

И разводит руками, сообщая, что Ли Хорви Освальд ко всему этому отношения не имел.

С другой стороны, Гаррисон, собирая разрозненные факты, упорно ищет между ними прямую причинную связь, не зная точно, идет ли дело действительно о цепи подстроженных смертей и аварий или о чем-то более общем, что можно назвать образом жизни или, если хотите, роком...

Ведь недаром в наши дни на той же унавоженной историческими страстями земле Эллады разыгрывается заурядный фрагмент античного мифа: на острове Спетсопула, принадлежащем шестидесятилетнему нефтяному королю Ниархосу, обнаружен труп его жены Евгении с изрядной дозой барбитуратов в желудке и следами жестоких побоев на теле.

В наши дни демографического взрыва королей больше, чем во времена Троянской войны, и оказывается, что Ниархос, соперник нефтяного Агамемнона Онасиса, женился третьим браком на Евгении, дочери нефтяного же Атрея или Приама Ливаноса, дабы увеличить фамильный капитал. Тогда Онасис взял в жены вторую дочь того же Ливаноса — Кристину.

Увы, династические браки не принесли счастья дочерям Ливаноса, как не принесли они счастья дочерям Леды — Клитемнестре и Прекрасной Елене: Онасис оставил Кристину, а Ниархос был заподозрен в убийстве Евгении.

И кто скажет, что дело не стоит Орестеи?

Есть версия о самоубийстве Евгении из ревности к двадцативосьмилетней Шарлотте Форд, дочери автомобильного короля.

Есть версия об убийстве в припадке гнева, по которой Ниархос требовал развода, чтобы жениться на молоденькой француженке, а Евгения не давала развода.

Есть версия об убийстве в припадке гнева, по которой, напротив, Евгения требовала развода с выделением доли имущества, а Ниархос не давал развода.

Состоится ли людской суд и сколь окажется он объективен и есть ли божий суд, на котором истина будет взвешена на весах справедливости?

А пока — факты, версии, слухи, сплетни. «Илиада», как и «Эдда», как и «Библия», сохранила нам некоторое количество фактов, а также версий, слухов и спле-

тен дописьменных времен в монументальных и непреложных формах книг бытия...

Всякое, даже частное существование в той или иной мере публично — в масштабе ли отдела, учреждения, дома, улицы, района, деревни — и стоит в обратной связи с этой публичностью. Среди своих пророчеств Мак-Люен обмолвился, что с вмешательством радио и телевидения весь мир стал одной большой деревней. В урбанистических терминах можно сказать, что он стал одной большой общей кухней.

С момента убийства Бобби Кеннеди и замужества Джекки Кеннеди рок клана почти целиком отошел в область разрозненных фактов, сплетен, версий, слухов, которые продолжают движение по общей траектории рока.

Я обрываю историю светской маски, носящей ныне имя Джекки Онасис, на этом вполне случайном месте, не зная, какое продолжение последует, ибо, как поется в старой песне, «судьба играет человеком, она изменчива всегда, то вознесет его высоко, то сбросит в бездну без следа».

Я обрываю ее со стесненным сердцем, не зная, какие истинные душевные движения и семейные отношения скрываются за «последними» и «самыми последними» слухами, ибо в лучшем случае миф предлагает нам разрозненные факты.

Я обрываю ее со стесненным сердцем еще оттого, что кроме фактов существует рок: публичность, подобно прорицаниям древних оракулов, имеет в себе «эффект Эдипа» (термин современной футурологии): временами они сбываются или не сбываются лишь оттого, что были высказаны.

«Мысль изреченная есть ложь», — сказал поэт, но подчас она обнаруживает неизреченную тенденцию материализоваться в факт, ибо, будучи изречена, она сама становится фактором действительности...

Смерть в Голливуде

Найдена мертвой семнадцатилетняя студентка Марина Хабе. Ее отец — известный немецкий писатель Ганс Хабе только что закончил роман, рассказывающий об убийстве на сексуальной почве и послал корректуру до-

чери, которая проходит курс на Гавайях, а на каникулы приехала к матери в Голливуд. Книга обещала стать бестселлером. Через два месяца Марина Хабе сама стала жертвой убийства на сексуальной почве.

Место действия — Ньюкасл, Англия

Одиннадцатилетняя девочка Мери Белл совершила два убийства — мальчика трех лет и мальчика четырех лет, своих соседей. Ее сестра Норма Белл тринадцати лет не принимала в этом участия — она была лишь любопытной наблюдательницей. Суд вынес Норме Белл оправдательный приговор. Ньюкасл занимает первое место в Англии по преступности. На 100 тысяч его жителей за истекший год приходится 5 тысяч преступлений. Район Уайтхаузрод, где проживает Мери Белл, занимает первое место по преступности в Ньюкасле.

Развод по-французски

Знаменитый французский киноактер Ален Делон и его жена актриса Натали Делон разошлись после того, как им пришлось многократно давать показания по делу об убийстве их личного охранника югослава Марковича. Это уже второй личный охранник Алена Делона родом из Югославии, найденный мертвым. Первым был Милош Милошевич. Соучастие Алена Делона и его жены не доказано.

Подозрение падало на близкого друга Делонэв корсиканского гангстера Франсуа Маркантони, известного в преступном мире под кличкой «мсье Франсуа». Он категорически отрицает свою вину.

Через три месяца после убийства Шарон Тэйт

Английский фотограф Дэвид Бейли составил книжку портретов знаменитостей: «Коллекция бабочек безумных 60-х годов». На сотой странице Шарон Тэйт обнимала Романа Полянского. К моменту, когда книжка была готова, все ее персонажи были мертвы: убиты, утонули, разбиты дикой жизнью. Портретная галерея стала мемориальной с мрачной титульной надписью: «Гуд-бай, эбби, — и аминь».

Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо, таким образом, удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например то событие, что статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти этого Мития, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели.

Аристотель

Даль в «Толковом словаре» определяет «факт» как «происшествие, случай, событие» и еще как «данное, на коем можно основаться». Противоположностью факту он называет ложь, вымысел, сказку.

Между тем ни на чем не основывается в наше время так много вымыслов и лжи, как на фактах, и факты, как данные, на коих можно основаться, позволяют рассматривать их в самых разных системах координат — политической, социальной, социологической, мифологической, наконец. Этим и заняты буржуазные еженедельники, отлично иллюстрированные фотографиями в большом формате, поставляющие то, что условно можно назвать пищей духовной и безусловно — манипулированием человеческими душами.

Я отсылаю читателя к предыдущей главе, где «безмотивное убийство» рассмотрено в системе его социальных связей.

Нашумевшее дело Шарон Тэйт укладывается в предложенную систему координат непротиворечиво, и если нужно практическое подтверждение гипотезы, то «само-

типизирующая действительность» не замедлила его дать.

Здесь я рассматриваю в сфере сенсации, в системе координат современной творимой мифологии «оргию убийств в Голливуде», естественно, опуская ранее уже написанное и числа его «в уме».

9 августа 1969 года на шикарной вилле, оборудованной электронной сигнализацией, были убиты пять человек: молодая кинозвезда Шарон Тэйт, жена известного режиссера Романа Полянского, фешенебельный парикмахер Джей Себринг, дочь кофейного миллионера Эбигайл Фолджер, ее возлюбленный Войцех Фриковский и — совсем уж случайный персонаж — восемнадцатилетний Стивен Пэрент, мальчик гомосексуального склада, захвативший навестить своего друга, смотрителя на вилле. Роман Полянский снимал в это время фильм в Лондоне.

Потрясли воображение чудовищные обстоятельства убийства.

Мужчины были кастрированы. Шарон Тэйт, на девятом месяце беременности, вспороли живот и разрезали грудь. Трупы Эбигайл Фолджер в ночной рубашке и Войцеха Фриковского в пижаме были найдены на лужайке, в парке. Тела Шарон Тэйт и Джея Себринга, ее бывшего возлюбленного, были связаны вместе нейлоновым шнуром и повешены. На голову мужчины был накинута черная шапка. Стивен Пэрент был застрелен в машине, по-видимому, в момент, когда он собирался уезжать с виллы «Белл Эйр». Количество ножевых ударов и пулевых ран на каждом из трупов далеко превосходило то, что нужно для простого лишения человека жизни. Телефонный кабель был перерезан. На дверях кровью написано «свиньи».

Медицинская экспертиза установила, что четверо убитых (кроме мальчика) находились в состоянии наркотического опьянения. Все это вместе, по словам репортеров, «напоминало мрачные фантазии Романа Полянского».

Действительно, фантазии Романа Полянского нельзя отказать в некоей кошмарной изобретательности. Вот вкратце история, рассказанная им в фильме «Отвращение», снятом в Англии.

Из двух сестер, маленьких косметичек, живущих вместе, одна испытывает необъяснимое отвращение к мужчинам. Может быть, тому виной роман ее сестры с

пошловатым молодым человеком, все самые интимные перипетии которого доносятся до нее через тонкую перегородку. Так или иначе, но она не в состоянии ответить взаимностью влюбленному, робко и преданно ухаживающему за ней. Отвращение к мужчинам переходит в отвращение к грубому миру вещественности вообще — оно как бы материализуется в ободранной и приготовленной для кухни тушке кролика и горке картошки, оставленных ее сестрой, которая уезжает с любовником в отпуск.

Кролик, забытый на тарелке, из мяса для жаркого превращается в труп, протухает, разлагается — это первый труп в квартире, где героиня фильма заключает себя в добровольном одиночестве. Картофель прорастает длинными, бледными, немощными плетями. Постепенно отключаются газ, свет, телефон, за которые она не платит, хотя сестра оставила инструкции, квитанции, финансы. Ее увольняют с работы. Влюбленный, встревоженный ее исчезновением, приходит, выламывает дверь. В панике, чтобы соседи не всполошились, она убивает его подсвечником и прячет в ванну, баррикадирует дверь. Это уже второй труп в пустой квартире, где она слоняется по запущенным комнатам. Наконец является домохозяйин узнать, что происходит. Девушка (ее играет Катрин Денёв), уже донельзя истощенная, все же чем-то привлекает его. К тому же она одна, беспомощна. Но в квартире странный запах — кролик превратился почти что в слизь, в ванне разлагается труп бывшего влюбленного. В страхе перед обнаружением трупа и перед грубым посягательством домохозяйина она убивает и его. Это уже третий труп. Так находят ее сестра и ее влюбленный, вернувшиеся из отпуска, — в квартире без света, без газа, без телефона, без двери, с трупами, гниющими по углам. Искусством режиссера все постепенно обращается в труп: кролик, мужчина, мебель, сама квартира... Впрочем, это еще не те «фантазии» Романа Полянского, о которых писали репортеры, — это пока лишь психологическая студия одного чувства, быть может, чуть-чуть условная по теме, но вполне реалистическая по форме — наглядное выражение некрофилии.

Естественно было, коль скоро речь идет о преступлении, да еще таком страшном, как убийство на вилле «Белл Эйр», начать поиски с самих убитых.

Версия их образа жизни из показаний свидетелей позволяла предположить мотивы самые странные и неожиданные.

Вилла, которую арендовали Полянские, была знаменита своими вечеринками, на которые приглашали до двухсот гостей — из тех, кого называют приличным обществом (Establishment) и из хиппи с Sunset-strip, которых иногда подбирали просто на улице. Здесь курили марихуану и другие наркотики, занимались астрологией, спиритизмом, черной магией, сексом, вызывали дьявола.

Шарон Тэйт, дочь офицера, была очень хороша собой, шестнадцати лет ее сняли впервые для обложки журнала, потом она стала фотомodelью, играла в телевизионных сериях, начала сниматься в кино, ее первым возлюбленным был Джей Себринг, с которым по иронии судьбы так страшно связала ее смерть.

Джей Себринг был и сам по себе фигурой достаточно примечательной. Он начал солдатом в Корее, где, по его словам, заработал 30 тысяч долларов продажей героина и морфия. Его небольшая модная парикмахерская — скорее, клуб кинозвезд — приносила до 50 тысяч дохода в год. Стареющие любимцы публики — Фрэнк Синатра, Генри Фонда — охотно заходили сюда поболтать, между тем как хозяин «стилизировал» их уже редкие прически под густые и пышные. Это был его бизнес и его искусство. К концу Джей Себринг имел на своем счету уже полмиллиона. Но, став богатым, он остался тем же, кем был, — чем-то вроде состоятельного хиппи.

В машине его на вилле «Белл Эйр» полиция обнаружила «Speed» — эротический возбудитель, вызывающий параноические аффекты садизма, насилия, мазохизма. Он не только перепродавал, но и сам постоянно употреблял наркотики. Он устраивал странные вечеринки — то в индийском стиле, то в духе средневековья, с экзекуциями. В таком средневековом представлении он отвел себе однажды роль повешенного — ему закрывали лицо капюшоном, читали приговор, связывали руки, надевали петлю на шею...

Можно было бы предположить, что эффектный эпизод репетиции собственной смерти — последующая легенда в духе «обратного предвидения». Но что из того, если развлечения в виде экзекуций, экстазов, заклинаний дьявола, извращенного секса всех родов и наркотиков —

просто быт, который не начался и не кончился со смертью бедной Шарон? Маленькая звездочка экрана, попавшая в призрачный мир, где как-то неудобно быть «out» и каждый торопится быть непременно «in»¹, — свобода от предрассудков истэблишмента, едва ли не более деспотическая, чем сами эти предрассудки...

Но продолжим данные репортажей.

Когда Джей Себринг стал возлюбленным Шарон, он приучил ее к ЛСД и она сделалась самой ревностной и простодушной поборницей наркотиков. Потом она вышла замуж за Романа Полянского и сменила ЛСД на марихуану. Но образ жизни остался прежним.

Полянский принадлежал к той блестящей международной элите «Плейбой-клуба», к той формации современных художников, которые странным образом соединяют весьма высокий жизненный статус с замашками и формами поведения, которые некогда именовались богемой, а теперь имитируют хиппи. Как и Джей Себринг, он был «богатым хиппи», только на более высоком и изощренном уровне.

Впрочем, между старой артистической богемой и этой новой ее формацией пролегает рубеж не только словесный. Если прежде Люсьены Шардоны гибли на своих чердаках и лишь Растиньяки выбивались в люди, то нынешние художники успешно соединяют талант с деловитостью. Общество охотно платит им именно за то, за что уничтожало их прежде: за чудачество, за отклонение от принятой нормы. Время выворачивает наизнанку историю Растиньяка, который, поднявшись в сферу богатства и публичности, обязан имитировать на оркестре нравы чердака. Речь идет именно об имитации хиппи — достаточно искусной, но и достаточно искусственной.

Вилла за 2 тысячи в месяц, лейб-охрана за 75 долларов в день, вечеринки с черными свечами, «черной магией» — ежесдневный маскарад собственной биографии.

Была ли счастлива Шарон Тэйт в этом браке? — спрашивает Джоэ Хиэмс, сосед и приятель Полянских. в своем репортаже. И отвечает: не более, чем все девушки в Голливуде.

¹ Быть «in» («в») и быть «out» («вне») — жаргонные словечки, означающие быть современным или несовременным.

«Меня потрясла их смерть, но в ней был своего рода рок, так как наркотики, секс, волна насилия и жестокости рано или поздно дают свои плоды».

Рок... Этот термин древнегреческой трагедии снова возникает на страницах еженедельника, где на обложке с сильно округлившимся животом, с ушедшим в себя лицом современной мадонны из Голливуда — Шарон Тэйт.

«Трагическая вина» — такой же термин мифологии, как и «рок». Казалось бы, стоит ли повторяться. А между тем даже за той незначительной частью подробностей «дела Шарон Тэйт», которую я кратко перелагаю, читатель вдруг запомнит: я рассматриваю это дело, как и историю Джекки Онасис, в системе координат современной мифологии. Это означает, во-первых, что я пишу не о Полянском, не о Шарон, не о плейбое Джеке Себринге со странными наклонностями, а о масках, созданных отчасти ими самими в целях саморекламы, отчасти Эриниями и Эменидами современного репортажа.

Это еще означает, что за вычетом суммы социальных мотивов, которые я со всей добросовестностью, со всей доступной мне пристальностью, со вниманием к источникам и даже с некоторым количеством цитат из них рассматривала в главе «Раскольников и массовая цивилизация», остается еще нечто необъяснимое, что называется «случаем», или «стечением обстоятельств», или еще не раскрытой «обратной связью», или «роком», или как хотите и где маленькая книжечка Аристотеля о правилах поэтики применима пока что успешнее, чем тома социологии с целыми словарями терминов, кстати сказать, заимствованных нередко из той же мифологии или просто из греческого.

В основе знаменитого мифа о царе Эдипе, который стал невольным убийцей своего отца — царя Лая и невинным кровосмесителем, вступив в брак со своей матерью Иокастой, который послужил, сам того не зная, причиной бедствий своих родных семивратных Фив, а впоследствии — раздора и смерти обоих своих сыновей и дочери Антигоны, — в основе всей этой страшной цепи вины и возмездия лежит крошечный факт. Однажды Лай, будучи царем Фив, поехал в гости к другому царю — Пелопсу, и, так как ему приглянулся сын Пелопса

Хрисипп, он с той легкостью вероломства и нарушения моральных норм, которые вообще свойственны всякой мифологии, похитил юношу; Пелопс проклял его, и с этого происшествия, о котором потом все забыли, начались великие беды рода Лабдакидов (Лай был сыном царя Лабдака), ставшие на вечные времена легендой страдания Эдипа и скорбная жертвенность Антигоны.

Современный трагический поэт, который захотел бы написать сагу клана Кеннеди, в виде «человеческой комедии» ли, эпоса или драматического цикла (если, конечно, предположить, что современные литераторы способны на столь монументальные формы), вероятно, мог бы отыскать первое звено подобия «трагической вины» в этом мифе, предложенном самой действительностью.

Для одного это стал бы какой-нибудь похороненный в анналах случай финансового предательства, сомнительной сделки, без которой едва ли обойдется хоть одна история скорого обогащения, особенно в памятную эпоху кризиса, а именно тогда создавал свои миллионы Джозеф Кеннеди, сын Патрика Кеннеди и отец братьев Кеннеди.

Для другого это была бы историческая вина, доставшаяся в наследие сыновьям от времен, когда Джозеф был послом в Англии при правительстве Чемберлена и способствовал не только Мюнхену, но и дальнейшему изоляционизму США в уже начавшейся войне, пока в 1940 году ему не пришлось уйти в отставку.

Для третьего это был бы «грех гордыни», с каким Джозеф Кеннеди стремился стать «отцом президентов», одного за другим принося своих сыновей в жертву фамильному честолюбию...

Так или иначе, но фигура старого Джо, уже парализованного, пережившего смерть обожаемого первенца на войне, убийство Джона, вовсе не предназначавшегося им для поприща президента, и, наконец, гибель Бобби,— не менее драматична, чем история Лая. А цепная реакция убийств, катастроф, смертей, аварий, начавшаяся выстрелом в Далласе, не уступает ни «Орестее», ни злощастьям многострадальных семивратных Фив.

Множество дельцов зачали свои миллионы в годы кризиса, десятки государственных мужей причастны мюнхенскому пакту и мало ли отцов хотели бы видеть своих сыновей президентами США — героями мифа жизнь избирает немногих, и тут-то стечение случайно-

стей, с постоянством закономерности преследующее этих избранников, складывается в некую последовательность сенсаций, имеющую все признаки рока.

Каждый человек имеет свою судьбу, свой домашний рок, слагающийся из случайностей и закономерностей его бытия; но именно сенсация — перипетия жизненной драмы, выходящая за рамки обычного, по положению ли действующих лиц, по экстраординарности ли обстоятельств, — превращает маленький рок для себя в миф для всех.

Убийство Шарон Тэйт, достаточно страшное само по себе, быть может, не поразило бы так воображение, если бы его неправдоподобные и подлинные ужасы не были предварены экранными ужасами Романа Полянского.

Он успел снять свою жену и снялся вместе с ней сам в фантастической истории по отдаленным мотивам знаменитого некогда и наводившего страх романа Брэма Стокера «Дракула». Фильм назывался «Бал вампиров» и мог быть сочтен узкоэстетическим упражнением на неактуальную тему способов борьбы с вампирами. Сам Роман Полянский играл роль добросовестного и наивного профессора-вампиолога, приглашенного в карпатское селение вблизи от замка, где проживал уже несколько сот лет элегантный и ужасный вампир и оборотень граф Дракула.

Как известно, укус вампира оставляет два кровавых пятнышка на шее и, что гораздо печальнее, постепенно превращает жертву в такого же вампира. Как известно из той же вампирологии, это можно определить по тому, что в нужную минуту у вампира отрастают два клыка и, будучи в цивильном своем виде вполне схожим с человеком, он лишен способности отражаться в зеркале. Как известно, наконец, вампир теряет всю свою волшебную силу с первым криком петуха.

Шарон Тэйт играла в этом фильме очаровательную дочь хозяина корчмы, которую граф Дракула постепенно и неуклонно превращал в вампира. Некрасивый же, но влюбленный ученик чародея прилагал все искусство свое и своего учителя, дабы ее спасти. Это был забавный бурлеск в духе Шагала витебского периода, пока любовная история протекала на территории корчмы, и не лишенный иронии холодный и блестящий эстетический полонизм, когда действие переносилось на территорию графа. Кульминацией фильма был бал вампиров, куда

приглашали красавицу корчмарку и откуда, увы, отчетливо отражающийся в пышных зеркалах ее возлюбленный должен был ее в последнюю минуту вызволить.

Люди, попадающие на подобного рода чисто эстетические или даже эстетские зрелища, часто задают себе вопрос — а зачем, собственно, все это нужно и какое имеет к нам отношение? Уж не мистифицирует ли нас этот маленький ученик чародея?

Полянский отвечает на это сентенцией, прибереженной на самый последний кадр фильма и как бы придающей некое второе измерение его довольно-таки зловещей киношутке: ночь, зимняя дорога, сани, где на облучке сидит добродушный профессор-вампириолог, а под медвежьей полостью примостились его ученик с похищенной красавицей. Мчатся тучи, выются тучи, летят мимо перелески, а по пятам, почти настигая их, несется стая волков-оборотней со старым Дракулой впереди. Раздается спасительный петушиный крик, и когда ожидаемый «harrou end», казалось бы, венчает этот затянувшийся бал вампиров, у бледной красавицы вдруг отрастают знакомые клыки и лицо, спрятанное на груди возлюбленного, искажается жестоким вампирским выражением. А сани продолжают свой безмятежный бег. Так, заключает философски автор, мы часто, не подозревая того, везем своего вампира с собой.

Я опускаю кинематографический смысл этого финального абзаца и возвращаюсь к тому, что древние именовали роком: подозревал ли Роман Полянский, что, углубляясь в бездны своих некрофильских фантазий, своего собственного вампира — будущую судьбу своей жены и нерожденного ребенка — он вез уже с собой?

Четыре месяца подряд шестнадцать детективов занимались таинственным убийством. Было опрошено 450 человек по всему миру. Четыре полки зеленого шкафа в кабинете следователя Пита Хагена были забиты папками с надписью «Тэйт». За эти четыре месяца в Голливуде случилось еще несколько странных происшествий.

Седьмого октября старлетка Диана Линклеттер, двадцати одного года, под влиянием ЛСД выпрыгнула с шестого этажа своего дома. По словам друзей, она была близка с Полянскими, возможно, посетила виллу перед убийством.

Тридцать первого октября известный обозреватель голливудского киножурнала Стив Брандт пытался покончить с собой с помощью большой дозы наркотика — он был одним из свидетелей на свадьбе Полянских в январе 1968 года и дал показания о весьма экзотическом окружении знаменитого режиссера. Он был для полиции столь важным источником информации, что к нему приставили лейб-стража.

Седьмого ноября покончила с собой двадцатидвухлетняя актриса и манекенщица Джоан Хансен. На столе нашли семнадцать флаконов секонала и газету, где говорилось, что она была подругой Джея Себринга. Она жила в непрерывном страхе, что знает слишком много о странном круге людей, среди которых он встречался.

В конце ноября вдовец Роман Полянский зашел в гости к своим друзьям в Беверли Хиллз. Внезапно раздался взрыв — кто-то бросил динамитную шашку, которая вырыла у дверей яму двухметровой глубины...

Нить таинственного заговора, тянущаяся от ночи 9 августа? Случайное стечение личных обстоятельств случайно сопричастных роковому месту людей? Или «обратная связь» гласности? Любой так или иначе причастный к вилле «Белл Эйр» волен был создать себе любой мифологический вариант «дела Тэйт» ввиду его непрерывного обращения в самой широкой сфере mass media. А откуда уже недалеко до самошантажа: кто знает, какие скрытые психологические пружины, какие опасения, страхи, вины были приведены в действие самим фактом гласности?

Полиция ломала голову над мотивами: ограбление? Мсть? Наркотическое состояние? Ритуальное убийство, быть может?

Когда недели две спустя Сьюзен Дениз Аткинс, арестованная по другому делу, продиктовала на магнитофонную ленту свои сенсационные показания, собираясь из подсудимой стать «свидетелем обвинения»¹, оказалось, что «мотивов» личного характера не было вообще. Убийцы просто-напросто не знали, кто их жертвы.

¹ Американское законодательство допускает такую возможность при полном и чистосердечном признании. Впрочем, Сьюзен Аткинс впоследствии взяла свои показания обратно и «свидетелем обвинения» стала Линда Касабиан.

Итак, две части фабулы... это — перипетия и узнавание; третью часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное.

Аристотель

Я не знаю, что хранится в многочисленных папках в шкафу у следователя Пита Хагена, как не знаю всех материалов комиссии Уоррена.

Я не знаю, сколь картина, представленная на рассмотрение присяжных, точно соответствовала реальному течению жизни: судопроизводство заключает в себе то же противоречие, что и эта статья: в силу своей формализованности оно вынуждено прибегать к акцентам там, где все определены нюансы. Судопроизводство, по наблюдению Толстого, — еще один из худших способов мифологизации действительности.

Все это имело бы значение, если бы дело шло о неповторимой реальности этого убийства. Но дело и тут идет об общественной мифологии.

В ту минуту, когда Сьюзен Аткинс по тем или иным соображениям решила дать свои удивительные показания, она поднялась на ту самую оркестру, где до нее продефилировало столько действующих лиц жизненного комикса, и стала Сенсацией номер один. Она поднялась, как один из протагонистов и как вестник в античной трагедии, чтобы поведать об ужасах, скрытых от глаз зрителя мраком прошедшей ночи. И за ее спиной возникла из небытия полицейского неведения еще более зловещая фигура Сатаны Мэнсона.

Мэнсон родился в Цинциннати в 1936 году и был сыном малолетней проститутки. Четырнадцать лет он впервые был привлечен к суду и попал в детскую исправительную школу. С этого времени начались его «приводы». В те краткие промежутки, когда он выходил на свободу, он успел жениться, успел и оставить жену с ребенком, удрав на краденом автомобиле в Лос-Анджелес — угон автомобилей был его промыслом. Иногда

он подрабатывал в кино и подделывал чеки, за что снова угодил в тюрьму.

Приводы, исправительная колония, мелкое жульничество — до этого пункта его биография правонарушителя вполне банальна и напоминает историю Дика Хикока, описанную Трумэном Капоте в «Обыкновенном убийстве».

В тюрьме, однако же, Чарльз Мэнсон обучился играть на гитаре, стал даже сочинять песенки и внимательно прочел Библию. Это определило ему иной путь, к убийству не вполне обыкновенному и даже необыкновенному.

В 1967 году, когда его выпустили из тюрьмы, он отправился в Сан-Франциско, отрастил бороду, на свой лад имитируя хиппи, и собрал, подобно хиппи, свою «семью», состоящую из шести-семи молодых людей и двадцати пяти — тридцати девочек, которые «бежали из циничного общества, мечтая о свободе». Мэнсон принял позу странствующего певца и пророка, который явился воплотить их мечты и вести их в землю обетованную.

Если Роман Полянский имитировал быт хиппи, так сказать, на высшем уровне материального статуса, заглядывая в сатанинские бездны и наркотические миражи из какого-то извращенного, быть может, не вполне здорового любопытства или жадности к ощущениям, то Чарльз Мэнсон имитировал хиппи на самом низком жизненном уровне, превратив бездны, с одной стороны, в источник существования, с другой — в источник власти над душами.

Так создалось это странное двойничество, которое завершилось столь трагическим столкновением, воплотив в себе один из самых ужасных вариантов современного мифа.

Для членов «семьи» путь в землю обетованную лежал через постель Мэнсона, а затем через общины, свальные оргии. Это был ритуал освобождения от внутренних запретов в сфере сексуальной, и здесь Мэнсон не был оригинален.

Путь к свободе лежал через рабское подчинение ему, провозгласившему себя одновременно Христом и Сатаной, Мессией грядущего Апокалипсиса. Охотничий нож был символом неограниченной власти, ибо «каждый боится быть зарезанным».

Пока суд да дело, Мэнсон был бизнесменом: он посылал своих девочек попрошайничать или же «сдавал» их мужчинам «из общества». Но он же надеялся осуществить пророчество Иоанна и начать тотальное разрушение и конец света, для чего готовился сам и готовил своих адептов и практически и морально.

Вот отдельные выдержки из показаний Сьюзен Дениз Аткинс, записанных на магнитофонную ленту.

«Я родилась 7 мая 1948 года в Сан-Хозе в Калифорнии и не имею постоянного места жительства. Мать моя пила, отец тоже. На ее похоронах я не плакала. Из колледжа я ушла, потому что не хотела быть, как другие, пошла с подружкой в центр хиппи, в Сан-Франциско, и мы стали жить там».

Я опускаю подробности того, как Сьюзен Аткинс имитировала самоубийство, увидев это по телевидению (о, гипноз mass media!), как под действием ЛСД вылезла однажды на крышу и сказала: «Бог мой, я прощаюсь с этим миром, возьми меня отсюда, но ничего не случилось, и в конце концов она поселилась среди торговцев наркотиками на Лайм-стрит.

«Однажды, когда мы сидели на полу, пришел маленький человек с гитарой и стал петь «Тень твоей улыбки». Я была буквально загипнотизирована его голосом, манерами, в одну минуту я уже принадлежала ему, хотя и ревновала, что он отнял у меня внимание окружающих. Ничего подобного прежде со мной не случилось».

Дальше следует очень длинный и подробный рассказ о том, как Сьюзен Аткинс впервые отдалась Мэнсону и как этот маленький флейтист из Гаммельна увел за собой в свою «семью» сначала ее подруг, а потом прихватил и ее, и все они вместе полгода колесили, жили и любили в бывшем школьном автобусе, купленном Мэнсоном по дешевке и выкрашенном в черный цвет, а потом на ранчо у слепого старика актера.

Весь этот странный быт — то ли «коммуны» хиппи, каких насчитывалось более двухсот в окрестностях Сан-Франциско, то ли религиозной секты, то ли бандитской шайки, то ли делового предприятия в духе дома Телье — заслуживал бы более подробного пересказа, но дело описано уже не раз. «Чарльз сделал из меня нового человека, дал мне новое имя Седи Мей Глютц. Он хотел этим уничтожить мое прежнее «я». Он говорил, что мы

должны принадлежать не ему, а себе и в любую секунду делать то, что хочется. С другой стороны, он требовал, чтобы мы его боялись. Мне он сказал однажды: «Ты недостаточно меня боишься», потом пригрозил: «Если ты вздумаешь уйти, я повешу тебя вниз головой и перережу глотку на страх другим». Но Чарльз знал, что я сделаю для него все».

Мэнсону нужны были такие послушные орудия для его апокалиптических замыслов. В чаянии будущего «семья» угнала автобус и стала переделывать его в броневик с пулеметами. В пустыне они копили бензин и боеприпасы, так как Сатана обещал, что в один прекрасный день они пойдут на Лос-Анджелес, подожгут его со всех концов и там начнут конец света, предсказанный в девятой главе пророчества Иоанна.

А пока что «однажды ночью Чарльз приказал нам — Тексу Уотсону, Линде Касабиан, Патриции Кервинкель и мне — отправиться в один дом и там никого не оставлять в живых.

Он достал нам машину и заставил надеть черные развевающиеся одеяния. В этих одеяниях мы проникали в дома, как призраки или огромные насекомые, и ползли по полу или проходили через комнаты. Если нас замечали, мы удирали. Это нужно было, чтобы победить страх».

До этого Чарльз Дентон Уотсон по прозвищу Текс окончил три курса в университете, играл в футбол и исправно посещал методистскую церковь. Линда Касабиан росла без отца, побывала замужем, имела дочь и была на пятом месяце беременности. А Патриция Кервинкель, дочь маклера из Лос-Анджелеса, была застенчивой девочкой, собирала марки и прилежно училась в колледже, пока в один день не бросила все и не ушла в мэнсоновскую «коммуну».

Так, в одну прекрасную ночь эти девочки и юноша со столь разной биографией оказались возле какого-то дома на холме, имея длинные ножи, а Текс еще и пистолет.

Фильм Романа Полянского «Ребенок Розмари», снятый незадолго перед тем и имевший во всем мире огромный кассовый успех, заключает в себе столько точек пересечения с его собственной семейной историей, что это кажется неправдоподобным и надуманным. И, однако, именно это стечение всяческих неправдоподобно-

бий — и экранных и жизненных — до ужаса типично, это и есть один из существеннейших архетипов времени, современный миф.

Фильм называется «экранизацией по мотивам» и на первый взгляд являет историю не менее фантастическую, нежели «Бал вампиров», правда, без того оттенка стилизации и иронии, которым был отмечен этот чисто художественный экранный гиньоль. Здесь, напротив, реализм обстановки современного города со всеми обертонами натурализма, тошнотворной вещественности, которыми так владеет Полянский, скорее напоминает психологическую студию «Отвращение». Дело идет о вещах старых как мир, о продаже дьяволу не души, правда, а нерожденного дитяти и о вещах сравнительно новых или вновь возродившихся — о своеобразной секте Сатаны, ждущей рождения своего Мессии (русскому читателю сюжет напомнит «Серебряного голубя» Андрея Белого). Как и его русский предшественник, Полянский предоставляет зрителю самому решить, идет ли речь о социальном явлении сектантства или же о мистическом явлении Сатаны.

Так или иначе, но «Ребенок Розмари» скорее принадлежит той же общественной мифологии, нежели собственно фантастике, и если это самый нереальный, то одновременно и самый реальный из фильмов этого талантливоего создателя экранных ужасов.

Изобразительные мотивы Романа Полянского обладают тем же постоянством, как сюжеты его — причудливостью. Очаровательная Розмари (Миа Фэрроу) со своим мужем снимают квартиру в старом доме, полном преданий о сестрах-ведьмах и о знаменитом колдуне, личевавном толпой, и превращают логово умершей старухи в светлое и гигиеничное современное жилище. Волею ловко подстроенного случая эксцентричная пара стариков — состоятельных и бездетных — принимает участие в судьбе молодых.

Честолюбивый муж желает получить роль в пьесе и — о счастье, о чужое горе! — его соперник слепнет. Милая молодая жена мечтает о ребеночке, и — о радость! — назначен торжественный день, вернее ночь, для зачатия. Жеманная старуха соседка приносит по этому поводу какое-то особенное лакомство, от которого мутит не только бедняжку Розмари, но и многих кинозрителей.

Полянский удивительно умеет делать вид всякой пищи и пищеупотребления тошнотворным. Так тошнотворна была ободранная тушка кролика в «Отвращении». Так тошнотворны все куски жаркого, кремового торта, жирные кремы и сбитые с травами густые коктейли, которыми будут пичкать старухи Розмари в этом фильме. Тошнотворен, хоть не лишен иронии, мир стариков и старух, сгрудившихся вокруг юной Розмари, — их дряблая кожа, морщины, складки жира, неопрятные бороды и опрятные жидкие пряди волос — все это омерзительно вещественно.

Вещественно даже тогда, когда под воздействием волшебного зелья Розмари впадает в странное состояние полуборока-полубреда и видит себя на шабаше, где те же старухи и старики, на кривых подагрических ногах, трясая голыми тощими грудями, обвисшими животами и задами, совершают над ней мерзкий обряд — привязывают, как бы распяв, к столу, чертят на теле магический знак и тем благословляют ее на совокупление с дьяволом, похожим на ее мужа, но с натуральными когтями, в чешуе и с выскочившими из орбит, как пуговицы, глазами...

Наркотический кошмар или вполне реальное радение секты? Режиссер уклоняется от ответа, предоставляя его воображению зрителя. В тех же иллюстрированных журналах, где излагалось «дело Тэйт» и печатались фото из «Ребенка Розмари», ныне можно увидеть документальную фотографию, до пошлости напоминающую кадр из фильма: обнаженная женщина с Библией в головах, распятая на столе: «Черная месса», где роль Сатаны играли прочие участники секты. Странно наблюдать, до чего люди, которым общество, казалось бы, предлагает их буржуазные свободы, жаждут пасть ниц, отдать себя в добровольное и тем самым гораздо более абсолютное физическое и духовное рабство, любым способом отделаться от опостылевшей свободы. Утром, проснувшись в супружеской постели, муж произносит то сакраментальное слово, которое приложимо как определяющий эпитет к характеру фантазии Полянского: сегодня ночью я чувствовал себя некрофилом, говорит он милой Розмари.

Действительно, с этой минуты в ней начинают происходить те же фатальные перемены, которыми было отмечено экранное бытие героинь «Отвращения» и «Ба-

ла вампиров». Сюжетные поводы могут быть разными, экранные мотивы одни и те же. Катрин Денёв истончалась, превращаясь почти в скелет из-за необоримого отвращения к пище.

Розовость и округлость щек Шарон Тэйт высасывал страшный вампир Дракула, превращая их в восковую белизну умирания. Миа Фэрроу иссушает зарождающееся в ее чреве исчадие Сатаны — глаза становятся огромными на ввалившемся от страдания лице, короткая модная стрижка обнажает форму черепа, напоминая об Освенциме.

Роман Полянский родился и провел детство в Париже. Но Освенцим просматривается даже через его страсти к ужасам, и я не удивилась, прочитав, что кто-то из его родителей погиб там.

Освенцим, жертвы лагерей смерти на тысячах маленьких фото — может быть, это и есть тот исходный образ, который вошел в воображение польского режиссера, создав этот странный отрешенно-некрофильский стереотип красоты, агонизирующей на грани безобразия и чистой духовности.

Женщины, такие милые, наивные, улыбающиеся, молодые, одна за другой проходят этот крестный путь в его лентах. Руки становятся тонкими и бессильными, как плети картофеля, забытого на кухне, огромные глаза распускаются на восковых изможденных лицах, как цветы зла. Это красота тления и разрушения, злосчастная, но и зловещая.

Катрин Денёв, умирая, становилась убийцей; жертва вампира Шарон Тэйт превращалась в вампира же; Миа Фэрроу, попавшей в лапы ведьм, предстоит стать антимадонной...

Постепенно наивная Розмари начинает понимать, что запутана в сетях какого-то дьявольского заговора — знаменитый врач, пользующий ее не так, как обычные врачи, зелья, которые варит по его указаниям старуха соседка, боли, иссушающие ее, наконец старый друг, который собирается предостеречь ее и таинственным образом умирает, оставив ей в наследство книгу о ведьмах с зашифрованным сообщением, что ее сосед — сын того самого знаменитого колдуна, который когда-то был линчеван в этом доме...

Может быть, не стоило бы перечислять все эти перипетии сюжета, если бы дошедшая до отчаяния Розмари

на девятом месяце беременности не бросилась к обыкновенному врачу и не перечислила ему эти и многие другие странности своей судьбы, ища в обыденности спасения себе и своему ребенку...

Естественно, разумному практикующему врачу этот перечень реальных бед и весьма странных подозрений показался стечением случайных обстоятельств, бредом больного мозга, и он, согласно врачебной этике, вернул пациентку ее опекуну...

На этом метания Розмари кончились, ее отконвоировали домой, где она родила младенца, которого сначала объявили ей умершим, а потом, услышав детский крик, она силой ворвалась в целый синклит ведьм, которые пестовали в колыбельке своего поворожденного владыку.

Мать есть мать, родила ли она бога, человека или дьявола.

Итак, призванная сыном линчеванного колдуна и главой секты к исполнению своих материнских обязанностей, Розмари становится мадонной секты и матерью Сатаны.

Так обозначается вполне современная и по-своему реалистическая формула фантастических фильмов Романа Полянского: зло даже в силовом поле чистой и противостоящей ему души рождает зло.

В основу разноликих сюжетов положен один и тот же динамический стереотип: юная и не тронутая пороком девушка становится сначала невинной и даже страдающей жертвой, а под конец — невольной носительницей зла.

Роман Полянский, в прошлом польский режиссер, ассистент Вайды и Мунка, года рождения 1933-го, светский человек, мистификатор в маскарадном костюме хиппи, не делает, упаси бог, фильмов о концлагерях, гетто и прочих реалиях польской истории эпохи второй мировой войны: он творит свои причудливые фантазии, как и свой странный быт, ради щекотки нервов пресыщенного современного человека.

Демистифицировав причуды фабулы, мы получим, однако ж, грустную историю, когда-то реалистически рассказанную в фильме Джило Понтекорво «Капо»: юная и невинная девушка, попав в концлагерь и ставши предметом домогательств, издевательств и насилия надзирателя, становится капо...

Думает об этом режиссер Полянский или нет, но ассоциации Освенцима, бездны реального концлагерного ада маячат за inferнальными чертами, проступающими в облике его героинь, мучимых вампирами и насилуемых дьяволом.

Невинность не обороняет их, ибо сопротивление возможно там, где его обеспечивает идея, как богоборчество требует присутствия бога. Мученичество есть единственная форма обретения ими духовности, а единственное содержание этой духовности — зло.

Так, продолжая в кино и в жизни траекторию своего движения к безднам, Полянский однажды проснулся живым персонажем одного из возможных вариантов своего фантастического фильма.

Суверенное сознание скажет по этому поводу: познавший бездны от бездн и погибнет. Мифологическое сознание рассмотрит это тотальное стечение обстоятельств в терминах рока и трагической вины. Трагическая вина отличается от обычной отсутствием прямой каузальной связи: возмездие постигает не того и не за то, оно имманентно.

Мой знакомый математик, прочитав эту историю, сказал: вот типичский случай проявления статистических закономерностей.

Это не вымышленный персонаж, не вымышленный разговор и даже не вымышленное место для отступления.

Система координат, избранная мною для статьи, есть общественная мифология, о чем я честно предупредила читателя.

Но физико-математическая аналогия показалась мне небезынтересной, и я излагаю ее, насколько могла запомнить и понять.

Дело в том, что сегодняшняя наука знает два рода закономерностей: динамическую и статистическую. Динамическая закономерность, означенная именами Ньютона и Лагранжа, исходит из того, что, зная начальное распределение сил, можно предсказать единственную траекторию частицы, удовлетворяющую этим условиям.

В XIX веке зародилась идея статистической физики и, значит, «размазанной причинности». Ее открыли, как это часто бывает, одновременно два человека противоположного душевного склада: Джошуа Уиллард Гибс

и Людвиг Больцман. Один всю жизнь провел в провинциальном тогда Коннектикуте, печатался в провинциальных тогда коннектикутских ученых записках и имел при жизни провинциальную тогда коннектикутскую известность, потому что обогнал надолго свое время. Другой работал в блестящей Вене, был блестящим полемистом и, потому что надолго обогнал свое время, покончил с собой. Идея принадлежала XX веку.

Статистическая закономерность утверждает полную непредсказуемость единичного акта, которая превращается в вероятность или почти предсказуемость лишь на уровне массовидности. Сначала казалось, что проблема предсказуемости сводится к наиболее полному знанию исходных условий. Иначе говоря, что закономерности динамическая и статистическая сосуществуют.

Переход от классической механики Ньютона к квантовой физике XX века определил принципиально-вероятностную точку зрения или полное господство принципа статистического: нет точного местонахождения электрона, есть лишь волна вероятности. Был сформулирован принцип неопределенности Гейзенберга: само наблюдение за частицей — вмешательство светового луча — уже меняет ее местоположение.

Так, вмешательство средств массовой информации что-то необратимо меняет в судьбе протагонистов, подверженных эффекту публичности.

Так, волна вероятности принимает форму трагической вины или рока. Так, высокое дерево чаще притягивает молнию. Так, заглядывающий в бездны рискует увидеть там своего двойника. Так, столкновение вызывающего Сатану с Сатаной оказывается непредсказуемым и случайным, но обладающим известной долей вероятности в какой-то точке пространства и времени. В точке встречи как раз и возникает эффект Сенсации.

Точкой пространства оказалась вилла «Белл Эйр», времени — ночь 9 августа 1969 года, порождением бездны — не старухи из заколдованного дома, а вооруженные ножами девочки из мээнсоновской банды.

Вот как, путаясь в подробностях, рассказала Сьюзен Дениз Аткинс об этом убийстве, в котором не было иного смысла, кроме самого убийства.

«Мы не имели ни малейшего представления, кто в доме. Из большого холла мы прошли в жилые комнаты.

На кушетке лежал спящий мужчина лицом вниз, он проснулся, увидел Текса, принял его за друга дома и спросил: «Который час?» Текс поднял пистолет и сказал: «Не шевелись, или ты труп». Он выставил Линду на стрёме. Текс велел мне поглядеть в других комнатах. Я вышла в холл и прошла в спальню, где сидела женщина и читала книгу. Как выяснилось потом, это была Эбигайл Фолджер. Она подняла голову, я засмеялась и кивнула. В другой спальне я увидела мужчину и женщину — он сидел у ее ног. Текс все еще держал мужчину под дулом пистолета. Как выяснилось, это был Войцех Фриковский. Текс дал мне шнур и я связала ему руки за спиной. Мои руки тряслись, так что я с трудом могла завязать узел. Фриковский лежал, не говоря ни слова, потом стал повторять: «Что вы хотите, кто вы?» Текс ответил: «Я дьявол, я здесь, чтобы сделать дело дьявола».

Может быть, если бы обитатели виллы не были под действием наркотиков, может быть, если бы они поняли, что происходит, и сумели оказать серьезное сопротивление, все было бы иначе. Их было четверо против четверых — двое мужчин и две женщины против трех женщин и одного мужчины, правда, с пистолетом в руках. Но наркотики, но вымышленные кошмары, которыми они так часто искушали судьбу, ступая по самому краю бездны, — кто знает, не приняли ли они реальных убийц за плод воображения? Обитатели виллы слишком поздно осознали, что происходит нечто уже не вымышленное ими, не в наркотическом бреде, а наяву.

В рассказе Сьюзен Аткинс все происходит мучительно долго и подробно, как в страшном сне или в наркотическом кошмаре. Некоторые детали, как кастрация обоих мужчин или взрезанный живот Шарон Тэйт на последнем месяце беременности (как Розмари в фильме Полянского и как Розмари повторявшей: «Я не хочу ничего, только родить моего ребенка»), — остаются «за кадром» ее рассказа. Но ведь ее показания, как всякие показания, не более как версия, миф, обеспеченный, впрочем, вполне реальными трупами. Миф, в котором она сама, Сьюзен Дениз Аткинс, двадцати одного года, отправившись на поиски свободы, подобно героиням Романа Полянского, становится послушным орудием Сатаны, носительницей зла.

Перелагать эти показания так же мучительно и, может быть, даже кощунственно, и я не буду этого делать.

В последующих допросах уже на суде, когда открылось, что Сьюзен Аткинс замешана в самом первом случае из «оргии убийств» (оно как раз имело подобие мотива, ибо его жертва Гэри Хинмэн был некогда причастен к мэнсоновской «семье»), между ней и обвинителем Бульози произошел следующий знаменательный диалог:

— Если вы уже соучаствовали в убийстве, почему вы убили еще пять человек на вилле Тэйт? Почему не пришли в полицию?

— Именно оттого, что я это однажды уже сделала.

— Был ли это «хеппенинг»?

— Да, это был «хеппенинг». Они не выглядели как люди. К Тэйт я относилась, как к кукле в витрине магазина. Такой она мне казалась.

Мэнсоновские девочки не видели «Бала вампиров», они не узнали Шарон Тэйт. Но работа отчуждения, которую производят не только фильмы ужасов — обычная реклама, превращающая людей в манекены, в куклы, — не остается безразличной.

После нескольких часов забытья Сьюзен Аткинс вместе с другими узнала из передачи новостей по телевидению, что она сделала. И если луч света воздействует на движение подлежащего наблюдению электрона, то, как ни странно, ей «помогло то, что мы убили важных людей». Таким образом, вся история приобретала смысл. «Наш поступок взбудоражил мир, и мы внушили страх обществу».

Эффект публичности странным образом заполнил ту пустоту, которая образовалась на месте ампутированных за старомодностью «угрызений совести». Сьюзен Аткинс вспомнила, впрочем, о них с ощущением неловкости перед Мэнсоном, который, чувствуя, что не все запреты еще сняты, снова послал их на «мокрое дело» — на другой вилле, супругов Ла-Бианка, где бывший заведующий методистской церкви вырезал на груди мужчины слово «война», а собирательница марок Патриция воткнула в живот еще живого человека громадную кухонную вилку и наблюдала, как поднималась и опускалась тяжелая ручка. Потом они приняли душ, достали из холодильника продукты и закусили.

С такими приверженцами Мэнсон мог рассчитывать совершить свой новый Апокалипсис, убивая женщин и детей.

Так экранные кошмары соприкоснулись с «самотипизирующей действительностью», и действительно оказалась и проще, и страшнее, и типичнее провоцирующих мистификаций искусства.

Развертывание фабулы телевизионно-журнального мифа, как и в истории Джекки, идет обратным ходом: от экстраординарности «дела Тэйт» к ординарности первоначальных биографических данных: правонарушителя, девочки из дурной семьи, девочки из хорошей семьи, приличного мальчика. Слом биографии наступает внезапно, без видимых причин.

Пессимистическая формула, выведенная Полянским, обретает в мэнсоновской «семье» жуткую достоверность: добровольное подчинение злу есть единственная форма поисков духовности, а единственное содержание этой духовности — зло.

Ужасы, которые Роман Полянский искусно провоцировал на экране и искусственно воспроизводил в жизни, — ужасы, имеющие невымышленную предысторию в невымышленном аду лагерей смерти, — через двадцать лет снова обрели реальность в повседневном быту.

...Не простодушный Митенька, ободравший в кровь душу, прорываясь сквозь бездны страстей карамазовских, а высокоумный Иван, искушаемый интеллектуальным познанием бездн, оказался повинен в крови отца своего: так с грубой прямоотой объяснил ему сводный карамазовский братец лакей Смердяков, ставший мелким бесом великого карамазовского богоотступничества. Увы, с тех пор как Иван провозгласил с безрассудной отвагой мысли свое «все дозволено человеку-богу», спровоцировав тем самым ублюдка Смердякова на убийство мерзейшего папашы, заглядыванье, подглядыванье и кокетливое заигрыванье с безднами стало прямо-таки интеллектуальным аттракционом, а про великое богоборчество карамазовское и думать позабыли, потому что с кем же бороться, если бога нет давно, а есть только звезды и идолы, «думающие» электронные машины и племенные культы местных божков?

Опять-таки я не говорю здесь о большом и общественном кризисе официальной церкви, имею в виду ту усушку и утруску в сфере духовной, которая от Рас-

кольниковой ведёт к современному убийце «скуки ради», а от Ивана Карамазова — к неисчислимо размножившемуся потребителю всякого рода бездочек.

В той же Калифорнии — да разве в Калифорнии только? — экстатически молятся Христу, Будде, Сатане, бьются головой об пол и поют евангельские гимны в ритме рока и бита. Здесь есть секты ведьм, средневековых «морлоков», здесь можно купить зеленые свечи, чтобы призывать ведьм, и черные, чтобы призывать дьявола, и даже дерьмо Сатаны можно купить, не говоря уж о самом Сатане, Люцифере и прочих пророках множества сект, подобных Мэнсону...

Нищие часто называют пророком фашизма. Да разве одинокий мыслитель, силой духа своего сумевший разорвать рутину выродившейся и измельчавшей буржуазной морали и заплативший за это горькое познание величайшими страданиями плоти и духа, повинен в том пошлом и страшном прагматическом употреблении, которое сделали из его чисто духовных откровений государственные деятели третьего рейха?

Нет, не повинен.

Да, повинен.

Ибо «мысль изреченная», как я уже говорила, имеет в пору цивилизации неизреченную тенденцию становиться фактом. Так «прекрасная физика» расщепления атомного ядра стала Хиросимой.

За мучительно выстраданное кем-то богоборческое «все дозволено» миллионы людей заплатили прозаической и деловито обсчитанной бухгалтерами смертью в газовых камерах, ибо было принято буквально и к исполнению — все дозволено...

В связи с Нюрнбергским процессом, с делом Эйхмана и многими другими местными судебными делами пришлось поневоле, в процессуальном порядке, опять заглянуть в бездны (недаром Лев Гинзбург так и назвал свою книгу о Краснодарском процессе «Бездна»).

Самое кошмарное, что бездн не оказалось на месте. Был страшный полурасстрелянный-полуживой ров Бабьего Яра. Был оживший ад Освенцима, Бжезинки, Майданека, Гросс-Розена, Дахау, Маттхаузена, Бухенвальда и других лагерей смерти. Был осадок человеческих костей, пепел на дне ручьев и озер и вклад из золотых зубов в швейцарских банках. Были отдельные клинические случаи садизма или, напротив, нервных расст-

роиств у надзирателей лагерей. Была огромная и добросовестная бухгалтерская и бюрократическая отчетность — неизвестно кому и зачем нужные «личные дела», фотокарточки и анкеты на каждого сожженного, приказы, сводки, финансовые документы, материальная часть, составившая ныне экспозиции музеев. Был слой добросовестных и исполнительных чиновников.

Была нормальная боязнь получить взыскание за плохое исполнение предписания. Было естественное желание сколотить капиталец для семьи. Было понятное рвение продвинуться по службе. Порою просто страх и желание выжить.

Бездн душевных, как правило, не было.

Это парадокс, о который спотыкается каждый, кто так или иначе пытается проникнуть в психологический феномен нацизма: повседневность, нормальность, упорядоченность, — одним словом, «обыкновенный фашизм».

С годами смысл этого парадокса становится объяснимей: нельзя жить в аду с сознанием ада. По мере сил — те в особенности, кому была поручена работа непосредственно у сковородок, — засыпали душевные бездны кто чем мог: бумагами приказов, жизненными благами, идеями, карьеристскими соображениями. Иногда заливали шнапсом. Ад не возник сразу, он складывался день за днем, постепенно.

Казалось бы, новый парадокс: интерес к безднам взорвался, как бомба, пятнадцать-двадцать лет спустя. В годы сравнительного благополучия.

Но за ним не было уже ни богоборчества, ни великого богоотступничества пророков.

Было богоотсутствие.

Быть может, здесь и лежит простая разгадка парадокса, предсказанная еще Иваном Карамазовым.

Вот два читательских отклика на деле Шарон Тэйт: «Зверское убийство, совершенное «семьей» Мэнсона так пугает, потому что оно было самоцелью. Общественно-опасно, что убийство может стать символом пробы мужества, — это есть симптом болезни цивилизации нашего общества процветания. Мы еще будем грезить о тех временах, когда гангстеры пытали и убивали только ради денег».

«А что, собственно, может поразить в этом убийстве? Разве государственно-организованное истребление дру-

гих народов или смертные пытки собственных граждан не в сто раз страшнее этой эскапады сумасшедшего?»

На дне обоих откликов, как до сих пор не размытый осадок человеческих костей на дне ручьев и озер, опыт прагматически осуществленной утопии: все дозволено.

За личной трагической виной Романа Полянского, искусившего дьявола и вкусившего от дьявола, болесобщая трагическая вина: все показано, рассказано, обезболено, обезбожено, обезморалено, обезреалено кругооборотом Сенсации, ежедневно осуществляющей с действительностью прямую и обратную связь...

Какая-то цепная реакция вины и возмездия, случайности и закономерности, кристаллизующаяся, как в истории Кадма, убившего дракона и посеявшего зубы дракона, в каком-нибудь деле Шарон Тэйт...

Каннибалы

Пока идет процесс над Сатаной Мэнсоном, его последователи множатся. Стэнли Дин Бэкер двадцати двух лет съел человеческое сердце. В штате Монтана Бэкер и его друг остановили машину с одиноким водителем, которая шла в Иеллоустонский парк. Все трое переночевали на берегу реки Иеллоустон, а наутро Бэкер застрелил подобравшего их человека из револьвера, ножом расчленил труп, отрубив голову и конечности, спустил их в реку, вырезал сердце и съел его. Авто Шлоссера было задержано, и Бэкер, похожий обликом на Мэнсона, заявил, что он приверженец культа Сатаны и съел сердце убитого во славу дьявола.

В Санта-Ана (Калифорния) четверо молодых людей убили учительницу тридцати одного года, мать пятерых детей. При эксгумации трупа было обнаружено отсутствие сердца, легких, правая рука отрублена. Хард, двадцати лет, заявил, что это священный акт. В день он принимает от 50 до 75 наркотических таблеток.

На бульваре Сансет можно купить пластинку Мэнсона «Культе любви и террора».

Дебют Карлино

София Лорен в постели роженицы позирует ста пятидесяти фотографам со всего света со своим сыном Карлино.

В день, когда Карло Понти II исполнилось два месяца, он получил в подарок от отца охотничий замок ценой в 2,5 миллиона долларов.

В своем парке счастливое семейство — София Лорен, Карло Понти и маленький Карло позируют фешенебельному фотографу лорду Сноудону. Его собственная семейная жизнь с принцессой Маргарет, сестрой королевы, пришла к краху.

Интервью Брижитт Бардо после развода с Гунтером Саксом

Знаменитый немецкий плейбой и Брижитт Бардо решили разойтись, так как «потеряли друг друга из виду», по словам французской звезды. В своем интервью она сказала: «Я остаюсь символом чистоты. Современную молодежь я нахожу нездоровой. Она не пережила ни войны, ни лишений и не знает, каким идеалам следовать. Среди них много бездельников. Я тоже люблю свободу, но я работаю».

В день, когда Гунтер Сакс женился снова, Брижитт Бардо получила французский приз «Триумф популярности». Она вышла в очень короткой мини из металлических бляшек эксцентричного модельера Пако Рабоне и сказала: «В следующем фильме меня откроют».

Брижитт Бардо подает в суд на бульварную газетку, которая объявила, что она собирается ложиться в клинику, чтобы подтянуть кожу. «Разве я так стара? Я просто посещала свою парикмахершу, которая лежит в госпитале, — вот и все».

Лиз Тэйлор в пятом браке

Американская кинозвезда Элизабет Тэйлор чувствует себя счастливой в браке с Ричардом Бартоном, она заявляет, что можно быть толстой и сексуальной.

Лиз Тэйлор устраивает скандал Ричарду Бартону, который, снимаясь в очередном фильме, по ее мнению, слишком страстно целовал партнершу. Супруги швыряются стульями и томами Шекспира.

Бартон купил Лиз Тэйлор бриллиант в 69,42 карата за миллион долларов и заказал копию за три с половиной тысячи. Фирма заявляет, что разница лишь в цене.

Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или он должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть.

Аристотель

Принято считать, что жизнь, как она есть, бессюжетна; «синема веритэ» снимает в лучшем случае интервью и подробности повседневности, а всякого рода дневники или мемуары запечатлевают поток действительности. И только искусство вносит свои организующие элементы: сюжет, композицию, типизацию, идею.

Но между тем как искусство тщилось и тщится постичь у жизни эту свободу и непринужденность внутреннего ее движения, видимую эту и пленительную необходимость сюжетных сцеплений вне строгих канонов всяческих правил и поэтик, действительность обнаруживает вдруг в самой себе ту классическую завершенность фабулы, ту античную строгость композиции, ту степень абсолютной полноты самовыражения, которая не частную какую-нибудь идею приводит на ум, а нечто более общее, что я назвала условно «архетип» на научном жаргоне и метафорически: миф.

История сохранила нам немало такого рода фигур, житейских историй и исторических жизней — по большей части в формах все того же искусства, а отчасти и в формах самой истории. И если я называю «самотипизирующуюся действительность» явлением существенно новым, это означает лишь вмешательство mass media, которые ежедневно, еженедельно предлагают зрителю жизни «в формах самой жизни», что вовсе не тождественно «жизни, какова она есть». Это может означать также, что в свете разнообразных катаклизмов — моральных, научных, политических — растворенные в повседневной реальности закономерности бытия кристаллизуются вдруг в каких-то лицах или судьбах до твердости и внутренней собранности молекул алмаза.

И еще это означает ту тайну дня завтрашнего, ту завораживающую неизвестность за ближайшим поворотом времени и пространства, которая одна в глазах современного человека, перепичканного информацией всех родов и срыванием всех и всяческих масок, остается прибежищем любопытства, надежды или отчаяния.

Короче, если Шекспир справедливо сказал: «весь мир театр», то в наши дни справедливо будет сравнить его еще и со стадионом, где нетерпеливые зрители, заприходовав все исходные данные игроков и команд, все же не в состоянии предугадать даже ближайшие повороты игры, игру темпераментов, волю, и волю случая, решающую вдруг исход поединка и странным образом прочерчивающую траекторию рока. Вот почему спорт отнимает популярность у искусства, держа первенство в сфере Сенсации.

Иллюстрированный еженедельник, отработанный издателями за долгие годы изучения читательского спроса, прилежного усвоения уроков телеэкрана, дитя рекламы, моды и глобальных проблем века — классический жанр «самотицизирующей действительности», осуществляющей свои сюжеты в формах Сенсации¹.

Здесь есть непрменная хроника быта царствующих — и находящихся в изгнании — августейших фамилий и скандалы из жизни кинозвезд.

Есть из ряда вон выходящая криминальная история и серьезные статьи, очерки, опросы, советы, посвященные проблемам современного брака и «сексуальной революции». Есть проблемы революции политической — демонстрации, забастовки, столкновения с полицией, студенческие волнения, «малые войны» на всех континентах. Есть кризис церкви во всех его вариантах. Есть новости спорта и новости «бита» — музыкальных дерзаний молодежи. Есть чудеса науки и техники. Есть этнография и тайны жизни животных.

Кроме того, есть комикс, «крими», испытания автомобилей, кулинарные советы и советы, где провести от-

¹ Разумеется, иллюстрированные газеты и журналы вовсе не одинаковы по уровню, содержанию, кругу читателей. Шпрингеровская «Bild» — если воспользоваться примером ФРГ — рассчитана на самый низший страт и отличается пошлостью. «Stern» — богатый информацией иллюстрированный еженедельник, порядочно отстоящий, однако, от более серьезного «Spiegel». Я беру за образец еженедельники типа «Stern», «Life» или «Paris Match».

пуск, есть «служба здоровья» и реклама, реклама, реклама...

Перечень рубрик — перечень потенциальных точек пространства и времени, тех «волн вероятности», на которых скорее всего может вспыхнуть Сенсация.

Сенсация часто выполняет роль перипетии большой фабулы мифа, роль узнавания; но порой она сама имеет свою малую фабулу. Происходят самые странные сдвиги из одной сферы бытия в другую, и часто большое и серьезное сводится к смешному и пошлomu благодаря лихорадочной мании публичности.

Не только спорт, кино, полицейский отчет — это, так сказать, естественное ее достояние, — но сама наука в самом высоком смысле может попасть в сферу Сенсации и даже стать модой.

Одним из великих мифов XX века останется навсегда история Альберта Эйнштейна.

Как могло случиться, что теория относительности — одна из самых труднодоступных научных идей — стала первой всемирной научной сенсацией XX века? Быть может, тут сыграло роль побочное обстоятельство: предсказанного Эйнштейном астрономического эффекта — отклонения перигелия Меркурия, которое должно было подтвердить либо опровергнуть его невероятную теорию, ждали, как ждут исхода матча века. Автор теории относительности выиграл матч и стал научной сенсацией номер один. Личные, человеческие чудачества Эйнштейна — простые, нерекламные, естественные проявления его гениальной и необычной личности сделали его живой легендой и стали впоследствии прототипом для многих и многих, желавших создать в сфере публичности свой образ чудака и гения.

Разочарование, постигшее творца физики XX века после Хиросимы, и проклятие своей профессии завершили фабулу великого и трагического мифа, говорящего о мощи и о проклятии человеческого познания...

Эйнштейн не всходил на оркестру и не претендовал на роль протагониста — сдвиг в сферу Сенсации произошел почти случайно, — но история разыграла с его участием одну из самых величавых духовных драм современности.

Доктор Кристиан Барнард осуществил в клинике в Кейптауне пересадку человеческого сердца. Не он один занимался этой проблемой, и даже не он пока достиг

наибольших результатов. Но он был первым, и он стал сенсацией номер один — еще бы, у человечества появилась надежда на еще один крошечный шаг в сторону бессмертия!

Сначала доктор Кристиан Барнард появился на страницах еженедельников в белом халате и шапочке хирурга, в окружении своих пациентов. Отчеты о здоровье Блайберга печатались, как сводки боев, — давление, температура, вес, пульс, настроение. Потом Блайберг все же умер.

Но к этому времени доктор Барнард — уже не Кристиан, а фамильярно Крис — снял белый медицинский халат и его открытая вполне кинематографическая улыбка замесила в светской хронике, на модных курортах, среди звезд экрана и представителей титулованной и финансовой элиты.

Между тем оказалось, что пересадка сердца поставила человечество перед новыми и мучительными моральными проблемами.

Между тем оказалось, что человечество еще не определило простейших и важнейших истин своего общественного бытия.

Еще не так давно французский писатель Анри Веркор написал фантастический роман «Люди или животные?», пытаясь побудить человечество выработать определение, или, как говорят в науке, дефиницию: что же оно такое — человек, именуемый «homo sapiens»? Прошло совсем не много времени, и жизнь сама разыграла фантастический сюжет, требующий дефиниции другого, не менее фундаментального понятия...

Знаменитейшего хирурга доктора Дентона Артура Кулей в Техасе, коллегу доктора Барнарда, совершившего пока что наиболее удачные пересадки сердца, прокуратура штата привлекла к ответственности по обвинению в... краже сердца. Оказалось, что не существует не только определения, что же такое человек, но и определения, что такое смерть.

Смерть просто констатируется врачом, а так как на этот раз врачи принадлежали к бригаде доктора Кулей и, следовательно, могли считаться заинтересованными лицами, то...

Следует создать точную дефиницию смерти.

Каждый волен прожить свою судьбу, как он желает. Быть может, вполне достаточно, что доктор Кристиан Барнард отважился совершить пересадку человеческого сердца первым. И, хотя он опубликовал мемуары «Гаркова моя жизнь» — а может быть, именно оттого, что он опубликовал эти мемуары, — я не намерена писать о нем, «как он есть». Я пишу о том бегстве в сферу чистой публичности, которое добровольно совершил доктор Кристиан Барнард из Кейптауна, первым совершивший пересадку человеческого сердца.

Отныне никто уже не обсуждал его работу в клинике. Сенсацией стало сообщение о его разводе с первой женой Алеттой Гертрудой Лоув (Ловти), медсестрой, с которой он прожил двадцать лет и прижил двоих теперь уже взрослых детей.

Сенсацией стали его отношения с Джиной Лоллобриджидой и тяжба по поводу ее писем, которые грозилась опубликовать брошенная Ловти.

Сенсацией стал роман, а затем брак сорокатрехлетнего Криса Барнарда с девятнадцатилетней дочерью африканского миллионера Барбарой Цельнер...

Теперь уже пресса обсуждает, не приведут ли размолвки между молодыми супругами к новому разводу. И это значит, что Крис Барнард отдал свою жизнь на всеобщее обозрение и вступил в ту прямую и обратную связь с публичностью, которую он уже не волен порвать. Он получил прозвище «Караян от медицины», и оно насмешливо и иронично, хотя кто же усомнится в том, что Караян — замечательный, редкий, серьезный музыкант?

Но его общеизвестные претензии на светскость... Но его спортивная самореклама... Но туалеты его супруги... Но его страсть мелькать на страницах...

Эйнштейн был сенсацией своего времени, он стал великим мифом столетия, но никогда, ни на минуту не становился он звездой светской хроники.

Крис Барнард, «Караян от медицины», как и многие другие Караяны от... — замечательные, талантливые, иногда даже великие в своей области искусства или науки — становятся звездами, обуреваемые жаждой публичности.

Это не так просто дается. Над этим надо работать — изо дня в день. Появляться везде, где появляться положено, метаться из конца в конец света. Создавать свою

легенду в поте лица, свой образ, свои чудачества. Этому приходится жертвовать — не бояться показываться в смешном, не очень достойном виде: никто не знает, в какой точке может начаться вдруг обратное разворачивание фабулы и где синусоида общественного мнения изменит свое направление. Жизнь на оркестре всегда риск. Она всегда гонка: быть приглашенным к...; показаться на...; получить последнюю модель от...; быть сфотографированным для...; выйти в свет с...; всегда быть «in» и не оказаться «out». И главное — не быть, не быть, не быть забытым!

Между тем публика, ежедневно, ежечасно получающая оглушающую дозу сенсаций, безмерно устает от своих еще вчерашних, еще сиюминутных идолов и кумиров.

Брижитт Бардо, переросшая ампула полуревенка-полуженщины и мечущаяся в поисках нового экранного, но и светского ампула; Джекки Онасис, добровольно сложившая нимб вдовы президента и ставшая всесветной покупательницей; бывший биттл Джон Леннон со своей японской женой Йоко Оно, исповедующий буддизм, любовь на публике, социальный протест; бывший биттл Мак-Кэртни, заявивший, что предпочитает лоно семейной жизни былому содружеству; эксцентричный наследник английского престола, приспособляющийся кухонный стул для катанья на водных лыжах, и снова Крис Барнард, и снова Караян и Лиз Тэйлор с Бартоном — эти вечные маски светского комикса — все это длится и длится, и уже все невкусно, пресно, постно, временем охлаждено...

Каждое время имеет свои великие движущие пружины, свои страсти; страсть публичности — одна из самых фанатических страстей нашего времени; как демоническое честолюбие леди Макбет; как романтическая любовь Вертера; как разрушительная жажда познания Ивана Карамазова; как воля к власти, провозглашенная Ницше.

Американский писатель Норман Мейлер назвал свою книгу бравирующе и иронично: «Самореклама». Он угадал, быть может, *modus vivendi* — дух времени — больше, чем думал сам.

Исследующий, наблюдающий луч меняет движение электрона. Средства массовой коммуникации возвели Сенсацию в ранг божества.

...что касается содержания, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения... уже впоследствии достигла своего прославленного величия.

Аристотель

Если верить словарям, то сенсация — всего лишь «сильное впечатление от какого-либо события», либо же «событие, производящее такое впечатление».

Но в наши дни сенсация такой же наркотик, как ЛСД или марихуана, такой же род познания, как научно-популярная книга, такая же компенсация всякого рода комплексов, как сплетня, такая же весть о подвиге, как ода, такой же разрез действительности, как социологический анализ, такая же духовная потребность, как религия, которая, утратив единого бога, воздвигла на его месте — миф.

Медее понадобилось убить собственных детей, чтобы отомстить неверному мужу; Танталу — сварить на обед сына, испытывая всеведение богов; Эдипу — прикончить отца и стать супругом матери; Клитемнестре — зарезать мужа и пасть от руки сына, — чтобы стать героями мифа. Гераклу — совершить двенадцать легендарных подвигов; Персею — уничтожить смертоносную Медузу Горгону; Тезею — освободить остров Крит от Минотавра.

В наше время такого уже не случается. Но по-прежнему Сенсация требует человеческих жертвоприношений, подвигов и легенд.

Я знаю много человеческих биографий, почти неправдоподобных.

Что можно сказать о женщине, у которой отец умер скоропостижно, муж разбился, сама она попала в аварию и стала калеккой, внука, которого она вырастила, забрала невестка, а сын покончил с собой?

Что можно сказать о парне, который из наивного рыцарства к девушке совершил убийство, попал в лагерь, женился на другой девушке, которая из наивного благородства поехала за ним, а выйдя из лагеря, полюбил, оставил семью и разбил в автомобильной катастрофе насмерть этого единственного близкого человека, а сам остался жить?

Счастье, злосчастье, перипетии, узнавания, страдание — у каждого хватает в жизни этих повседневных драм, стечения невероятностей, где-то в поселениях скрытых трагических вин и незаслуженных кар. Под каждой крышей есть свой домашний, личный рок, недаром были у древних домашние, охраняющие от него боги — лары.

Действительность и вправду самотипизируется с какой-то пугающей готовностью, с той ежедневностью, как будто Парки утомились прясть свою нить и то и дело запутывают ее в узлы семейных драм и личных катастроф.

И все же эти роковые сцепления обстоятельств частного существования, эти домашние трагедии «как они есть» в полном объеме их бытовой обыкновенности и неповторимой конкретности еще не переходят в общезначимый миф. Его не составляют ни громкое имя, ни происшествие.

Необходимым элементом современного мифа является прямая и обратная связь с публичностью. Миф представляет нам события «какими они должны быть» или «как о них говорят или думают». Таково обратное развертывание мифа Джекки Кеннеди — Джекки Онасис.

Немного место на оркестре предназначено изначально, рождением и судьбой. Так были обречены ей Атриды. Так Мойры призвали к исполнению сыновнего долга принца Гамлета.

В наше время есть еще принцы крови, как принц Чарльз, наследник английской короны, или король Иордании Хусейн — прямой потомок Магомета; есть принцы и принцессы финансовых династий — Фордов, Тисенов, Крупнов. Есть политические лидеры и великие художники — Пабло Казальс и Пабло Пикассо, Игорь Стравинский. Есть светила науки и первые люди, вышедшие в космос. Они попадают под прожекторный луч невольню, иногда прячась от него, стараясь охранить свое частное существование, иногда безвольно отклоняемые им в сферу Сенсации; платя по счетам титулов, дерзаний, таланта. Их немного.

Есть другие, для которых публичность, легенда, маска входят в институт их профессии, ремесла, ежедневного существования. Таковы звезды экрана, спорта, джаза. Они вызывают массовые психозы подражания —

так тиражировались в миллионах экземпляров облик битлов, манера поведения Брижитт Бардо, так подражали самоубийству Мерилин Монро и смерти Джеймса Дина.

К ним же принадлежат звезды дизайна и моды, те, кто раньше пренебрежительно именовался «обслуживающим персоналом»: модные портные, модные парикмахеры, модные фотографы.

Джей Себринг — фешенебельный парикмахер — был такой же «звездой», как те звезды кино, которые у него причислялись. Он был не «обслуживающим персоналом», а равноправным партнером, другом, известным в известных кругах плейбоем.

Если прежде было лестно быть поставщиком такого-то, то теперь столь же лестно не только одеваться или причесываться у такого-то, но и числиться среди его друзей. И нынче уже не скажут: «Суди, дружок, не выше сапога». Напротив, манекенищицу Твигги спрашивают, как она относится к экзистенциализму.

Произошло знаменательное уравнение в правах бывшего персонала с клиентом — и это тоже феномен публичности, ставший манией общества потребления, где самое главное — любой ценой протолкнуться на оркестру, получить ведущую роль; а последствия — что ж, последствия...

Изучая по репортажам в еженедельниках судебное разбирательство «дела Тэйт», я иногда ловлю себя на странной мысли, что Сьюзен Дениз Аткинс, зная, как все, обстоятельства убийства по телевизионным передачам, просто-напросто свои показания выдумала в надежде славы.

Я, естественно, далека от того, чтобы высказывать это как криминалистическую версию. Тем более что после многих месяцев «дело» закончено, приговор вынесен и Мэнсон, а за ним его девочки, числится кандидатом номер 196 в газовую камеру штата. Я рассматриваю эту возможность как версию сугубо мифологическую, как потенциальную психологическую возможность.

Но и предположим на минуту, что это психическая фантазия Сьюзен Аткинс, девочки, не желавшей быть «как другие» и любой ценой мечтавшей взойти на оркестру.

Если бы даже так, это не отняло бы у рассказа Сьюзен Аткинс, у быта мэнсоновской «семьи» его обобщающего мифологического смысла, а у семейной драмы Романа Полянского категорий трагической вины и рока. Потому что все равно — нелепая реальность ли бытия или психопатические фантазии Сьюзен Аткинс, как экранные фантазии или жуткая реальность бытия Романа Полянского, восходят к одному из существенных архетипов действительности: тяготению к безднам. Причем не к безднам, так сказать, «в себе», а к безднам «для нас», для широкого потребления в сфере Сенсации.

Именно в наше время появился — или как никогда возрос — класс героев и героинь сенсации, которые известны тем, что они известны, и сенсационны тем, что они сенсационны. Это звезды ни света, ни экрана, ни преступного мира, ни джаза, ни спорта — это звезды самих mass media, продукт публичности как таковой.

Так возникла странная и мифическая профессия, которая по-русски неуклюже пишется «манекенщица», а на прочих языках без суффиксов и окончаний: «mannequin» — «манекен».

По старому словарю Даля манекен — это «истуканчик, деревянная кукла...»; по новому словарю Ожегова — «фигура в форме человеческого туловища для примерки платьев».

Я не хочу умалить искусство и труд манекенщиц, демонстрирующих нам новинки моды, — эту практически необходимую профессию бытовой эстетики.

Я говорю о двойственности самого термина «манекен», помимо прагматического смысла демонстрации мод заключающую в себе понятие полного отчуждения человеческой личности.

Эпиктет как-то сказал, что «человек — это душонка, обремененная трупом».

Манекен, фотомодель — это не личность, не лицедей даже, это лишь видимость, образ личности, «image», который предлагается нам как обобщенный тип времени, года, часа, минуты.

Образ личности минус сама личность, ее «внутренний человек» минус «душонка».

Это чистая публичность, лишенная иного содержания, кроме самой публичности.

В нее не входит даже эстетика, ибо эстетические категории в наше время размыты до такой многозначности, что только сама размноженность манекена — то есть та же самая публичность — делает его эталоном того, что сегодня следует считать «красивым» и что «некрасивым». Фотомодель, раздетая на миллионах обложек, поднимается на оркестру сама, по выбору фотографа, но и по добровольному согласию. В чайнике денег, славы, иногда просто из моды или от нечего делать.

Фиона Кемпбелл-Уолтер, дочь английского адмирала, была манекенщицей, прежде чем вернуться в свет женой барона Тиссена и, разойдясь с мужем-миллионером, снова вернуться к профессии манекена.

Графиня Верушка фон Лендорф, одна из самых знаменитых фотомоделей, которую в этом именно качестве — безымянном и сенсационном — снял Антониони в своем фильме «Блоу-ап» («Фотоувеличение»), теперь вместе с бывшим своим любовником снимает историю их интимных отношений и разрыва.

Сенсацию экранизируют; из нее извлекают очередной бестселлер. Но в действительности проникновение ее в сферу искусства гораздо шире и тотальнее этих отдельных случаев: mass media, а с ними и сенсация, сами становятся частью массовой культуры, они берут на себя функции искусства, заменяют его собой. Процесс «документализации» искусства все больше становится обратным процессом «дедокументализации» факта, превращения его в миф.

Сенсация перестает уже быть производным чего-то внележащего, она начинает угрожающе самовоспроизводиться, заполняя зияющий духовный вакуум, как эпиктетовский труп, освобожденный даже от самой пустейшей «душонки». «Ну что ж, пренебрегай, пренебрегай собой, душа! Ведь отнестись к себе с должным вниманием ты уже скоро не сможешь», — воскликнул что-нибудь тысячу семьсот лет назад с отчаянием, не свойственным его философскому стоицизму, Марк Аврелий.

Фиона Тиссен и Верушка фон Лендорф освещают блеском своего титула профессию манекена.

Но для безвестных девочек, десятками и сотнями стремящихся попасть на титульный лист журнала, это само по себе титул. Они еще не знают, что в образе какого-нибудь модного фотографа их выбирает сама судьба. Они еще не подозревают, что счастливый шанс,

выпавший им на долю, быть может, первая молекула будущего рока.

Это не обязательно означает надрыв, трагедию, миф. Иногда удачный шанс оказывается прологом вполне благополучной и даже счастливой буржуазной биографии. Но, делая свой маленький выбор, весело поднимаясь на оркестру, никто не может вычислить, куда и как упавший на эту крошечную частицу человечества следящий луч отклонит ее судьбу, траекторию ее жизни.

В мае 1969 года представители международной элиты съехались на сенсационный аукцион. Шла с молотка уникальная коллекция драгоценностей Нины Дайер; ее судьба, как это, как отдаленный отзвук чужого рока, повторыла судьбу Мэрилин Монро. Она была манекеном и первым браком вышла замуж за знаменитого плейбоя, миллионера, барона Хейни Тиссена. Брак длился несколько лет и, разойдясь с женой, Хейни Тиссен оставил ей три миллиона, не считая прочего.

Барон Тиссен женился вторым браком на Фионе Кемпбелл-Уолтер, а Нина Дайер, уже отмеченная знаком принадлежности к миру сенсации, вышла замуж за принца Садреддин Хана. Ее хобби были драгоценности, и когда еще через пять лет она разошлась со вторым мужем, то удвоила свое состояние, а коллекция ее украшений стала одной из самых редкостных в мире.

В один прекрасный день на собственной яхте она приняла смертельную дозу снотворных таблеток, сказав, что единственное близкое ей существо — драгоценная кошка из бирюзы.

Аукцион украшений Нины Дайер, сфотографированных во всех журналах, стал местом съезда элиты, как фешенебельный курорт, как ежегодный великосветский бал или прогулка на яхте, хотя для многих эта по-смертная распродажа могла бы стать хоть на минуту грозным «*tempesto togit*». Но в том-то и свойство сенсации, что привкус смерти, отзвук рока за каждой затейливой брошкой увеличивал ее и без того баснословную цену.

Я не знаю, помянул ли кто и как их прежнюю обладательницу, поднятую на оркестру сенсацией, покинутую ее как сенсация и сопровождаемую за гробом все тем же двуликим божеством сенсации.

В августе 1969 года 250 тысяч молодежи собралось в Лондоне в Гайд-парке на концерт знаменитого почти как «Биттлы» ансамбля «Роллинг стоунз», посвященный памяти одного из бывших его членов.

Бриан Джонс был для нового поколения молодежи примерно тем же, чем за десять лет до него молодой американский киноактер Джеймс Дин, разбившийся в автомобильной катастрофе: кумиром и идолом.

Бриан Джонс не принимал специально смертельной дозы снотворного. Он утонул в бассейне во дворе своей виллы в Сассексе, двадцати семи лет, в состоянии наркотического опьянения.

Он работал по ночам, а отдыхал днем за плотно задернутыми занавесями, слушал Баха в виде поп-музыки, любил музыку страстно и не раз пытался покончить с собой. Он имел славу, деньги, виллу, любовниц, незаконных детей, но он не умел спать и не хотел жить.

Его смерть не была самоубийством, как и гибель Джеймса Дина, но была той необходимой точкой в конце, тем разрешающим аккордом, которого требует сенсация. Они оба исчерпали в себе, в своей необычной, публичной, внеличной, в своей сенсационной и типичной, трагичной судьбе протестующий порыв молодости и стали жертвой своего рока и мифом своего поколения.

Так наблюдающий луч отклоняет движение частицы. Так добровольно поднявшийся на оркестру, еще не ведая, что творит, добровольно сходит с нее — в небытие смерти и в призрачное бытие в сенсации, в мифе.

Не означает ли это тоски по утраченному бессмертию души?

1970

Постскриптум

Окончилось десятилетие, которое уже сегодня на Западе называют «безумными шестидесятыми». С ним окончилась эта книга. Это получилось скорее случайно, чем нарочно: что-то накапливается постепенно в жизни и на бумаге. Потом оказывается, что пора кончать. Вот и все.

Я не пишу послесловия — книги кончаются, жизнь продолжается дальше.

За истекшее десятилетие случилось множество событий — крупных, мелких, великих, ничтожных, несущественных, сенсационных, исторических.

Но эта книга написана не о них: она прослеживает нарастающее форте духовного кризиса «общества потребления».

Большинство ее героев будут забыты завтра, уже забыты, заслонены новыми злобами дня; немногие останутся в истории.

Взрыв информации — помощник, но и враг исторической памяти. Количество терминов, обозначающих духовный кризис, возрастает вместе с ним, в той же пропорции. Они приходят и уходят, как и герои этой книги.

Автор пытался запечатлеть на протяжении десятилетия духовный кризис «общества изобилия» как процесс — изменяющийся, усложняющийся, уходящий в прошлое, требующий разрешения в будущем.

«Слова, бывшие некогда обычными, теперь нуждаются в пояснении, — писал с горечью Марк Аврелий. — То же и с именами некогда прославленных мужей, как Камилл Цезон, Волез, Леоннат, скоро та же участь постигнет и Сципиона, и Катона, затем Августа, а потом, очевидно, и Адриана и Антонина. Все кратковечно и вскоре начинает походить на миф, а затем предается и полному забвению».

Это было написано во II веке...

1971

Содержание

Вступление	5
Глава первая Герои «безгеройного времени»	13
Глава вторая Мифология технической эры	37
Глава третья И. о. героя — Джеймс Бонд	65
Глава четвертая Мерилин Монро: культ и личность	97
Глава пятая Раскольников и «массовая цивилизация»	125
Глава шестая Анатомия сенсации, или продолжение следует...	177
Постскриптум	237
	239