



УИЛЬЯМ КУПЕР

## ЭРА ОСТРЫХ ОЩУЩЕНИЙ

**В** 50-е годы наше западное общество переживало трудную пору, которую зачастую называли «эрой беспокойства». Пожалуй, это была довольно поверхностная журналистская формулировка. Она вызывала у нас в представлении мрачную картину всеобщей тревоги: прежде всего и главным образом по поводу Бомбы, далее — по поводу вторжения техники в жизнь людей, утраты ими индивидуальности под влиянием массовой культуры и их неспособности справиться с социальными пертурбациями.

Но ведь было вокруг нас немало таких, кто не верил, что русские в конце концов пойдут на самоубийство и начнут сбрасывать на Америку атомные бомбы или что, наоборот, на самоубийство пойдут американцы и станут сбрасывать атомные бомбы на Россию; таких, кто усматривал в развитии техники возможность сделать более сносными суровые условия человеческого существования; таких, кто не боялся обезличиться под воздействием массовой культуры.

Слабая сторона этой формулировки — «эра беспокойства» — как раз и заключается в том, что в основе ее лежит недооценка силы и гибкости человеческой природы. В ней, этой формулировке, не было ни той глубины, ни той универсальности, на которые она претендовала. Но что-то в ней все-таки было. Хоть и поверхностная сама по себе, она взяла людей за живое. О ней много дискутировали, и она того стоила. Нет, что-то в ней все-таки было.

Мне думается, в том же плане и с теми же оговорками нынешний этап в жизни нашего западного общества можно назвать «эрой острых ощущений», причем особенно это относится к области искусства. Идея эта зародилась у меня еще несколько лет назад, но по-настоящему завладела мною прошлой зимой, когда мы с женой смотрели один спектакль. Разумеется, таким толчком мог послужить для меня какой-нибудь фильм, или книга, или художественная выставка. Но случилось так, что мысль эта с особенной силой завладела мною именно в театре.

Дело было в Лондоне, на одну из суббот, на шестичасовом спектакле в Королевском шекспировском театре. Давали современную пьесу. На недорогих местах, впереди нас на один ряд, сидели две пожилые супружеские пары, судя по внешнему виду — самые обыкновенные добропорядочные горожане. (Впрочем, я уверен, что так оно и было на самом деле.) Все четверо — жизнерадостные, низенькие, седые, в очках, не так чтобы очень уж яркие личности, но, видимо, люди здравомыслящие; похоже, что это были мелкие лавочники. Пожалуй, нетипичным мне показалось в них только одно: как я понял по репликам, которыми они обменивались перед началом спектакля, это были завзятые театралы — они уже успели посмотреть решительно все. (Слышать их разговор мы могли потому, что зал был на три четверти пуст; Королевский шекспировский театр получает дотацию от государства.)

Не успел подняться занавес, как на сцене начались всякие страсти — предполагалось, видимо, что именно за это мы и выложили деньги. Шла пьеса из жизни рабочей семьи. Для начала папаша ни за что ни про что так двинул в живот взрослого



сына, а потом своего пожилого приятеля, что те покатались по полу. Четверо коротышек, сидевших перед нами, взыграли духом — как бывает со страстными театрами, когда их обрадует актерская удача или остроумная находка режиссера.

Потом другой сын, фатоватый подонок, поведal нам, что одна аристократка сделала ему некое предложение, но он ей отказал, потому что она заживо гниет от сифилиса. Тут наши лавочники хихикнули — не без приятного ужаса. Потом этот самый хлыщ стал рассказывать, как он избил аристократку. Они захихикали еще громче. Он добавил, что мог бы забить ее насмерть, но побоялся, как бы полиция не подняла шума. Тут наши друзья залились довольным смехом.

Четверо самых заурядных пожилых добропорядочных лавочников... Не какие-нибудь мелкие преступники, или бездушные подростки, или модничающие интеллектуалы. Нет, четверо обыкновенных людей, каких миллионы, добросовестно вытираючи глаза, смотрели на сцену и хихикали. Пользуясь тем, что их смех заглушал мои слова, я шепнул жене: «А ведь, пожалуй, в Англии нашлось бы немало охотников смотреть на публичные казни, верно?»

Для атмосферы, создавшейся сейчас в нашей культуре, характерны две особенности, которые, на мой взгляд, дают основания для беспокойства, и к тому же серьезного. Прежде всего, атмосфера эта способствует распространению в обществе того мнения, будто **первейшая** функция произведения искусства — вызывать острые ощущения, ошеломлять, бросать в дрожь. (А я считаю, что если общество согласится с таким мнением, то **первейшая** функция искусства может стать и его **единственной** функцией.) Вторая особенность, вытекающая из первой, заключается в следующем: все больше людей склоняется к мысли, что наиболее острые ощущения вызывает показ жестокости и секса — для начала одной только жестокости или одного только секса, а в дальнейшем — их комбинации. Спектакль, о котором я писал в начале статьи, — всего лишь второстепенное свидетельство того, что за последние два десятилетия порнография — секс и жестокость — на наших глазах заполонила все виды искусства.

Естественно возникает вопрос: связаны ли эти две особенности нашей культурной жизни с характером общества, в котором мы живем и которое сами же окрестили «терпимым»? Я считаю, что обе они — неизбежное порождение этого общества. Скажу больше: возможно, они, эти особенности, — отличительный признак общества, не имеющего перед собой цели и впадающего в отчаяние.

«Поставщики» острых ощущений получают огромные барыши. Одним из первых пропагандистов двойной порнографии — секса и жестокости — стала кинопромышленность. Правда, она дала несколько шедевров, вовсе не рассчитанных на то, чтобы вызвать у зрителя острые ощущения, но все-таки с самого момента ее возникновения упор делался на развлекательность фильмов и их кассовость. Под развлекательностью дельцы от кино понимают прежде всего умение ошеломить зрителя, показать ему такое, чтобы у него дух захватило, а кассовость, с их точки зрения, определяется в первую очередь умением выжать наибольшее количество денег из наибольшего числа зрителей, разжигая в них те инстинкты, на которых проще всего нажать. На какие же инстинкты выгоднее всего воздействовать, кинопромышленники уразумели быстро.

В изобразительном искусстве за последние несколько лет в моду вошли и другие способы воздействия на аудиторию. Для новомодного искусства особенно характерно стремление ошеломить публику показом самых обыденных, прозаических предметов обихода, а то и попросту хлама, причем все, включая самого художника, отдают себе отчет в том, что это именно примелькавшийся предмет обихода или хлам. Например, произведения искусства считаются сделанный из дерева и выкрашенный серебряной краской пылесос или отлитые в бронзе жестянки из-под пива. Можно, однако, не сомневаться в том, что опусы эти вызовут сенсацию. Ибо, хотя всем понятно, что это хлам — и к тому же самый обыденный, — в наглости художника, выставляющего подобные «произведения искусства», а тем более в нахальстве торговца, предлагающего публике выкладывать за них деньги, действительно есть нечто сенсационное. Требовать деньги за металлолом!

Оторопь вызывает и сногшибательная эстетическая теория, призванная оправдать такого рода искусство. Речь идет о теории, согласно которой художник может именовать тот или иной предмет произведением искусства: именуя, к примеру, произведением искусства деревянный пылесос, художник тем самым совершает творческий акт, который вызывает у публики определенную эстетическую реакцию. Что и говорить, действительно вызывает!

Всякий, кто способен трезво оценить эту теорию, неизбежно придет к выводу, что она превращает искусство в бессмыслицу.

А теперь — несколько слов о моде. Вполне очевидно, что моде всегда принадлежала некоторая роль в тех переменах, которые происходили в искусстве, но за последние лет двадцать ее вторжение в эту область приняло чрезмерный характер, и, я полагаю, этого нельзя было не заметить. Такое вторжение осуществляется в широких масштабах и весьма энергично (можно даже, пожалуй, сказать — насильственно) через посредство радио, телевидения и печати; за последние два десятилетия их активность в этом отношении достигла апогея.

Сперва они объявляют, что в моду входит театр абсурда; потом — что театр абсурда устарел и в моду входит театр жестокости, потом театр жестокости, в свою оче-







Сужение сознания — лишь первый шаг в погоне за острыми ощущениями. Далее следует обеднение комплекса чувств, связывающих человека с другими людьми, чувств, которые он питает к лично знакомым ему индивидуумам, к членам той части общества, к которой принадлежит он сам, и наконец к человечеству в целом. С моей точки зрения, самая поразительная особенность модного искусства нынешней «эры острых ощущений» — это его бездушие, бесчувственность.

Вернемся еще раз к пьесе, о которой я писал выше. Нам показывали сцены жестокости; то была жестокость людей, которые могут проделывать друг с другом все что угодно, ибо их не связывают никакие чувства. А где бесчувственность, там и жестокость.

Ощущение, в конечном итоге, переживается только самим индивидуумом, а чувство, привязанность соединяют его с другими людьми. Это положение общего характера находит свое отражение и в искусстве «эры острых ощущений»...

Нынешняя наша литература изобилует описаниями полового акта. Оказалось, что, когда писатели вольны писать о чем угодно, они начинают во всех подробностях описывать оргазм. Раньше такого не было. Вот основное, что мы получили от этой свободы. Я подчеркиваю слово «мы», ибо имею в виду все общество в целом. Разумеется, книги, содержащие подобного рода описания, существовали и раньше, но они были настолько мало распространены, что не могли определять общий колорит художественной литературы своей эпохи, а сейчас определяют, и в такой мере, что не заметить этого может лишь человек, страдающий дальтонизмом.

Итак, половой акт стал объектом искусства. Но вместе с тем из искусства что-то исчезло (интересно, заметили ли это те, кто ратует за свободу художника?). Исчезло чувство, половая страсть. Ибо в половом акте на первый план выступает ощущение, тогда как в основе половой страсти лежит чувство. В этой связи Чарльз Сноу заметил недавно в одном из своих публичных выступлений, что при той атмосфере, какая царит сейчас в нашей культуре, почти невозможно появление такого романа, как «Анна Каренина», — ведь там не найдешь почти никаких упоминаний о половом акте, а тем более непристойных его описаний. И вместе с тем в книге этой с огромной силой показана половая страсть. Но в нынешнюю «эру острых ощущений» мы либо смотрим на жизнь иначе, либо предполагаем, что она совсем иная, и уж во всяком случае наши художники в большинстве своем изображают ее по-другому.

Мне хочется еще раз подчеркнуть: я вовсе не говорю, что ощущение не должно быть объектом искусства. Я только возражаю против того, чтобы оно вытесняло из искусства все остальное, и предостерегаю от опасностей, с которыми это связано.

В одной из критических работ, изданных в Нью-Йорке, говорится, что искусство есть программирование ощущений. Теория эта подразумевает, что ощущения должны программироваться по преимуществу в пределах некоего диапазона, крайними точками которого являются, с одной стороны — отвращение, а с другой — скука. Иными словами, видимо, предполагается программировать в основном ощущения, рассчитанные на то, чтобы шокировать аудиторию, оскорблять ее. Именно такие ощущения, вероятно, и будут считаться наиболее важными и, пожалуй, даже необходимыми. Но спросим себя: часто ли люди уходят со спектакля, с фильма или с художественной выставки, часто ли они захлопывают роман по той причине, что чувствуют себя шокированными? Кое-кто, правда, входит во вкус, и им даже нравится, когда их шокируют; быть может, они предпочитают чувствовать себя шокированными, чем вообще ничего не чувствовать? Иногда начинаешь подозревать, что для них это единственная альтернатива.

Это дает основание задуматься над тем, к чему приведет понимание искусства как программирования ощущений, а иначе говоря — принятие принципа, согласно которому первейшая функция произведения искусства — вызывать острые ощущения.

Ибо ощущение имеет одну роковую особенность: повторяясь, оно с каждым разом слабеет, притупляется. Для того чтобы острота ощущения оставалась неизменной, каждый раз следует усиливать вызывающий его раздражитель, и здесь неизбежно должен наступить какой-то предел. Стало быть, еще до того, как человек погнался за тем или иным ощущением, уже ясно, к чему это в конечном итоге приведет — к безразличию и к полной невосприимчивости.

В погоне за ощущениями всегда есть привкус отчаяния. И это не удивительно. Ибо отчаяние — ее неизбежный конец, а иногда и отправная точка. Ведь одной из причин, по которым человек погружается в сугубо личный мир ощущений, может быть отчаяние от того, что он не способен полюбить, не способен установить связь с другими людьми в сфере чувства.

Сейчас входят в моду две психологические — с социальным уклоном — теории, оправдывающие порнографию в искусстве. Обе они, на мой взгляд, абсолютно фальшивы по идее и никак не подтверждаются практикой. Первая из них — так называемая «теория предохранительного клапана» — основана на верной мысли, что у большинства людей бывают фантазии порнографического свойства, однако из этого делается странный вывод: читая порнографическую литературу и находя в ней воплощение своих фантазий, такие люди якобы от них избавляются окончательно и притом довольно



безболезненно; иными словами, порнографическая литература как бы играет роль предохранительного клапана.

Однако на деле все обстоит совсем иначе. Учитывая, что книги эти расходятся огромными тиражами, нет и не может быть сомнения, что в общем и целом они лишь повышают давление пара в котле. Теория «предохранительного клапана» фальшива, бесцельна и, что всего важнее, — опасна.

Вторая теория, именуемая «теорией утомления», не столько опасна, сколько нелепа. Ее сторонники признают, что от повторения острота ощущения слабеет, и на этом основании заявляют: «Пусть порнографии в искусстве становится все больше и больше, тогда люди устанут от нее». Блестящая теория, что и говорить!

По природе своей люди чрезвычайно восприимчивы, гораздо более восприимчивы, чем мы обычно принимаем это во внимание (вернее, чем мы склонны это допускать, оберегая свой душевный покой). Спрашивается: как воздействует на людей бездушное искусство? Я считаю, что бездушное искусство должно порождать бездушие. Именно эта мысль пришла мне в голову, когда я смотрел спектакль, о котором рассказывал в начале статьи.

Встали передо мной и другие вопросы: посещая в погоне за модой такие спектакли (поставленные, кстати, театром, существующим на государственную дотацию), не рискуем ли мы, зрители, лишиться нормального чувства отвращения, которое должен вызывать показ жестокости, черствости, деградации? Не получается ли так, что даже в тех случаях, когда нам все это показывают со сцены для того, чтобы вызвать в нас отвращение (будем великодушны и допустим, что театр руководствуется именно этой целью), фактически подобного рода зрелища вызывают у зрителей болезненно острое ощущение, ужас, сопровождающийся возбужденным хихиканьем? И еще один, гораздо более важный вопрос: не притупляется ли у нас чувство отвращения к жестокости, черствости и деградации из-за того, что нам их показывают со сцены чересчур часто? Не превращаются ли они для нас в нечто привычное?

Вопросы эти становятся еще более насущными, если учесть, что мы постоянно сталкиваемся с искусством — и не только театральным, — из которого выхолощены обычные человеческие чувства; с искусством, рассчитанным, по-видимому, на таких людей, у которых оно, в свою очередь, может эти чувства вытравить, словом, — с бездушным искусством, рассчитанным на бездушных людей.

Человеческие чувства культивируются цивилизацией, ибо от них зависит прочность ее существования. Укреплению их можем способствовать и мы сами, проявляя достаточно решимости в области нравственной и социальной. А вместе с тем их можно и вытравить — в том числе и с помощью искусства.

Когда общество предоставляет своим членам делать все, что им угодно, у них создается впечатление, что они ему безразличны; как же может быть иначе? Вот почему, на мой взгляд, не так уж неожиданно, что одним из наиболее впечатляющих результатов терпимости со стороны общества явилось обострение — и порою невероятно резкое — отношений между молодежью и старшим поколением, хотя, как известно, им всегда было трудно ладить друг с другом. Одна из основных жалоб юнцов, лишенных привязанностей, и состоит в том, что никому нет до них дела. «Терпимое общество» получило именно то, чего хотело.

Что же касается свободы в искусстве, то она привела не к расширению, а к сужению его сферы и к тому, что оно оуплывает аудиторию, а не делает ее восприимчивей. Конечно, каждый волен иметь свое мнение. Я лично могу сказать одно: теперь, когда мы увидели, что такое свобода в искусстве, я сделал выбор — безусловно, не в ее пользу. Но дело не в моем личном выборе, а в том, что выбор должно сделать общество в целом, и притом безотлагательно. Ведь за эту свободу, являющуюся результатом терпимости (мы говорим сейчас только об искусстве, не ставя вопрос более широко), общество дорого расплачивается. И вполне возможно, обществу придется спросить себя, получает ли оно в обмен нечто действительно ценное. Впрочем, быть может, поднимать этот вопрос уже поздно. А может быть, скажут нам, самая его постановка возможна лишь в обществе, имеющем важную социальную цель, тогда как ситуация, о которой мы говорим, возникает лишь в том случае, если общество такой цели не имеет. Право, не знаю. Могу только сказать, что, по моему мнению, в обществе, ставящем перед собой важную социальную цель, немислимы ни полная терпимость, ни «эра острых ощущений».

*Перевод с английского С. МИТИНОЙ*

г. Лондон

