

ОЛИВИЯ  
ЛЭНГ

ОДИНОКИЙ  
ГОРОД

УПРАЖНЕНИЯ  
В ИСКУССТВЕ  
ОДИНОЧЕСТВА

OLIVIA LAING

THE LONELY CITY

ADVENTURES IN THE ART OF BEING ALONE

CANONGATE

ОЛИВИЯ ЛЭНГ  
ОДИНОКИЙ ГОРОД  
УПРАЖНЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ОДИНОЧЕСТВА

Ад Маргинем Пресс

УДК 821.111-311.1:75.071.1(73) “19”  
ББК 84(4Вел)6-442.3+85.143(7Сое)6-8  
Л92

Данное издание осуществлено в рамках  
совместной издательской программы  
Музея современного искусства «Гараж»  
и ООО «Ад Маргинем Пресс»

**GARAGE**

*Ad Marginem*

This edition is published by arrangement  
with Canongate Books Ltd, 14 High Street,  
Edinburgh EH1 1TE and The Van Lear  
Agency LLC

Перевод – Шаша Мартынова  
Редактор – Макс Немцов  
Оформление – Анна Сухова

Лэнг, Оливия  
Л92 Одинокий город. Упражнения  
в искусстве одиночества / Лэнг Оливия;  
пер. с англ. Шаша Мартыновой. –  
М.: Ад Маргинем Пресс, Музей  
современного искусства «Гараж», 2020. –  
352 с.: ил. –  
ISBN 978-5-91103-473-3

В тридцать с лишним лет переехав  
в Нью-Йорк по причине романтических  
отношений, Оливия Лэнг в итоге  
оказалась одна в огромном чужом  
городе. Этот наимпостыднейший  
жизненный опыт завораживал ее все  
сильнее, и она принялась исследовать  
одинокий город через искусство.  
Разбирая случаи Эдварда Хоппера,  
Энди Уорхола, Клауса Номы, Генри  
Дарджера и Дэвида Войнаревича,  
прославленная эссеистка и критик  
изучает упражнения в искусстве  
одиночества, разбирает его образы  
и социально-психологическую природу  
отчуждения. Человечный, дерзкий  
и глубоко проникновенный «Одинокий  
город» – книга о пространствах  
между людьми, о вещах, которые  
соединяют людей, о сексуальности,  
нравственности и чудодейственных  
возможностях искусства. Это  
исследование неведомого и чарующего  
состояния, оторванного от обширного  
материка человеческого жизненного  
опыта, но глубоко присущего жизни  
как таковой.

Copyright © Olivia Laing, 2016  
© Шаша Мартынова, перевод, 2017  
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017,  
2018, 2019, 2020  
© Фонд развития и поддержки  
искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation,  
2017, 2018, 2019, 2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	ОДИНОКИЙ ГОРОД	9	
2.	СТЕНЫ ИЗ СТЕКЛА	17	
3.	МОЕ СЕРДЦЕ ОТКРЫВАЕТСЯ ТВОЕМУ ГОЛОСУ		57
4.	ЛЮБЯ ЕГО	115	
5.	НЕРЕАЛЬНЫЕ КОРОЛЕВСТВА	161	
6.	В НАЧАЛЕ СВЕТОПРЕСТАВЛЕНИЯ		209
7.	ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ФИГУРЫ	253	
8.	СТРАННЫЕ ФРУКТЫ	295	
	ПРИМЕЧАНИЯ	325	
	БИБЛИОГРАФИЯ	339	
	БЛАГОДАРНОСТИ	348	



Если вы одиноки, это — вам.

...мы, многие, составляем одно...

*Послание к Римлянам, 12:5*



оливия лэнг

Нью-Йорк. 2016.  
Фотография Натальи Таракановой

## 1. ОДИНОКИЙ ГОРОД

Вообразите: вы стоите ночью у окна на шестом, или семнадцатом, или сорок третьем этаже какого-нибудь здания. Город открывается вам как набор клеток, сотней тысяч окон: какие-то темны, а какие-то залиты зеленым, или белым, или золотым светом. В них туда-сюда проплывают незнакомцы, хлопочут сами с собой. Вам их видно, однако до них не добраться, и потому это обыденное городское явление, во всякую ночь, в любом городе мира, сообщает даже самым общительным людям трепет одиночества, неуютное сочетание разобщенности и наготы. Одиноким можно быть где угодно, но у одиночества городской жизни, в окружении миллионов людей, есть особый привкус. Казалось бы, подобное состояние противоположно жизни в городе, громадному присутствию других людей, — и все же, чтобы развеять чувство внутренней отделенности, одной лишь физической близости недостаточно. Живя бок о бок с другими, удастся — очень запросто — ощущать себя оставленным и отделенным. Город, бывает, — место одинокое, и если признать это, становится ясно, что

одинокость — совсем не обязательно физическое уединение: это отсутствие или скудость связи, сплоченности, родства, невозможность по тем или иным причинам обрести всю необходимую близость. *Неудовлетворенность*, как сообщает нам словарь, *из-за отсутствия близких отношений с другими*. Едва ли удивительно в таком случае, что одиночество достигает апофеоза в толпе.

В одиночестве трудно признаться, трудно его и определить. Как и депрессия — состояние, с которым оно часто пересекается, — одиночество может глубоко пропитывать ткань личности: в той же мере человек может быть смешливым или рыжеволосым. Но, опять-таки, одиночество бывает и преходящим, может возникать и исчезать в ответ на внешние обстоятельства — вслед за горем, расставанием или сменой круга общения, к примеру.

Подобно депрессии, меланхолии и беспокойству, одиночество тоже относят к патологиям, считают недугом. Об одиночестве сказано недвусмысленно: оно бесцельно, то есть, как выразился Роберт Вайсс<sup>1</sup> в своем основополагающем труде на эту тему, «хроническое заболевание без положительных черт». Такие выводы вовсе не случайно связаны с убежденностью, что наше предназначение — состоять в парах или же что счастье либо может, либо должно быть постоянно в нашем распоряжении. Но не все разделяют такую судьбу. Возможно, я ошибаюсь, но не думаю, что опыт нашего совместного бытия, каким бы он ни был,

1. Роберт Стюарт Вайсс (р. 1925) — американский социолог, психолог, просветитель. — Здесь и далее примечания переводчика.

может оказаться полностью лишен смысла и не обладать ни богатством, ни ценностью.

В 1929 году Вирджиния Вулф описала у себя в дневнике чувство *внутреннего одиночества*, в котором, как ей казалось, полезно разобраться, и добавила: «Вот бы суметь поймать это чувство — чувство пения действительности, когда некто влеком одиночеством и безмолвием прочь из обжитого мира». Вот что интересно: одиночество может привести вас к опыту действительности, иначе недоступному.

Не так давно я провела некоторое время в Нью-Йорке, на этом бурлящем острове из гранита, бетона и стекла, ежедневно проживая одиночество. И хотя опыт этот оказался вовсе не уютным, я начала задумываться, не права ли была Вулф и нет ли в этом переживании чего-то потаенного — более того, не подталкивает ли оно осмыслить кое-какие серьезные вопросы: что вообще означает «быть живым».

Кое-что сияло мне всеми огнями — не только как отдельному человеку, но и как гражданину нашего столетия, нашей мозаичной эпохи. Что это значит — быть одиноким? Как мы живем, если не вовлечены в жизнь другого человека? Как мы устанавливаем связи с другими людьми, особенно если нам нелегко разговаривать? Лекарство ли от одиночества — секс, и если так, что происходит, когда собственное тело или же сексуальность видятся нездоровыми или ущербными, когда мы хвораем или не благословлены красотой? И помогает ли нам при этом техника? Сближает ли она людей, или же экраны — наша ловушка?

Я далеко не единственный человек, кого занимают подобные вопросы. Всевозможные писатели, художники, кинематографисты и авторы песен так или иначе исследовали тему одиночества, пытались отыскать точку опоры,

разобраться с трудностями, возникающими из одиночества. Я же в то время стала влюбляться в зрительные образы, находить в них утешение, какого не обретала нигде более, и потому исследования свои в основном вела в области визуального искусства. Мною владело желание установить связи, добыть физические свидетельства, что мое состояние проживают и другие люди, и я, пока обитала на Манхэттене, принялась собирать произведения искусства, которые, казалось, выражают одиночество или же обеспокоенность таковым — проявления одиночества в современном городе, особенно — в Нью-Йорке последних семидесяти с лишним лет.

Сперва меня привлекли сами образы, но по мере погружения в них я начала сталкиваться с людьми, стоящими за этими образами, — с людьми, которые и в жизни, и в работе справлялись с одиночеством и сопряженными с ним невзгодами. Из многочисленных хроникеров одинокого города, чьи работы просветили или тронули меня и кого я рассматриваю на страницах этой книги, — а среди них Альфред Хичкок, Валери Соланас, Нэн Голдин, Клаус Номи, Питер Худжар, Билли Холидей, Зои Леонард и Жан-Мишель Баския — меня сильнее всего увлекли четверо: Эдвард Хоппер, Энди Уорхол, Генри Дарджер и Дэвид Войнарович. Не все они, разумеется, были постоянными обитателями одиночества, — напротив, благодаря им удалось запечатлеть разнообразие положений и углов зрения. Впрочем, все они были сверхчувствительны к пропастям между людьми, к тому, каково это — быть островитянином в толпе.

Это кажется невероятным в случае Энди Уорхола, известного своей неустанной общительностью. Он почти никогда не оставался без блистательной свиты, однако работы его на редкость красноречиво говорят о разобщенности и бедственных привязанностях: с этими напастями он

имел дело всю жизнь. Искусство Уорхола надзирает за пространством между людьми, ведет грандиозное философское исследование сближения и отдаления, родства и отчуждения. Как и многие одинокие люди, он был неисправимым барахольщиком, он создавал предметы и окружал себя ими, заслоняясь от диктата человеческой близости. В ужасе от физического соприкосновения, он почти не покидал дома без доспехов фототехники и магнитофонов: они — его посредники и буферы при взаимодействии с людьми; такое поведение способно пролить свет на то, как мы применяем технику в наш век так называемой подключенности.

Уборщик и художник-изгой Генри Дарджер обживал противоположную крайность. Обитая один в чикагских мебелишках, он создал вокруг себя едва ли не вакуум — ни дружеских связей, ни публики, — вымышленную вселенную чудесных и устрашающих существ. В его комнате, которую он неохотно покинул в восемьдесят лет, чтобы скончаться в католическом приюте, обнаружили сотни изошренных ошеломляющих картин — труды, которые он, судя по всему, никогда никому не показывал. Жизнь Дарджера демонстрирует общественные силы, порождающие отчужденность, но также и воображение, которое способно этим силам противостоять.

В той же мере, в какой различались в смысле общительности эти художники, они создавали свои работы и взаимодействовали с темой одиночества самыми разнообразными способами: временами брались за нее напрямую, а иногда занимались предметами, которые сами по себе суть источники стигматизации или же отчуждения: секс, болезнь, насилие. Эдвард Хоппер, этот сухой немногословный человек, занимался, порой отрицая это, визуальным выражением городского одиночества, переводил одиночество в краски. Почти век спустя его образы одиноких

мужчин и женщин, подмеченные сквозь витрины безлюдных кафе, контор и гостиничных фойе, остаются символами отчужденности в большом городе.

Можно показать, как выглядит одиночество, а можно и ополчиться на него, создавая предметы, недвусмысленно служащие инструментами общения, сопротивляясь цензуре и замалчиванию. Этим руководствовался Дэвид Войнарович, все еще недостаточно оцененный американский художник, фотограф, писатель и общественный деятель, чьи поразительные и смелые работы помогли мне избавиться от гнетущего ощущения постыдности моего одиночества.

Одиночество, как я начала осознавать, — пространство людное: это сам город. А когда обитаешь в городе, даже в таком жестко и логично обустроенном районе, как Манхэттен, начинаешь с того, что в нем теряешься. Со временем создаешь себе мысленную карту, собрание любимых мест и предпочтительных маршрутов, лабиринт, который ни один другой человек никогда не сможет в точности повторить или воспроизвести. И в те годы, и далее я обустроивала свою карту одиночества, сотворенную из нужды и интереса, слепленную как из моего опыта, так и из чужого. Я хотела понять, что это значит — быть одиноким и как это устроено в жизни других людей, попытаться отобразить сложные взаимоотношения между одиночеством и искусством.

Давным-давно я слушала песню Денниса Уилсона. Она из альбома «Pacific Ocean Blue»<sup>2</sup>, выпущенного после

2. Деннис Карл Уилсон (1944–1983) — американский музыкант, барабанщик, вокалист и композитор рок-группы «The Beach Boys».

того, как распались «The Beach Boys». Была в ней моя любимая строчка: «Одиночество — очень особое место». Еще подростком, сидя на кровати осенними вечерами, я воображала себе это место как город, возможно, погруженный в сумерки, в которых горожане возвращаются по домам и, помаргивая, оживает неон. Я уже тогда осознала себя гражданином этого города, очарованная заявлением Уилсона, которое прозвучало насыщенно и вместе с тем страшно.

*Одиночество — особое место.* Усмотреть истину в заявлении Уилсона не всегда просто, однако в дальнейших моих странствиях я смогла удостовериться, что он прав, а одиночество — вовсе не безотрадный опыт: он ведет прямоком к сути того, что мы ценим и в чем нуждаемся. Из одинокого города произошло много чудесного — и рожденного в одиночестве, и того, что помогает его превозмочь.



Edward Hopper to Eric Satie  
glgfactory  
14K views



Edward Hopper - Painter of...  
Colin Wingfi...  
60K views



ART/  
ARCHITECT  
URE - Edw...  
The School...  
160K views

## 2. СТЕНЫ ИЗ СТЕКЛА

В Нью-Йорке я ни разу не ходила купаться. Приезжала и уезжала, но никогда не застревала здесь на лето, и потому все открытые бассейны, столь любимые мной, стояли пустыми, вода из них была слита на время долгого межсезонья. Обитала я в основном на восточных окраинах острова, в торговых районах, снимая жилье по дешевке в ист-виллиджских многоквартирных или общагах, выстроенных для швей, где ночи и дни напролет слышен гул машин на Вильямсбургском мосту. Шагая домой из очередного временного рабочего кабинета, какой удавалось в тот день найти, я иногда закладывала крюк через парк Гамильтона Фиша, где были библиотека и бассейн на двенадцать дорожек, выкрашенный в линиялый бледно-голубой. Мне в ту пору было одиноко, одиноко и бесприютно, и это прозрачное голубое пространство, забитое по углам наметенными бурями листьями, обязательно брало за душу. Каково это — быть одиноким? Чувство, похожее на голод: все равно что голодать, когда все вокруг приготовились к пиру. В этом есть стыд и тревога, а со временем они начинают лучиться наружу, и одинокий человек делается

все более отрезанным от остальных, все более отчужденным. Это ранит — как ранят чувства, но есть и физические последствия: они незримы, спрятаны внутри замкнутых полостей тела. Одиночество надвигается, пытаюсь я сказать, холодное, как лед, и прозрачное, как стекло, оно огораживает и поглощает.

Чаще всего я снимала квартиру у друга на Восточной Второй улице, в районе, где расположено много общественных садов. Многоквартирник, где я жила, не реконструировали, он был выкрашен в мышьяковисто-зеленый цвет, в кухне имелась ванная на звериных лапах, скрытая за плесневелой шторкой. В первый свой вечер там, только прилетев, страдая от смены часовых поясов, осоловевая, я уловила запах газа, он делался все выразительнее, а я лежала на кровати, поднятой на платформу, без сна. В конце концов позвонила в службу «911», и через несколько минут ввалились трое пожарных, снова подожгли запал в газовой колонке и шастали по квартире в сапожищах, восхищаясь деревянными полами. Над плитой висела в рамке афиша из 1980-х к спектаклю «*Migacolo d'Amore*» Марты Кларк<sup>3</sup>. На плакате — двое актеров, облаченных в белые костюмы и остроконечные шляпы комедии дель арте. Один направляется к озаренному дверному проему, а второй вскинул руки в испуге и тревоге.

3. Марта Кларк (р. 1944) — американский театральный режиссер-постановщик и самобытный хореограф. Танцевально-вокальный спектакль по мотивам поэзии Петрарки «*Migacolo d'Amore*» («Чудо любви», 1988) шел в Нью-Йорке всего месяц.

*Miracolo d'Amore.* Я оказалась в этом городе, потому что влюбилась, безоглядно и слишком поспешно, у меня все пошло кувырком, и я неожиданно обнаружила, что совершенно слетела с катушек. Пока длилась ложная весна страсти, мы с моим мужчиной состряпали полоумный план, согласно которому я покину Англию и навсегда воссоединюсь с ним в Нью-Йорке. Когда он внезапно передумал — чередой телефонных звонков выражая свои возрастающие сомнения, — я оказалась неприкаянной, меня ошарашило стремительным началом и еще более стремительным концом всего того, чего я ожидала и в чем так нуждалась.

В отсутствие любви я безнадежно цеплялась за сам город — бесконечное полотно магических салонов и винных лавок, толчея автомобилей, живые омары на углу Девятой авеню, сочащийся из-под земли пар. Не хотелось терять квартиру, которую я снимала в Англии почти десять лет, но у меня там не было ни привязок, ни работы, ни семейных обязательств, которые смогли бы меня удерживать. Я нашла съемщика и наскребла денег на авиабилет, не зная тогда, что вхожу в лабиринт, в крепость внутри самого Манхэттена.

Впрочем, это не совсем так. Первая моя квартира находилась вообще не на острове. Она была в Бруклин-Хайтс, в паре кварталов от того места, где я бы жила в параллельной действительности воплощенной любви, в призрачной другой жизни, что преследовала меня почти два полных года. Я приехала в сентябре, и на паспортном контроле пограничник спросил у меня без тени дружелюбия: «Почему у вас дрожат руки?» Автострада Ван-Вика не изменилась — безрадостность и бесперспективность, — а большая дверь открылась ключом, который отправил мне «ФедЭксом» друг, далеко не с первой попытки.

Квартиру я прежде видела всего однажды. Студия с кухонькой и элегантно брутальной ванной, полностью отделанной черным кафелем. Имелся в квартире и еще один иронический и жутковатый плакат — старая реклама какого-то бутилированного напитка. Улыбчивая женщина — нижняя половина тела лучистого лимонного оттенка — опрыскивает некое дерево, богато увешанное плодами. Замысел был изобразить солнечное изобилие, но свет между бурыми особняками через дорогу толком никогда не просачивался, и стало ясно, что меня угораздило поселиться не на той стороне дома. Внизу имелась прачечная комната, но я в Нью-Йорке была еще новичком и не понимала, какая это роскошь, а потому ходила в прачечную неохотно, боясь, что подвальная дверь захлопнется и я останусь в сырой, пахнущей «Тайдом» тьме.

Чуть ли не ежедневно я занималась одним и тем же. Выходила за яичницей и кофе, бесцельно бродила по изысканным мощеным улицам или же добиралась до променада и глазела на Восточную реку, забредая каждый день чуточку дальше, пока не оказалась однажды в парке в Дамбо<sup>4</sup> где по воскресеньям фотографируются пуэрториканские брачующиеся пары, девушки в громадных лепных лаймово-зеленых и пурпурно-розовых платьях, рядом с которыми все остальное смотрится усталым и солидным. За рекой — Манхэттен, сверкающие башни. Я работала, но дел мне не хватало, а по вечерам наступало скверное время: я возвращалась к себе в квартиру, садилась на диван и смотрела, как за окном включается наружный мир, лампочка за лампочкой.

Я очень хотела не быть там, где находилась. По правде сказать, беда состояла вот в чем: пространство, в котором я пребывала, не находилось нигде. Жизнь казалась мне пустой и ненастоящей, до позорного истончившейся, — так стыдятся носить запятнанную или ветхую одежду. Я ощущала себя так, будто мне угрожает исчезновение, хотя в то же время все мои чувства были такими оголенными и чрезмерными, что я частенько жалела, что не могу полностью расстаться с собой, хотя бы на несколько месяцев, пока не поутихнет внутри. Если бы я могла облечь в слова то, что чувствовала, получился бы младенческий крик: «Я не хочу быть одна. Я хочу быть кому-нибудь нужной. Мне одиноко. Мне страшно. Мне надо, чтобы меня любили, прикасались ко мне, обнимали». Именно ощущение этого нуждания пугало меня сильнее прочих, словно я заглянула в неумолимую пропасть. Я почти перестала есть, у меня начали выпадать волосы — я замечала их на деревянном полу, отчего непокая у меня лишь прибавлялось.

Одиноко мне бывало и прежде, но никогда вот так. Одиночество нарастало в детстве, а с общением, в дальнейшие годы, увяло. Я жила сама по себе с середины своего третьего десятка, часто — в отношениях, но иногда и без них. В основном мне нравилось уединение, или, когда оно не нравилось, я почти не сомневалась, что рано или поздно вплыву в очередную связь, в очередной роман. Откровение одиночества — это всепроникающее, неизъяснимое чувство: мне чего-то недостает, у меня нет того, что людям полагается иметь, и все из-за некоего тяжелого и несомненно заметного снаружи изъяна моей персоны, — и это чувство проклюнулось как нежеланное последствие столь полного пренебрежения мною. Вряд ли оно не было связано в том числе и с тем, что надвигалась середина моего четвертого десятка — возраст,

в котором женское уединение уже не одобряется обществом и от него настойчиво веет чужаковатостью, извращением и фиаско.

Люди за окном устраивали званые ужины. Мужчина этажом выше слушал джаз и музыку из фильмов на полной громкости, заполнял коридоры змеящимся по лестнице душистым марихуановым дымом. Иногда я разговаривала с официантом в утреннем кафе, а однажды он подарил мне стихотворение, опрятно отпечатанное на плотной белой бумаге. Но в основном я не разговаривала. В основном я сидела за стенами внутри себя самой и уж точно далеко-далеко от всех. Плакала я нечасто, но как-то раз у меня не получилось опустить жалюзи — и я расплакалась. Показалось чересчур ужасным, видимо, что кто угодно сможет заглянуть ко мне и приметить, как я ем хлопья стоя или перебираю электронные письма, а лицо озаряет яростный свет ноутбука.

Я понимала, как выгляжу. Я выглядела, как женщина с картины Хоппера. Может, девушка с полотна «Автомат»<sup>5</sup>, в шляпке-колоколе и зеленом пальто, она смотрит в чашку кофе, окна отражают два ряда светильников, и те уходят во тьму. Или же как героиня «Утреннего солнца»<sup>6</sup>: она сидит на кровати, волосы скручены в косматый узел, смотрит на город за окном. Приятное утро, свет омывает стены, тем не менее есть в ее глазах, в силуэте скул, в тонких запястьях, скрещенных на голених, нечто одинокое.

5. «Automat» (1927, ныне в коллекции Центра искусств Де-Мойна, Айова).

6. «Morning Sun» (1952, ныне в коллекции Музея искусств Коламбуса, Огайо).

Я часто сидела вот так, рассеянно, посреди скомканного белья, и пыталась не чувствовать, стараясь просто дышать, вздох за вздохом.

Сильнее прочих тревожила меня картина «Окно гостиницы»<sup>7</sup>. Смотреть на нее — вглядываться в волшебный шар предсказательницы, гадалки, в искаженные черты будущего, в скудость надежды. На этом полотне женщина взрослая, напряженная, неприступная, она сидит на темно-синем диване в пустой гостиной или фойе. Облачена парадно, в элегантные рубиново-красные шляпу и пелерину, она развернулась так, чтобы видеть темнеющую улицу за окном, хотя там нет ничего, кроме мерцающей галереи и упрямого сумрачного окна в здании напротив.

Когда Хоппера спросили, откуда взялся сюжет его картины, он ответил уклончиво: «В них совсем нет ничего точного, это просто импровизация на основе увиденного. Никакое это не особенное фойе, но я много раз хаживал по Тридцатым улицам от Бродвея до Пятой авеню, там много дешевых гостиниц. Возможно, они мне подсказали. Одиноко? Да, похоже, чуть более, чем я на самом деле предполагал».

О чем Хоппер? Время от времени возникает художник, воплощающий тот или иной опыт — необязательно осознанно или желая того, но с таким ясновидением и яркостью, что связи устанавливаются неустраимо. Хопперу никогда толком не нравилась мысль, что его полотна можно однозначно определить или что одиночество — его призвание, его главная тема. «С одиночеством этим слишком

7. «Hotel Window» (1955, ныне в частной коллекции).

носятся», — сказал он как-то раз своему другу Брайану О’Догерти<sup>8</sup> в одном из очень немногих своих развернутых интервью. Опять-таки в документальном фильме «Безмолвие Хоппера», когда О’Догерти спрашивает: «Можно ли сказать, что твои полотна — это размышление об отчужденности современной жизни?» Пауза, а затем Хоппер сухо отвечает: «Может, и так. А может, и нет». Позднее на вопрос, что влечет его к мрачным сценам, которые ему так близки, Хоппер расплывчато отвечает: «Кажется, все дело попросту во мне».

Отчего же тогда мы продолжаем настойчиво приписывать его работам одиночество? Очевидный ответ: на его полотнах люди обитают либо поодиночке, либо в неуютных, неразговорчивых компаниях по двое, по трое, застывшие в позах, намекающих на неприятности. Но есть и другое — то, как он осмысляет городские улицы. Как подмечает куратор Уитни Картер Фостер в «Картинах Хоппера», Хоппер обыкновенно воспроизводит на своих полотнах «особого рода пространства и пространственный опыт, свойственный Нью-Йорку, опыт, который возникает от физической близости людей, но при этом отделенности от них в силу разнообразных факторов, в том числе движением, сооружениями, окнами, стенами и светом или тьмой». Такой способ зрения часто называют вуайеристским, но городские сцены Хоппера воспроизводят и ключевой опыт одинокого бытия: то, как чувство отдельности, отгороженности или же замкнутости сочетается с почти невыносимым ощущением незащитности.

8. Брайан О’Догерти (р. 1928) — ирландский концептуальный художник, скульптор, критик и писатель, с 1957 г. живет и работает в США.

Это напряжение имеется и в самых добродушных его нью-йоркских работах, что запечатлели более приятный, более благодушный вид одиночества. «Утро в городе»<sup>9</sup>, скажем, на которой обнаженная женщина стоит с полотенцем в руках у окна, тело — милые отблески лавандового, розового и бледно-зеленого. Настроение мирное, и все же заметен легчайший трепет непокоя в дальнем левом углу картины — там, где открытые рамы оконного переплета являют нам здания, озаренные фланелево-розовым утренним небом. В жилом доме напротив — еще три окна, зеленые жалюзи полуопущены, нутро — резкие квадраты полной черноты. Если окна мыслить как подобия глаз, как подсказывает и этимология — от «око», то можно обнаружить назначение в этой преграде, неопределенность в этой красочной закупорке: видит ли кто-то эту женщину — или, может, даже смотрит на нее, — но, вероятно, и не смотрит, пренебрегает, не видит, не замечает, не хочет.

В зловещих «Ночных окнах»<sup>10</sup> этот непокой расцветает до острой тревоги. Изображение сосредоточивается на верхней части здания, на трех отверстиях, трех щелях, сквозь которые видно освещенную комнату. В первом окне штору выдувает вовне, а во втором женщина в розовой комбинации наклоняется к зеленому ковру, икры напряжены. В третьем светится сквозь слой ткани лампа, хотя смотрится это как стена из огня.

9. «Morning in a City» (1944, ныне в коллекции Музея американского искусства Уитни, Нью-Йорк).

10. «Night Windows» (1928, ныне в коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк).

Есть нечто странное и в точке наблюдения. Она явно где-то вверху — мы видим пол, а не потолок, — но окна располагаются по крайней мере на втором этаже, и получается, что наблюдатель, кем бы он ни был, висит в воздухе. Вероятнее же другой ответ: запечатленная сцена подмечена из окна «эля» — надземного поезда, в каких Хоппер любил кататься по ночам, вооруженный планшетом и мелком, и жадно глазеть сквозь стекло на проблески света, ловить мгновения, какие отпечатываются незавершенными в умственном взоре. Так или иначе, наблюдатель — в смысле я или вы — втянут в этот акт отчуждения. Происходит вторжение в личное пространство, что никак не умаляет одиночества этой женщины, явленной взгляду в своей пылающей спальне.

Таково свойство больших городов: даже дома ты всегда на милости чужого взгляда. Куда бы я ни шла — сновала ли взад-вперед между кроватью и диваном, брела ли к кухне поглядеть на забытые в морозилке коробки мороженого, — меня могли видеть люди, жившие в громадном кооперативе «Арлингтон», здании в стиле королевы Анны, загромождавшем обзор: десять кирпичных этажей, затянутых в леса. В то же время я могла сама быть соглядаем — в духе «Окна во двор»<sup>11</sup>, подсматривать за десятками людей, с которыми и словом не обменялась, покуда

11. «Окно во двор» («Rear Window», 1954) — американский кинодетектив Альфреда Хичкока (1899–1980) по рассказу Корнелла Вулрича (1903–1968) «Наверняка это было убийство». В главных ролях Джеймс Стюарт (1908–1997), Грейс Келли (1929–1982), Телма Риттер (1902–1969).

все они заняты повседневными сокровенными мелочами. Загружают нагишом стиральную машину, носятся на каблуках, готовя детям ужин.

В обычных обстоятельствах, я полагаю, все это в лучшем случае пробудило бы лишь праздное любопытство, однако та осень обычной не была. Почти сразу после того, как приехала, я осознала растущую тревогу относительно собственной зримости. Я желала быть на виду, желала быть воспринятой и принятой — словно под одобрительными взглядами возлюбленного. В то же время мне чудилось, что я опасно уязвима, я боялась чужого суждения, особенно когда быть одной представлялось неловко или скверно, в окружении пар, в компаниях. Эти чувства, несомненно, обостряло то, что я впервые жила в Нью-Йорке — в городе стекла и блуждающих взглядов, — однако возникали они и из одиночества, а оно устремляется в двух направлениях: к близости и прочь от угрозы.

В ту осень я вновь и вновь возвращалась к картинам Хоппера, меня тянуло к ним, словно они были чертежами моей тюрьмы, а я — ее узником, будто в них содержались некие важные отгадки, данные о моем состоянии. И хотя обвела взглядом десятки комнат, я неизменно возвращалась к одной и той же: к нью-йоркской забегаловке с полотна «Полуночники»<sup>12</sup>, которую Джойс Кэрол Оутс<sup>13</sup> описала

12. Также «Ночные птицы» («Nighthawks», 1942, ныне в коллекции Института искусств, Чикаго).

13. Джойс Кэрол Оутс (р. 1938) — американская писательница, прозаик, поэт, драматург, критик.

как «наш самый пронзительный, бесчисленно повторенный образ американского одиночества».

Вряд ли в западном мире найдется много людей, ни разу не взглядывавшихся в прохладный зеленый ледник этой картины, тех, кто не видел ее унылую репродукцию в приемной у врача или в конторском коридоре. Ее растиражировали до того разнузданно, что она давно уже обрела патину, какой заражаются все чрезмерно знакомые предметы, — как грязь на линзе, — и всё же «Полуночники» по-прежнему сохраняют зловещую мощь, свои чары.

Я смотрела на эту картину у себя на ноутбуке за много лет до того, как увидела ее лично в Уитни знойным октябрьским вечером. Она висела в самом конце галереи, скрытая за скоплением посетителей. «Поразительные цвета», — сказала девушка, и меня выбросило вперед. Вблизи картина выглядела иначе — с недостатками, которые я прежде не замечала. Яркий треугольник потолка в заведении покрылся трещинами. Между кофеварками возник длинный желтый потек. Краска лежала очень тонко, не полностью покрывая холст, и поверхность прорывалась мешаниной едва заметных белых пупырышков и крошечных белых волокон.

Я шагнула назад. Зеленые тени падали на тротуар остриями и ромбами. Ни один цвет в мироздании не способен столь же мощно передавать городскую отчужденность, атомарность людей внутри сотворенного ими, как этот мерзкий болезненный зеленый, возникший исключительно благодаря изобретению электричества и неразрывно связанный с ночным городом, с городом стеклянных башен, пустых освещенных контор и неоновых вывесок.

Пришла экскурсовод, высокая прическа из темных волос, за ней по пятам — стайка людей. Экскурсовод

указала на картину со словами: «Вы обратили внимание — ни единой двери?», — и группа столпилась вокруг, тихонько галдя и восклицая. И правда. «Полуночники» изображают пристанище, но нет ни зримого входа в него, ни зримого выхода из него. В глубине картины имеется мультяшная охристая дверь, ведет она, вероятно, в замызанную кухню. От улицы же зал изолирован: городской аквариум, стеклянное узилище.

Внутри этой мертвенно-желтой тюрьмы — четыре знаменитые фигуры. Подозрительная парочка, бармен в белой форме, белокурые волосы убраны под шапочку, и человек спиной к витрине, раззявленный полумесяц его пиджачного кармана — самая темная точка всего полотна. Никто не разговаривает. Никто ни на кого не смотрит. Приют ли эта забегаловка для отчужденных, место отдохновения, или же нам показывают разьединенность, процветающую в больших городах? Блистательность этой картины — в ее смуте, в отказе посвящать.

Взгляните, к примеру, на юношу за стойкой: лицо у него, может, вежливое, а может, и холодное. Он стоит в середине ансамбля треугольников, раздает ночное кофейное причастие. Но не узник ли он сам? Одна из вершин зарезана краем холста, но, очевидно, этот треугольник сужается слишком резко, и вряд ли там нашлось бы место для калитки или барной дверцы. На такие вот тонкие геометрические неувязки Хоппер был великий мастак, их он применял, чтобы разжечь в зрителе порыв, создать ощущение западни, вызвать боязнь и глубинное беспокойство.

Что еще? Я оперлась о стену, потя в сандалиях, перебрала по списку содержимое забегаловки. Три белые кофейные чашки, два пустых стакана с голубой каемкой, две салфетницы, три солонки, одна перечница, может, сахарница или емкость с кетчупом. С потолка льется

желтый свет. Мертвенно-зеленый кафель («Блистательный мазок нефритового зеленого», — так описала его Джо<sup>14</sup>, жена Хоппера, у себя в блокноте, где она каталогизировала его картины), повсюду легкие треугольные тени цвета долларовой купюры. Реклама над заведением — «Американские сигары „Филлиз“», «всего за 5 ц.» — грубые бурые закорючки. Зеленые рамы витрин магазина через дорогу, а в витринах-то ничего не показывают. Зеленое на зеленом, стекло в стекле, — настроение упрочивалось, чем дольше я смотрела, а беспокойство множилось.

Витрина забегаловки — самая странная штука: стеклянный пузырь, отделяющий заведение от улицы, изящно изгибается за самое себя. Эта витрина для работ Хоппера исключительна. Он написал их сотни, если не тысячи, но при этом все остальные — только проемы, отверстия, через которые проникает взгляд. Некоторые — с отражениями, но это единственный раз, когда Хоппер рисовал стекло как таковое, во всей его физической неопределенности. Одновременно твердое и прозрачное, вещественное и призрачное, оно единит все то, что в других его картинах частично, сплавляет в единый разрушительный символ двойной механизм заточения и явленности. Невозможно смотреть внутрь, в сияющее нутро заведения, и не ощущать при этом захватывающего напряжения одиночества, того, каково это — оказаться отгороженным и одиноким на стынущем воздухе.

14. Джозефин Верстилл Нивисон («Джо») Хоппер (1883–1968) — американская художница, жена Эдварда Хоппера (с 1924 г.).

Словарь — чопорный арбитр — определяет слово «одинокий» как отрицательное переживание, вызываемое обособленностью, с эмоциональной составляющей, отличающей его от «уединенный», «одиночный» или «сам по себе». «Угнетенный из-за недостатка общения или общества; опечаленный мыслью о собственной уединенности; ощущающий одиночество». Однако одиночество необязательно связано с внешним или объективным отсутствием компании; это психологи именуют социальной изоляцией или нехваткой общения. Совершенно точно не все люди, живущие без всякой компании, одиноки; вместе с тем можно переживать острое одиночество, находясь в отношениях или общаясь с друзьями. Почти две тысячи лет назад Эпиктет писал: «Если кто-то — один, это не значит, что тем самым он и одинок, так же как, если кто-то — в толпе, это не значит, что он не одинок»<sup>15</sup>.

Такое ощущение возникает из-за прочувствованного отсутствия или недостатка близости, и тон этого ощущения — в диапазоне от неудобства до хронической невыносимой боли. В 1953 году психиатр и психоаналитик Гарри Стек Салливан<sup>16</sup> предложил определение, действительно

15. Цит. по: Беседы Эпиктета / пер. с древнегреч. и примеч. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1997.

16. Гарри Стек Салливан (1892–1949) — американский психолог и психиатр, представитель неофрейдизма, отец интерперсонального психоанализа.

до сих пор: «чрезвычайно неприятное и сильное переживание, связанное с недостаточным восполнением нужды в человеческой близости».

Салливан в своей работе только коснулся вопроса об одиночестве, а настоящим первопроходцем в этих исследованиях стала немецкий психиатр Фрида Фромм-Райхманн. Фромм-Райхманн провела почти всю свою трудовую жизнь в Америке и запечатлена в поп-культуре как психотерапевт доктор Фрид в полуавтобиографическом романе Джоанн Гринберг о ее подростковой борьбе с шизофренией «Я сад из роз тебе не обещала»<sup>17</sup>. Скончавшись в Мэриленде в 1957 году, Фромм-Райхманн оставила на столе неоконченное собрание заметок, которые позднее были отредактированы и изданы книгой «Об одиночестве». Этот очерк представляет одну из первых попыток психиатра или психоаналитика разобраться в одиночестве как самостоятельном опыте, который отличен от депрессии, тревожности или синдрома утраты — и, возможно, опыте, глубинно более вредоносном.

Фромм-Райхманн рассматривала одиночество как труднодоступный по своей сути предмет: его сложно описывать, определять, даже преподносить как тему; она сухо отмечала, что желающий рассуждать об одиночестве сталкивается с серьезным понятийным недостатком: одиночество, похоже, столь болезненный и пугающий опыт, что люди готовы на что угодно, лишь бы его избежать. Это

17. Джоанн Гринберг (р. 1932) — американский прозаик; роман «Я сад из роз тебе не обещала» (1964) в 1977 г. экранизировали.

избегание, видимо, включает в себя и странное нежелание со стороны психиатров научно прояснить этот предмет.

Она перебирала то немногое, что могла найти, вылавливала понемножку у Зигмунда Фрейда, у Анны Фрейд, у Ролло Мэя<sup>18</sup>. Многие, считала она, смешивают разные типы одиночества, соединяют то, что временно и обусловлено обстоятельствами: одиночество горя, допустим, или одиночество, произрастающее из недостатка полученной в детстве нежности, — с более глубокими и неуловимыми видами эмоциональной отчужденности.

Об этих опустошительных состояниях она писала так: «По существу и по природе своей одиночество таково, что тому, кто от него страдает, нет возможности излить его наружу. В отличие от других эмоциональных опытов, также не изливаемых вовне, им не поделиться и посредством сопереживания. Вполне возможно, что способность к сопереживанию у другого человека затруднена тревогой, порождаемой одними лишь волнами одиночества, которые исходят от страдающей личности».

Прочитав эти строки, я вспомнила, как сидела много лет назад у вокзала на юге Англии, ожидая отца. Стоял солнечный день, при мне была приятная книга. Чуть погода рядом присел пожилой мужчина и несколько раз попытался завести со мной беседу. Разговаривать мне не хотелось, и, кратко обменявшись с ним любезностями, я начала отвечать суше, и он в конце концов, все еще улыбаясь, поднялся и ушел прочь. Мне за мою сердечную скупость стыдно до

18. Ролло Рис Мэй (1909–1994) — американский психолог и психотерапевт, теоретик экзистенциальной психологии.

сих пор, и я не забыла, каково это: чувствовать силовое поле одиночества, давившее на меня, — эту затопляющую, неутолимую нужду во внимании и теплоте, потребность в том, чтобы тебя услышали, заметили, прикоснулись к тебе.

Откликаться на это состояние трудно; еще труднее взывать из него. Одиночество ощущается весьма постыдным опытом, как столь противоположное должной жизни, что делается все более неприемлемым, запрещенным состоянием, и, если признаешься в нем, окружающие неминуемо бросятся врассыпную. В своем очерке Фромм-Райхманн не раз возвращается к вопросу неизреченности, отмечая, как неохотно обращаются к предмету одиночества даже самые страдающие от него пациенты. Один из случаев в ее практике: женщина-шизофреник попросила своего психиатра об отдельном приеме, чтобы обсудить свой опыт глубокого, безнадежного одиночества. После нескольких бесплодных попыток она в конце концов взорвалась: «Я не знаю, почему люди мыслят себе ад как место, полное жара и пылающего огня. Это не ад. Ад — это отчужденно вмерзнуть в кусок льда. Вот где я нахожусь».

Впервые я прочла этот очерк, сидя на кровати, за полуспущенными жалюзи. В распечатке под словами «кусочек льда» я нарисовала шариковой ручкой волнистую линию. Я частенько чувствовала, что заключена в лед или замурована за стеклом, откуда все видела более чем отчетливо, однако не способна была ни освободиться, ни соприкоснуться ни с чем внешним так, как того желала. Вновь слушать киношные песенки сверху, торчать в Facebook, а вокруг меня — тугие белые стены. Вряд ли удивительно, что я так присохла к «Полуночникам», к этому пузырю зеленоватого стекла цвета айсберга.

После смерти Фромм-Райхманн другие психологи начали постепенно обращать внимание на эту тему.

В 1975 году социолог Роберт Вайсс подготовил к изданию важное исследование — «Одиночество: опыт эмоциональной и общественной изоляции». Признав, что этой темой обыкновенно пренебрегали, он сухо отметил, что об одиночестве чаще вещают поэты-песенники, а вовсе не обществоведы. Он считал, что одиночество не только само по себе выводит из равновесия, — Вайсс пишет об этом состоянии как об «одержимости», что это состояние «примечательно настойчиво», «едва ли не злоеший недуг духа», — и при этом мешает сопереживанию, поскольку тянет за собой некую самозащитную амнезию, а потому, когда человек более не одинок, он с трудом вспоминает, каково оно, это состояние.

Если человек прежде бывал одинок, теперь у него нет доступа к той своей самости, которая переживала одиночество; более того, человек, скорее всего, предпочтет, чтобы все так и оставалось. В итоге пострадавший в прошлом от одиночества, вероятно, откликнется на чужое одиночество без понимания или даже, не исключено, с раздражением.

Даже психиатры и психологи, по мнению Вайсса, не защищены от этого отторжения, едва ли не фобии: им тоже поневоле неловко от «одиночества, которое потенциально присуще чьей угодно повседневной жизни». В результате происходит своего рода обвинение жертвы: склонность видеть изоляцию одиноких людей как оправданную или же считать, что они сами навлекли на себя это состояние — чрезмерно застенчивы или непривлекательны, слишком жалеют себя или чересчур собою заняты. «Отчего не способен одинокий человек измениться? — так Вайсс представляет себе вопрос, который обдумывают

и профессионалы, и простые наблюдатели. — Наверное, они получают от одиночества извращенное удовольствие, а может, одиночество, несмотря на боль, позволяет им поддерживать защитную отчужденность или обеспечивает эмоциональную ущербность, которая вымогает жалость у тех, с кем одинокие взаимодействуют».

Еще Вайсс доказывает, что одиночество характеризуется настойчивым желанием завершить этот опыт, а такого не достичь одной лишь силой воли или более частыми выходами в свет — это возможно только установлением близких связей. Сказать гораздо проще, чем сделать, особенно для людей, чье одиночество произрастает из состояния утраты, или изгнанничества, или общественного осуждения, — для людей, у кого есть причины бояться или не доверять, но при этом желать общества других.

Вайсс и Фромм-Райхманн знали, что одиночество болезненно и отчуждающе, но не понимали, как возникают следствия одиночества. Современное изучение сосредоточено в особенности на этом аспекте, и попытки разобраться, что одиночество делает с человеческим телом, увенчались пониманием, почему одиночество так чудовищно трудно изгнать. Согласно работе, проведенной за последнее десятилетие Джоном Качоппо<sup>19</sup> и его группой в Университете Чикаго, одиночество глубинно влияет на способность человека понимать и толковать общественные взаимодействия, оно запускает разрушительную цепную

19. Джон Терренс Качоппо (р. 1951) — американский психолог, специалист в области социальной психологии.

реакцию, следствие которой — еще большее отдаление одинокого человека от других людей.

Когда у людей начинается опыт одиночества, у них включается, как ее именуют психологи, сверхбдительность по отношению к социальной угрозе — это явление первым описал Вайсс еще в 1970-х. Невольно оказавшись в этом состоянии, человек склонен воспринимать мир через более отрицательные понятия, а также ожидать и помнить грубость, отвержения и ссоры, придавать им больше веса, чем доброжелательности и дружелюбию. Из-за этого, разумеется, возникает порочный круг, одинокий человек все глубже обособляется, делается все подозрительнее и нелюдимее. А поскольку сверхбдительность осознанно не воспринимается, признать или тем более исправить предвзятость чрезвычайно непросто.

Иными словами, чем более одиноко человеку становится, тем труднее дается ему навигация в общественных водах. Одиночество нарастает на нем, как плесень или шерсть, становится препятствием для связи независимо от того, насколько сильно нужна эта связь. Одиночество возвращается, распространяет и подпитывает само себя. Стоит ему пустить корни, его уже невероятно трудно выкорчевать. Вот почему я сделалась вдруг такой чувствительной к критике и почему мне стало казаться, что я постоянно уязвима, почему стала съеживаться, даже в своих анонимных брожениях по улицам, шлепая тапками по асфальту.

В то же время телесное состояние повышенной боеготовности вызывает череду психологических перемен, питаемых крепнущими приливами адреналина и кортизола. Это гормоны борьбы-или-бегства, они помогают организму откликаться на внешние стрессовые раздражители. Но когда стресс хронический, а не острый, когда он длится годами, а порождает его то, от чего не удерешь,

эти биохимические изменения ввергают тело в хаос. У одиноких людей скверно со сном, восстановительная функция сна ослаблена. Одиночество повышает кровяное давление, ускоряет старение, ослабляет иммунную систему и действует как предтеча умственного упадка. Согласно одному исследованию 2010 года, одиночество повышает вероятность болезней и смертности, — такой вот изящный способ сказать, что одиночество может иметь летальный исход.

Поначалу считали, что большая подверженность заболеваниям возникает из-за практических последствий обособленности: из-за недостатка заботы, потенциально сниженной способности питаться и ухаживать за собой. На самом же деле теперь остается мало сомнений, что именно субъективный опыт одиночества порождает физические последствия. Это не просто одиночное бытие, а переживание, запускающее мрачный каскад стресса.

\* \* \*

Хоппер ничего этого не мог знать — если не считать, конечно, знания изнутри, — и все же, картина за картиной, он показывает не только, как одиночество выглядит, но и как оно ощущается: пустыми стенами и открытыми окнами Хоппер являет нам симулякр своей параноидной архитектуры — одновременно и западни и витрины.

Наивно полагать, что художники лично знакомы со своим предметом, что они не просто свидетели своей эпохи, преобладающих настроений и тревог своего времени. Тем не менее чем больше я смотрела на «Полуночников», тем глубже задумывалась о самом Хоппере, который однажды все-таки сказал: «Человек есть его работа. Ничто не возникает из ничего». Точка наблюдения, которую картина

«Полуночники» вынуждает нас занять, — очень особенная, очень отчуждающая. Откуда это взялось? Каков был личный опыт Хоппера в отношении больших городов, близости, томления? Был ли он одинок? Кем нужно быть, чтобы видеть мир вот так?

Он не любил интервью и поэтому оставил очень мало свидетельств о своей жизни в словах, однако Хоппера часто фотографировали, и за ним можно проследить по годам — от нескладного юнца в соломенной шляпе 1920-х до великого человека искусства в 1950-х. На этих преимущественно черно-белых снимках в первую очередь бросается в глаза его выразительная самодостаточность, свойство личности, находящейся глубоко в себе, осмотрительной в связях, подчеркнуто сдержанной. Хоппер всегда стоит или сидит немного неловко, слегка нахохленно, как это часто бывает с высокими мужчинами, длинным рукам и ногам неудобно, облачение — темные костюмы и галстуки или же твидовые тройки; продолговатое лицо то угрюмо, то настроженно, иногда — слегка позабавлено, а бывает и с уничижительной ехидцей, что возникает и исчезает обезоруживающими вспышками. Можно заключить, что это замкнутый человек, которому не очень-то легко в мире.

Все фотографии безмолвны, однако некоторые безмолвнее прочих, и эти портреты являют то, что было, как ни крути, наиболее яркой чертой Хоппера, — его титаническое сопротивление разговорам. Это не молчаливость или немногословность — это мощнее, воинственнее. В интервью данная черта — преграда, она не позволяет интервьюеру открыть Хоппера или вложить ему в уста свои слова. Когда Хоппер все же заговаривает, это зачастую уход от ответа. «Не помню», — говорит он постоянно, или: «Не знаю, почему я так сделал». Он вновь и вновь произносит слово «неосознанно» и тем самым избегает утверждения

или отрицания любого смысла, каким, с точки зрения интервьюера, пронизаны полотна Хоппера.

Незадолго до смерти в 1967 году Хоппер дал необычайно развернутое интервью Бруклинскому музею. Хопперу в ту пору было восемьдесят четыре, он был главным художником-реалистом Америки. Как всегда, в комнате присутствовала его жена. Джо, неисправимая затычка в каждой бочке, заполняла все паузы, проникала во все бреши. Эта беседа (записанная и расшифрованная, однако ни разу не опубликованная целиком) познавательна не только своим содержанием, но и явленными чертами сложной парной динамики Хопперов, признаками их сокровенного противоборства в браке.

Интервьюер спрашивает Эдварда, как он выбирает предметы для своих полотен. Хопперу, как обычно, вопрос кажется болезненным. Он говорит, что это сложный процесс, его очень трудно объяснить, но необходимо очень увлекаться предметом, и поэтому в итоге получается одна, ну две картины в год. Тут вмешивается его супруга. «Я тут слишком биографична, — говорит она, — но, когда ему было двенадцать, он очень вырос — до шести футов». — «Не в двенадцать. Не в двенадцать», — говорит Хоппер. «Но так твоя мать говорила. И ты тоже. А теперь отказываешься. Ты просто мне перечишь... Вы, наверное, решите, что мы — закоренелые враги». Интервьюер что-то там невнятно возражает, и Джо продолжает гнуть свою линию, описывая супруга школьником, тощим, хилым, как былинка, никакой в нем силы, лишь бы не ссориться с вредными детьми, с забияками.

Но ему от этого... в общем, от этого еще больше смущаются... в школе приходилось становиться первым по росту, понимаете, как самому высококому, и как он

этого терпеть не мог, эти пакостники-мальчишки в затылок за ним, все пытались его толкать не в ту сторону.

«Застенчивость наследственна», — говорит Хоппер, а она отвечает: «Ну, думаю, и зависит от обстоятельств тоже, знаешь ли... Он никогда особо не заявлял о себе...» Тут он прерывает ее: «Вряд ли я когда-либо пытался изображать американскую жизнь. Я пытаюсь *изобразить себя*».

В нем всегда была жилка рисовальщика, с самого детства в Нью-Джерси, в самом конце XIX века: единственный сын культурных и не очень подходящих друг другу родителей. Приятная натуральность линий, но в то же время определенная желчность, особенно ярко проявленная в гадких карикатурах, какие он рисовал всю жизнь. На этих зачастую вопиюще неприятных рисунках, которые никогда не выставлялись, но посмотреть их все же можно — в биографии авторства Гейл Левин<sup>20</sup>, — Хоппер изображает себя в виде фигуры-скелета, сплошь кости и гримаса, частенько под каблуком у женщин или молча алчущим чего-то такого, что они отказываются ему предоставить.

В восемнадцать лет он поступил в художественную школу в Нью-Йорке, где его обучал Роберт Генри, один из величайших поборников сурового городского реализма,

20. Гейл Левин (р. 1948) — американский историк искусства, биограф, художник, преподаватель Городского университета Нью-Йорка.

известного под названием «школа мусорных ведер»<sup>21</sup>. Хоппер оказался выдающимся учеником, его много хвалили, и потому он, естественно, задержался в колледже на годы, не желая полностью погружаться в независимую взрослость. В 1906-м родители оплатили ему поездку в Париж, где он замкнулся, ни с кем из тамошних художников встречаться не стал, — никакого интереса к модным течениям за всю его жизнь. «Я слышал о Гертруде Стайн, — вспоминал он позднее, — но не помню, чтоб хоть что-то слышал о Пикассо». В Париже он дни напролет бродил по улицам, рисовал у реки или делал наброски проституток и прохожих, собрал целую коллекцию нарисованных причесок, женских ножек и щегольских шляп с перьями.

Именно в Париже он научился раскрывать свои изображения, впускать в них свет, следуя примеру импрессионистов, — после угрюмых бурого и черного, излюбленных в нью-йоркской традиции цветов. Научился он и мухлевать с перспективой, создавать в своих сценках маленькие невозможности: мост тянется туда, куда не может, солнце падает с двух сторон одновременно. Люди вытянуты, здания съезжены — крошечные возмущения на ткани действительности. Вот как можно вывести зрителя из равновесия — создать

21. Роберт Генри (Роберт Хенрай Козад, 1865–1929) — американский художник реалистического направления. «Школа мусорных ведер» — художественное направление, возникшее в живописи США в начале XX в., работы его представителей в основном посвящены реалистичному изображению повседневной жизни бедных и рабочих кварталов Нью-Йорка.

неправильность, впрыснуть ее мелкими ударами белого, серого и грязно-желтого.

Несколько лет он мотался в Европу, но в 1910-м окончательно осел на Манхэттене. «Когда я вернулся, все казалось грубым и оголенным, — вспоминал он несколько десятилетий спустя. — Чтобы отвязаться от Европы, мне понадобилось десять лет». От Нью-Йорка его коробило — от его лихорадочной скорости, от неумолимой погони за «длинным долларом». Более того, деньги вскоре стали главной бедой. Долгое время его картины никому не были интересны вовсе, и он перебивался иллюстрированием, в ненависти к пошлым заказам, уныло таская портфолио по всему городу, — таков Хоппер, поневоле торговец работами, какие нисколько не считал достойными.

На отношения те первые американские годы тоже оказались небогаты. Никаких подруг, хотя, возможно, какие-то связи время от времени возникали. Никакой близкой дружбы, и лишь редкие встречи с родней. Коллеги и знакомцы — да, но жизнь он вел примечательно скудную на любовь, пусть и щедрую на независимость и личное пространство — ценность, которой зачастую пренебрегают.

Это чувство отчужденности, одинокого бытия в большом городе вскоре начало проступать в его работах. К началу 1920-х он уже начал создавать себе имя как подлинно американский художник и упрямо держался реализма — вопреки модному поветрию на абстракцию, просочившемуся из Европы. Он решительно выражал повседневный опыт обитания в современном электрическом городе Нью-Йорке. Работая сначала с офортами, а затем с краской, Хоппер взялся за создание исключительной коллекции образов, запечатлевших тесный, беспокойный, а по временам чарующий опыт городского житья.

Его сценки — женщины, замеченные в окнах, непривлекательные спальни и напряженные недра городских помещений — возникали из того, что он видел или ухватывал краем глаза во время долгих прогулок по Манхэттену. «Они не достоверны, — говорил он много позже. — Возможно, достоверной была самая малая их часть. Нельзя же выйти на улицу, выбрать квартиру, встать и нарисовать, хотя город подсказал много чего». И вот еще: «Внутренность помещения была мне занимательнее всего... просто кусок Нью-Йорка, города, который мне так интересен».

Ни на одном из его изображений нет толпы, а ведь толпа — уж точно характерная черта этого города. Его картины, напротив, сосредоточиваются на опыте отчужденности: на людях в одиночестве или же в неуютных, необщительных парах. Тому же сфокусированному вуайеристскому взгляду подвергнет Джеймса Стюарта Альфред Хичкок в хопперовском по духу фильме «Окно во двор»: эта кинокартина в той же мере об опасной зрительной сокровенности городского житья, о возможности наблюдать за посторонними людьми в пространствах, какие прежде считались личными покоями.

Среди многих людей, за которыми подсматривает герой Стюарта Л. Б. Джеффрис из своей квартиры в Гринвич-Виллидж, есть два женских персонажа, какие могли бы сойти с полотен Хоппера. Мисс Торс — томная блондинка, хотя ее популярность более поверхностна, чем поначалу кажется, тогда как мисс Одинокое Сердце — несчастная, не очень-то привлекательная старая дева, постоянно явленная в обстоятельствах, подтверждающих ее неспособность ни приятельствовать с другими людьми, ни удовлетвориться уединением. Мы наблюдаем, как она готовит ужин воображаемому любовнику, плачет и утешается выпивкой,

склеивает незнакомца, а затем отшивает его, когда тот слишком много себе позволяет.

В одной мучительной сцене Джефффриз наблюдает в бинокль, как она красится перед зеркалом, облаченная в изумрудно-зеленый костюм, а затем надевает громадные черные очки – чтобы оценить эффект. Все действие чрезвычайно сокровенно и не предназначено для внешнего взгляда. Вместо того чтобы явить лощеную поверхность, которую она так старательно создала, мисс Одинокое Сердце, сама о том не ведая, показывает нам свое томление, свою уязвимость, желание быть желанной, страх, что главная валюта, какой располагает женщина, у нее заканчивается. На картинах Хоппера полно таких женщин – оказавшихся, похоже, в тисках одиночества из-за своего пола и недостижимых требований к внешности, и с возрастом все это становится только более удушливым и ядовитым.

Но если Джефффриз воспроизводит свойственный Хопперу взгляд – невозмутимый, любопытствующий, отрешенный, Хичкок к тому же старается показать, как вуайеризм влияет на отчуждение наблюдателя и отчуждение наблюдаемого. В «Окне во двор» вуайеризм напрямую представлен как избегание близости, как способ обойти подлинные эмоциональные запросы. Джефффриз предпочитает смотреть, а не участвовать, его навязчивое наблюдение – возможность оставаться эмоционально отрезанным как от своей подруги, так и от соседей, за которыми он шпионит. Обязательства и приверженность втягивают его очень постепенно: он оказывается и в буквальном, и в переносном смысле увлечен.

Неприкаянный мужчина, которому нравится следить за другими и приходится как-то обустраивать в своей жизни женщину из плоти и крови: «Окно во двор» повторяет или

отражает большее, нежели содержание хопперовской живописи. Этот фильм отражает и очертания его эмоциональной жизни, противостояние между отрешенностью и нуждой, прожитой в действительности, а также выраженной в цветных мазках на холсте, в сценах, за годы повторенных не единожды.

В 1923 году он вновь сталкивается с женщиной, с которой учился в художественной школе. Джозефин Нивисон, известная как Джо, была крошечной и бурливой: разговорчивая, вспыльчивая, общительная женщина, она жила одна после смерти родителей в Вест-Виллидж, робко пробивалась как художник, с сокрушительно скудными средствами. Их связала общая на двоих любовь к французской культуре, и в то лето они принялись сбивчиво встречаться. На следующий год поженились. Ей сорок один, все еще девственница, ему почти сорок два. Оба уже наверняка сжились с мыслью, что, возможно, навсегда останутся одни, — оба зашли гораздо дальше общепринятого брачного возраста.

Хопперы разлучились, лишь когда Эдвард весной 1967 года умер. Парой они были крепко сцепленной, однако их личности — и даже обличия — оказались диаметрально противоположными до такой степени, что оба представляли карикатурой на пропасть между мужчиной и женщиной. Не успела Джо отказаться от мастерской и переехать в чуточку более здоровое пространство Эдварда на Вашингтон-сквер, как ее карьера, за которую она прежде сражалась, которую оберегала, сошла почти на нет: одна-другая мягкая импрессионистская картина, иногда — участие в коллективных выставках.

Отчасти так вышло потому, что Джо вложила немалые силы в пестование работ супруга — в возню с его перепиской, с запросами о займах, в подталкивание его к живописи.

По ее настоянию она позировала ему для всех женщин на его полотнах. С 1923 года и далее всякую конторщицу, любую городскую девчонку он писал с Джо, иногда одетой, иногда нагой, временами узнаваемой, а временами полностью преобразенной. Образ высокой блондинки-билетерши в «Нью-Йоркском кино»<sup>22</sup> 1939 года, задумчиво опирающейся о стену, написан с Джо, равно как и образ длинноногой рыжей танцовщицы бурлеска на полотне «Стриптиз»<sup>23</sup> 1941 года, для которой Джо позировала «совершенно нагишом перед плитой – в одних туфлях на каблуках, в позе лотерейщицы».

Модель – да, соперница – нет. Еще одна причина, почему карьера Джо не состоялась, – ее муж был глубоко против самого существования этой карьеры. Эдварду не просто не удалось поддержать в Джо художника – он деятельно отговаривал ее от живописи, насмехаясь и принижая то немногое, что ей удалось сделать, и прилагал большие творческие усилия и злую волю, чтобы ограничить условия, в которых она могла бы писать. Поразительная деталь завораживающей и невероятно подробной книги «Эдвард Хоппер: сокровенная биография» Гейл Левин, которая изрядно почерпнула из неопубликованных дневников Джо: насилие, к которому часто скатывались отношения Хопперов. У них случались частые ссоры, особенно из-за его взглядов на ее живопись и ее желание водить их общий автомобиль: и то и другое – мощные символы самостоятельности и власти. Некоторые такие стычки доходили до

22. «New-York Movie» (1939, ныне в коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк).

23. «Girlie Show» (1941).

рукоприкладства: шлепки, пощечины и царапины, унижительные драки на полу в спальне, от которых оставались синяки — и уязвленные чувства.

Левин пишет: почти невозможно составить впечатление о работах Джо Хоппер, поскольку уцелело совсем немного. Эдвард оставил жене все, попросив, чтобы она завещала его живопись Уитни — организации, с которой у него сложились самые тесные связи. После его смерти она подарила этому музею и его работы, и большинство своего художественного наследия, хотя со дня свадьбы считала себя жертвой бойкота тамошних кураторов. Ее беспокойство оказалось оправданным. После ее смерти Уитни избавился от всех ее картин — вероятно, из-за их качества, но, быть может, и потому, что искусство женщин систематически недооценивали, с чем сама Джо яростно боролась всю свою жизнь.

Безмолвие хопперовских картин делается еще более ядовитым после того, как узнаешь, сколь люто он подавлял и держал в узде собственную жену. Непросто это — вписать знание о мелочности и грубости в образ мужчины в костюме и начищенных штиблетах, в его величественную немногословность, в его колоссальную сдержанность. Впрочем, вероятно, его собственное молчание — часть составного образа: некая неспособность общаться на обычном языке, некое глубокое неприятие сокровенности и нужды. «Любой разговор со мной — и взгляд у него устремляется к часам, — писала Джо в дневнике в 1946 году. — Все равно что отвлекать на себя внимание дорогого специалиста». Подобное поведение укрепляло в ней чувство, что она «довольно одинокое существо», отрезанное от мира искусства, исключенное из него.

Незадолго до того, как Хопперы соединились в пару, некий приятель-художник набросал словесный портрет

Эдварда. Начал со зримых черт: выдающиеся желваки на скулах, крепкие зубы и крупный не чувственный рот, — а затем взялся за отчужденный неподвижный подход Хоппера к живописи: отсечение нежеланного, хватка на власть. Описывавший отметил искренность Хоппера, его колоссальную сдержанность и ум: «Должен жениться. Но не представляю, что это может быть за женщина. Голод этого человека». Через несколько строк повторяет: «Ну и голод же в нем, ну и голод!»

Голод проступает и в карикатурах Хоппера, где он простирается перед чопорно возвышенной супругой, — изголодавшийся мужчина, пресмыкающийся у ее ног, пока она ест за столом, или же коленопреклоненный в набожном самоотречении у изножья ее кровати. Этот же мотив мелькает и в его живописи — в бескрайних брешах, какие он создает между мужчинами и женщинами, заключенными в тесных пространствах. «Комната в Нью-Йорке»<sup>24</sup>, скажем, бурлящая невыраженным напряжением, неутоленной жадной, жестокой скованностью. Вероятно, поэтому его образы столь непроницаемы — и так пышут чувством. Если утверждение: «Я заявляю о себе в своих полотнах» — воспринимать впрямую, тогда то, что заявлено, — преграды и границы, желанное — вдали, а нежеланное слишком близко: эротика недостаточной близости, что, разумеется, есть синоним самого одиночества.

24. «Room in New York» (1932, ныне принадлежит Благотворительному фонду А. и Ф. Холл).

Долгое время картины писались сразу одна за другой, однако к середине 1930-х промежутки между ними удлиннились. Вплоть до весьма преклонных лет Хопперу, чтобы раздуть искру воображения, постоянно требовалось что-нибудь настоящее, и он бродил по городу, пока не замечал сценку или пространство, захватывавшие его, и позволял этому впечатлению осесть в памяти; он воссоздавал — или, во всяком случае, надеялся на это — и чувство, и предмет, «точнейшее возможное описание моих сокровеннейших впечатлений о естестве». Теперь же он принялся жаловаться на недостаток предметов, которые способны взбудоражить его так, чтобы начать работу, взяться за непростое дело — «заставить этот неподатливый материал — краску и холст» запечатлеть чувство; этот процесс он описал в знаменитом очерке «Заметки о живописи» как борьбу с неизбежным распадом:

В работе я вечно обнаруживаю возмутительное вторжение элементов, которые не были частью моего замысла, уничтожение и замещение моего видения самой работой оказывается неизбежным. Попытки уклониться от этого распада, полагаю, — общий удел всех художников, если изобретение условных форм не представляет для них особого интереса.

Тогда как этот процесс означал, что работа живописца никогда не может быть полностью приятной, бесплодные периоды оказывались куда хуже. Мрачные настроения, долгие разочаровывающие прогулки, частые походы в кино, побег в полную бессловесность, падение в шахты молчания, что почти неизбежно вело к ссорам с Джо, которой

разговаривать было необходимо так же, как ее супругу требовалось молчать.

Все это происходило зимой 1941-го, в период, когда возникли «Полуночники». Хоппер к тому времени уже обрел значительный успех, в том числе удостоился редкой чести – ретроспективы в Музее современного искусства. Неисправимый пуританин Новой Англии, он не позволил собственному возвышению вскружить себе голову. Они с Джо переехали из тесной студии на задворках Вашингтон-сквер в двухкомнатную квартиру с окнами на улицу, но у них по-прежнему не было ни центрального отопления, ни своей уборной, им все еще приходилось таскать уголь для печки по семидесяти четырем ступенькам, чтобы квартира не промерзала насквозь.

Седьмого ноября они вернулись с летних каникул в Труро, где незадолго до этого построили себе пляжный домик. Холст занял свое место на мольберте, но оставался нетронутым неделю за неделей – болезненная пустота в маленькой квартире. Хоппер выходил на привычные прогулки искать натуру. Наконец что-то стусилось. Он принялся делать наброски в кофейнях на перекрестках, зарисовывать посетителей, цеплявших взгляд. Он изобразил кофеварку и записал рядом цвета: «янтарный» и «темно-бурый». Седьмого декабря, то ли чуть раньше, то ли чуть позже начала процесса, случилось нападение на Пёрл-Харбор. Наутро Америка вступила во Вторую мировую войну.

В письме от 17 декабря, адресованном сестре Эдварда, Джо вперемешку тревожится из-за бомбежек и жалуется на своего супруга, который наконец-то взялся за новую картину. Он запретил ей входить в мастерскую, а это фактически означало, что она – узник на оставшейся половине их крошечных владений. Гитлер сказал, что

собирается уничтожить Нью-Йорк. Они живут, напоминает она Мэрион, прямо под стеклянными световыми люками, крыша течет. У них нет глухих ставней. Эду, пишет она сердито, всё до лампочки. Несколькими строками ниже: «Я даже не покончила с тем, что хотела устроить на кухне». Она пакует в рюкзак чековую книжку, полотенца, мыло, одежду и ключи — «на случай, если придется выскакивать за дверь в ночнушках». Ее муж, добавляет она, если видит ее усилия — зубоскалит. Ничего нового ни в его обидном тоне, ни в ее привычке делиться этим — нет.

В мастерской за соседней дверью Эдвард ставит зеркало и рисует себя, нахохленного за стойкой, устанавливает тем самым позу обоих посетителей на картине. За следующие несколько недель он оборудует заведение кофеварками и вишневыми столешницами, смутными отражениями на их блестящих лаковых поверхностях. Картина начинает вырваться. Он занят ею, сообщает Джо в письме к Мэрион через месяц, «увлечен денно и нощно». Наконец он пускает Джо в мастерскую — позировать. На сей раз он добавляет ей роста, губы делает краснее, волосы — рыжее. Свет бьет ей в лицо, склоненное к предмету в правой руке. Он завершает работу 21 января 1942 года. Работая совместно, как это у них сложилось, над названием, Хоперы именуют картину «Ночные птицы» — за остроносый профиль зловещего спутника дамы.

Здесь столько всего происходит, столько возможных прочтений — и личных, и гораздо более широких по масштабу и размаху. Стекло, сочащийся свет — все смотрится иначе после знакомства с письмом Джо, с ее озабоченностью бомбежками и отключениями электроэнергии. Теперь можно рассматривать это полотно как притчу об американском изоляционизме, видеть в хрупком прибежище этой забегаловки потаенную тревогу из-за внезапного

рывка страны в войну, угрожающего самому привычному образу жизни.

Можно толковать эту картину и более сокровенно: это непрерывная борьба Эдварда с Джо, потребность удерживать ее в изнурительной дали, а затем приближать, преобразуя ее лицо и тело в томную самодостаточную даму у стойки, фигуру, погруженную в думы. Способ ли это Хоппера заткнуть жену, упрятать ее в безмолвное пространство краски, или же это эротическое действие, метод плодотворного сотворчества? Практика использования ее как модели для столь разных женщин наталкивает на эти вопросы, но остановиться на каком-то одном ответе означает упустить суть того, как яростно Хоппер противится однозначности, как создает своими двусмысленными сценами свидетельство человеческой отчужденности, сущностной не постижимости других, — чего он отчасти, следует помнить, достиг безжалостным отказом жене в праве на ее собственное художественное самовыражение.

В конце 1950-х куратор и историк искусства Кэтрин Ку<sup>25</sup> взяла у Хоппера интервью для книги «Голос художника». В ходе их разговора она спросила его, какая из картин нравится ему самому больше других. Он назвал три, одна из них — «Ночные птицы», о которой он сказал, что она — «то, как я, видимо, думаю о ночной улице». «Она одинокая и пустая?» — уточняет Ку, а он отвечает: «Мне она не показалась такой уж одинокой. Я будь здоров упростили

25. Кэтрин Ку (1904–1994) — историк искусства, куратор, критик, арт-дилер, первая женщина-куратор отдела европейского искусства и скульптуры в Институте искусств Чикаго.

сцену и сделал ресторан просторнее. Несознательно, быть может, я писал одиночество в обширном городе». Беседа уплывает к другим темам, но через несколько минут Ку возвращается к тому же вопросу и говорит: «Что ни прочти о вашей работе, вечно говорится, что ваши темы — одиночество и ностальгия». — «Если так, — осторожно отзывается Хоппер, — это совсем не осознанно». А затем вновь противоречит себе: «Возможно, я — этот самый одиночка».

Необычная формулировка «этот самый одиночка» — вовсе не то же самое, что признаться в том, что тебе одиноко. Напротив, скромное неопределенное «этот самый» — подтверждение, что одиночество по сути своей не дает себя назвать. Хотя ощущается оно полностью отъединяющим, как личное бремя, которое никому не под силу ни пережить, ни разделить, на самом деле оно — всеобщее состояние, в котором живет множество людей. И впрямь, современные исследования подсказывают, что более четверти взрослых американцев страдают от одиночества, независимо от расовой или этнической принадлежности и образования, тогда как среди взрослых британцев чувствуют себя одинокими сорок пять процентов — часто или время от времени. Брак и высокий доход слегка смягчают положение, но правда в том, что мало кто из нас совершенно неуязвим для жажды большего в наших связях и мало кто может эту жажду утолить. Эти самые одиночки — их сотни миллионов. Едва ли удивительно, что популярность картин Хоппера не увядает, что их беспрестанно тиражируют.

Читая его сбивчивые признания, начинаешь понимать, почему его работы не просто завораживают, но и утешают, особенно если смотреть на них скопом. Да, он писал — не раз и не два — одиночество в крупном городе, где сама возможность связи отнимается обезличивающей машинерией городской жизни. Но не писал ли он одиночество *как*

крупный город, показывая, что это общее для множества обитателей демократичное вместилище, населенное — вольно или нет — многими душами? Более того, технические приемы, которые он применяет, странные перспективы, пространства заграждений и обнажений — еще более подрывают замкнутость одиночества, которое привычно знаменито своей глубинной непроницаемостью, многочисленными препонами, стенами-окнами и окнами-стенами.

Как это сформулировала Фрида Фромм-Райхманн? «Вполне возможно, что способность к сопереживанию у другого человека затруднена тревожностью, порождаемой одними лишь волнами одиночества, которые исходят от страдающей личности». Вот что более всего пугает в одиноком бытии: инстинктивное чувство, что это состояние — буквально отталкивающее, что оно затрудняет связь как раз тогда, когда связь эта нужнее всего. Они, эти полотна, не сентиментальны, но в них есть невероятная внимательность. Словно то, что он видел, и было тем интересным, и, как он утверждал, необходимым: достойным труда, жалкой попытки запечатлеть наблюдаемое. Словно одиночество есть нечто достойное взгляда. Более того, словно сам взгляд — противоядие, способ побороть чуждое, отчуждающее заклятье одиночества.



Энди Уорхол с фотоаппаратом. 1974.

Polaroid Type 105.

Фотография Оливьеро Тоскани

## 3. МОЕ СЕРДЦЕ ОТКРЫВАЕТСЯ ТВОЕМУ ГОЛОСУ

Надолго в Бруклине я не задержалась. Друг, в чьей квартире я остановилась, вернулся из Лос-Анджелеса, и я переехала в зеленый дом без лифта в Ист-Виллидже. Смена среды обитания ознаменовала новую стадию одиночества, период, когда устная речь становилась все более опасным предприятием.

Если к вам совсем не прикасаются, речь — самая тесная связь, какую только можно установить с другим человеком. Почти все городские жители — ежедневные участники сложного хорового исполнения: иногда звучит ария, но чаще это хор, зов и отклик, передача туда-сюда разменной речевой монеты с людьми едва знакомыми или совсем посторонними. Парадокс в том, что, когда ты втянут в более развернутую и удовлетворительную близость, такие повседневные обмены протекают гладко, едва заметно, нечувствительно. Именно от скудости более глубокой, более личной связи эти обмены делаются несоразмерно важными — и несоразмерно рискованными.

По прибытии в Америку я беспрестанно запарывала игру в языковой футбол — то ловила неловко, то

подавала наперекосяк. Ежеутренне проходила парк на Томпкинс-сквер за кофе, мимо фонтана «Умеренность» и собачьей площадки. На Девятой улице было кафе с окнами на городской сад, где росла исполинская плакучая ива. В кафе обитали почти исключительно люди, упертые в сияющие раковины своих ноутбуков, и потому это место казалось безопасным, где мое положение одиночки вряд ли кто-то заметит. Однако всякий день случалось одно и то же. Я заказывала в меню то, что более всего походило на фильтр-кофе: средний вариант кофеварочного напитка, о котором писано было большими меловыми буквами на доске. И всякий раз, без исключения, у баристы делался растерянный вид и меня просили повторить. В Англии я, возможно, сочла бы это забавным или раздражающим, или вовсе даже не заметила бы, но в ту осень меня это доставало до печенок, втирало мне в кожу крупинки тревоги и стыда.

До чего же глупо огорчаться по такому поводу, ведь это незначительный изъян, признак инородности, вещь на том же языке с немного иными интонациями, иным уклоном. Витгенштейн говорит от имени всех изгнанников: «Молчаливые соглашения для понимания разговорного языка чрезмерно усложнены». У меня не выходили эти сложные корректировки, я не могла наладить эти молчаливо принимаемые соглашения, и тем самым я выдавала себя как аутсайдера и чужака, того, кто не знает кодового слова и остается бестолковым.

В определенных обстоятельствах оказаться снаружи, не встроенным, может стать источником удовлетворения, даже удовольствия. Есть разновидности уединения, которые дают отдушину от одиночества — если не лекарство от него, то, во всяком случае, каникулы. Бывало, я гуляла, бродила под опорами Вильямсбургского моста или шла

вдоль Восточной реки вплоть до серебристого остова здания ООН и забывала о несчастной себе, становилась пористой и безграничной, как туман, приятно плывущий по течениям города. Сидя у себя в квартире, я этого не чувствовала, — только выходя на улицу: либо бродя совершенно в одиночку, либо погружаясь в толпу.

В таких условиях я становилась совершенно свободной от навязчивого бремени одиночества, от ощущения неправильности, от смятения, порождаемого стигмой, от осуждения и заметности. Однако совсем нетрудно было сокрушить эту иллюзию самозабвения, вернуть меня не только к себе самой, но и к знакомому, убийственному ощущению нехватки. Иногда меня провоцировало нечто зримое: парочка, идущая рука об руку, что-то вот такое обыденное и безобидное. Но чаще это оказывался язык, необходимость общаться, понимать и стараться быть понятой посредством устной речи.

Яркость моего отклика — иногда румянец, но чаще полновесный шквал паники — свидетельствовала о сверхбдительности, о том, что восприятие общественных взаимодействий начало искажаться. Где-то в моем теле измерительная система определяла опасность, и теперь малейший сбой в общении засекался как потенциально необоримая угроза. Похоже, после того, как мной столь убийственно пренебрегли, мой слух настроился на ноту отвержения, и всякий раз, когда таковая звучала, некая важная часть меня сжималась и схлопывалась, готовая к побегу, скорее не физическому, а глубже внутри моего существа.

Несомненно, подобная чувствительность несуразна. Однако проступило нечто едва ли не мучительное и в говорении, и в том, что ты не понял, что твои слова не разобрать, и это нечто проникало в сердцевину всех моих страхов насчет одиночества. *Никто и никогда тебя*

*не поймет. Никому неохота слушать, что ты говоришь. Отчего ты не вступишь никак, зачем же так выделяешься?* Нетрудно понять, откуда в таких обстоятельствах возникает недоверие к языку, сомнения в его возможности устранить расщелину между телами, раненными открывшейся брешью, потенциально убийственной пропастью, что зияет под каждой тщательно выверенной фразой. Бестолковость в таком случае — возможно, способ избежать страдания, уклониться от боли несостоявшегося общения отказом участвовать в нем вообще. Так я, во всяком случае, объясняла ширившееся во мне безмолвие: отторжение, близкое к тому, как желают избежать повторного удара током.

Кто-кто, а Энди Уорхол эту дилемму понимал; от этого художника я всегда отмахивалась, пока сама не стала одинокой. Трафаретных коров и председателя Мао я видела тысячу раз и думала, что это все бессодержательное, порожнее, пренебрегала ими, как это часто бывает с предметами, на которые мы смотрим, но толком не видим. Уорхол завожил меня лишь после того, как я перебралась в Нью-Йорк, где наткнулась на пару его телеинтервью на YouTube, и меня поразило, до чего трудно ему было, похоже, справляться с требованиями речи.

Первый — фрагмент из программы Мёрва Гриффина<sup>26</sup> 1965 года, когда тридцатисемилетний Уорхол был на вершине своей славы в поп-арте. Он пришел на программу

26. Мёрвин Эдвард (Мёрв) Гриффин (1925–2007) — американский медиамагнат, телеведущий и эстрадный певец.

в черной летной куртке, жевал жвачку, отказывался говорить вслух — нашептывал ответы на ухо Иди Седжвик<sup>27</sup>. «Вы копируете самого себя?» — спрашивает Гриффин, и Энди оживляется в ответ, кивает головой, прикладывает палец к губам и бормочет «да» — под шквал веселых аплодисментов.

Во втором интервью, двумя годами позже, он сидит, как кол проглотил, на фоне своего же «Элвиса I и II». Его спрашивают, удусуживается ли он читать толкования собственных работ, он откликается манерным покачиванием головы. «Э-э-э-э, — говорит, — можно просто сказать „а-ля-ля-ля-ля“?» Камера приближается, и становится видно, что он вовсе не отрешен, если не судить по его безучастному наркотическому голосу. Его, похоже, чуть ли не мутит от нервозности, грим не очень-то скрывает его красный нос — проклятие всей жизни, которое он не раз пытался устранить при помощи косметических процедур. Он смаргивает, сглатывает, облизывает губы — олень в свете фар, изящный и напуганный до смерти.

Нередко считают, что Уорхол совершенно втянут в блестящий панцирь собственной звездности, что он успешно преобразил себя в мгновенно узнаваемую аватару — в точности так же, как трафареты Мэрилин, Элвиса или Джеки Кеннеди превращают исходное лицо в бесконечно воспроизводимые черты звезды. Но вот что интересно

27. Идит Минтёрн («Иди») Седжвик (1943–1971) — американская актриса, светская львица, некоторое время муза Энди Уорхола.

в его работах: стоит остановиться и всмотреться — и настоящая, уязвимая, человеческая самость по-прежнему упрямо видна, от нее исходит собственное скрытое давление, бессловесный призыв к зрителю.

Беды с речью были у Уорхола всегда. Пылко влюбленный в сплетни, с детства увлекавшийся блистательными говорунами, сам он частенько оказывался косноязычным, особенно в юности, и мучился из-за общения — и устного, и письменного. «Я знаю только один язык», — сказал он однажды, ловко забывая о словацком<sup>28</sup>, на котором общался с семьей:

...и иногда в середине фразы я вдруг чувствую себя как иностранец, который пытается на нем говорить, потому что у меня случаются спазмы, когда мне вдруг кажется, что какие-то части слов звучат странно, и в середине слова я думаю: «Нет, это, наверное, неправильно — это звучит очень странно, не знаю, стоит ли мне попытаться закончить это слово или переделать его во что-нибудь еще, потому что если оно прозвучит нормально, это будет хорошо, а если плохо, меня сочтут умственно отсталым», и в середине слов, которые превышают один слог, меня иногда охватывает растерянность, и я стараюсь привить к ним другие слова. Иногда получается складно, и, когда меня

28. В 1995 году разновидность говора, на котором говорили в местности, откуда родом семья Уорхола, кодифицировали как русинский.

цитируют, слово хорошо выглядит в печати, а иногда — нет. Нельзя предугадать, что получится, когда слова, которые говоришь, начинают казаться странными и ты начинаешь вставлять другие<sup>29</sup>.

Вопреки этой немощи Уорхола завораживало, как люди разговаривают друг с другом. «Кто мне нравится, так это говоруны. По-моему, хорошие собеседники — красивые, потому что интересные разговоры — это то, что я люблю». Его искусство существует в таком потрясающем диапазоне выразительных средств, в том числе в виде фильмов, фотографий, живописи, рисунков и скульптуры, что легко упустить, сколь привержен он был человеческой речи. За свою карьеру Уорхол записал более четырех тысяч аудиопленок. Некоторые спрятал, но многие расшифровали его помощники и издали в виде книг, в том числе и несколько мемуаров, громадный дневник и роман. Его записанные на пленку книги, и изданные, и нет, исследуют тревожность языка, его диапазон и ограничения в той же мере, в какой Уорхол изучает в своих фильмах границы физического тела, его пределы и плотские отверстия.

Если становление Уорхола — процесс алхимический, тогда неблагородный металл — Андрей, позднее Эндрю, Вархола, рожденный в плавильном огне Питтсбурга 6 августа 1928 года. Он был младшим из трех сыновей Андрея,

29. Здесь и далее цитаты из книги «Философия Энди Уорхола» приводятся в переводе Г. Северской.

иногда Ондreja, и Юлии Вархола, русинских эмигрантов из Словакии, в ту пору входившей в Австро-Венгерскую империю. Эта языковая неустойчивость, этот парад сменных имен — неотъемлемая часть иммигрантского опыта, что подрывает изначально обнадеживающее представление о крепкой связи между словом и предметом. «Я из ниоткуда», — знаменитая фраза Уорхола, она говорит о нищете Европы или о мифе самосоздания, хотя, возможно, подтверждает языковую прореху, из которой Уорхол возник.

Андрей прибыл в Америку первым, осел в начале Первой мировой в словацких трущобах Питтсбурга, нашел работу на угольных шахтах. Юлия приехала к нему в 1921-м. Через год родился сын Павел, на англоязычный манер — Пол. Никто в семье по-английски не говорил, и Пола дразнили в школе за его акцент, за его неуклюжесть в американском произношении. В результате у него выработался дефект речи до того тяжкий, что он прогуливал любые занятия, если там необходимо было говорить при всех; эта фобия вынудила его в конце концов бросить школу в старших классах (через много лет в дневнике, который он ежедневно надиктовывал по телефону своей секретарше Пэт Хэкетт, Энди говорил о Поле: «А мой брат говорит лучше, чем я, он всегда был знатным говоруном»).

Сама Юлия новый язык толком так и не освоила, дома говорила на русинском, а этот язык — сплав словацкого и украинского вперемешку с польским и немецким. На родном языке она была поразительно болтливой женщиной, блистательной сказительницей и пылким сочинителем писем, — гений общения, помещенный в страну, где она не могла быть понятой за пределами пары фраз на ломаном, путаном английском.

Еще мальчишкой Энди выделялся умением рисовать и болезненной застенчивостью: бледный, слегка не от мира

сего ребенок, мечтавший взять имя Энди Утренняя звезда. Он был страстно привязан к матери, особенно в семь лет, когда подхватил ревматическую лихорадку, а за нею последовала пляска святого Витта — опасная хворь, из-за которой у больного непроизвольно подергиваются конечности. Проведя в постели несколько месяцев, Энди создал то, что задним числом можно было бы назвать его первой Фабрикой — из тех средоточий производства и общения, какие он позже обустроил в Нью-Йорке. Он превратил свою комнату в ателье, где изготавливал альбомы вырезок, коллажи, наброски и рисунки, а Юлия в этом ателье стала и восторженным зрителем, и ассистенткой.

Нюня, маменькин сынок, избалованный: такого рода затворничество способно оставить на ребенке отпечаток, особенно если ребенок этот по темпераменту не вписывается в общество сверстников или не годится на предписанную гендерную роль. То же случилось и с будущим другом Уорхола — Теннесси Уильямсом: тот так и не обрел твердой почвы в изменчивой, а иногда и исполненной угрозы школьной иерархии. Энди же, хотя всегда и дружил с девочками, и по-настоящему его никто не обижал, после того как восстал из болезни, никак не подпадал под определение всеобщего любимца, которому радовались бы в коридорах средней школы Шенли.

Перво-наперво внешность: крошечный, невзрачный, нос картошкой, блеклые волосы. Болезнь покрыла его поразительно белую кожу бурыми пятнами, и подростком его донимала унижительная угревая сыпь, из-за которой он получил кличку Прыщ. Вдобавок к физической несуразности он говорил на английском, своем втором языке, с густым акцентом, что тут же метило его как выходца из самых низов питтсбургского иммигрантского пролетариата.

Можно просто сказать «а-ля-ля-ля-ля»? Согласно биографу Виктору Бокрису<sup>30</sup>, Энди — с подросткового и вплоть до взрослого возраста — с трудом удавалось оставаться понятным: он произносил «тсь» вместо «то есть», «тыжпел?» вместо «ты уже поел?» и «вым» вместо «вам всем»; один из его учителей позднее назвал это «уродованием английского языка». По правде сказать, язык он схватывал так плохо, что даже черновики сочинений в художественной школе писал при помощи друзей — если он вообще, положим, понимал, что именно задавали учителя.

Мысленно представить себе образ Энди 1940-х не так-то просто. Он замирает на пороге, тощий, в кремовом вельветовом костюме, руки сложены, как в молитве, прижаты к щеке, — эту позу он позаимствовал у своего идола Ширли Темпл<sup>31</sup>. Гей, разумеется, хотя ни у кого в ту пору не имелось ни терминологии, ни опыта, чтобы как-то это именовать. Такие вот юнцы поляризуют мнение о себе: уверенные, стильные рисунки, броские наряды и неловкий, неприкаянный вид.

30. Виктор Бокрис (р. 1949) — англо-американский биограф многих музыкантов, художников и писателей: Лу Рида и группы The Velvet Underground, Энди Уорхола, Кита Ричардса, Уильяма С. Берроуза, Патти Смит, Мохаммеда Али и др.

31. Ширли Темпл (1928–2014) — американская актриса, снималась с раннего детства; после завершения актерской карьеры стала американским дипломатом.

Окончив учебу, он летом 1949-го переехал — куда же еще? — в Нью-Йорк, снял занюханную квартиру в доме без лифта на Сент-Маркс-Плейс, в двух кварталах от того места, где я пила свой унизительный утренний кофе. Там он взялся, подобно Хошперу до него, за изнурительный труд создания себе репутации коммерческого иллюстратора. Те же забеги в обнимку с портфолио по журнальным редакторам, хотя в случае с Тряпичным Энди<sup>32</sup> портфолио сохранился в буром бумажном пакете. Та же тяжкая нужда, тот же стыд показать ее. Он вспоминал (или утверждал, что помнил, — ведь многие байки Энди выросли из рассказов его друзей), как в ужасе смотрел на таракана, вылезшего из-под его рисунков, когда показывал их облаченному в белые перчатки арт-директору Harper's Bazaar.

За 1950-е настойчивым налаживанием связей и адским трудом он преобразил себя в одного из знаменитейших и самых высокооплачиваемых коммерческих художников в городе. В тот же период он обосновался на перекрестке мира богемы и сообщества геев. Можно счесть это десятилетие временем успеха, стремительного взлета, однако оно же оказалось и временем отвержения — по двум фронтам. Более прочего Уорхол желал быть принятым в мире искусства и быть желанным кем-нибудь из красавчиков, в которых он влюблялся в одного за другим: воплощение этой породы юношей — невозмутимый и опасно-блистательный Трумен Капоте. Вопреки своей застенчивости Уорхол умело

32. Отсылка к Тряпичной Энни (Raggedy Ann) и ее брату Энди — персонажам детских книг американского писателя и иллюстратора Джонни Груэлла (1880–1938).

сближался, но мешала ему полная уверенность в собственном физическом безобразии. «У него был громадный комплекс неполноценности, — рассказывал позднее Бокрису Чарльз Лизенби<sup>33</sup>, один из тех объектов любви. — Говорил мне, что он с другой планеты. Говорил, что не знает, как сюда попал. Энди так хотел быть красивым, но таскал этот ужасный парик, который ему не шел и делал только хуже». А Капоте... Капоте считал, что Уорхол «просто безнадежный прирожденный неудачник, самый одинокий, самый лишенный друзей человек из всех, кого я в жизни знал».

Прирожденный неудачник или нет, Уорхол в 1950-х состоял в отношениях с несколькими мужчинами, хотя отношения эти склонны были угасать и их определяла его чрезвычайная неохота являть собственное тело: он предпочитал смотреть, а не показываться. В мире искусства же хоть Уорхолу и удалось устроить несколько выставок, его рисунки считались слишком коммерческими, слишком манерными, слишком легковесными, слишком надуманными — и вообще слишком гейскими для гомофобного мачистского климата тех лет. То была эпоха абстрактного экспрессионизма, где царили Джексон Поллок и Виллем де Кунинг, а главными достоинствами почитались серьезность и возможность обнаружить за легкомысленностью изображения некое явное чувство. Великолепные рисунки золотых туфель могли сойти лишь за ретроградный шаг, за нечто фривольное и пошлое, хотя на самом деле были первым этапом атаки Уорхола на само различие, на противопоставление глубины и поверхности.

33. Чарльз Элвин Лизенби (1924–2013) — американский художник-постановщик времен начала цветного телевидения в США.

Одиночество отделенности, одиночество нежеланности, одиночество не допускающее к волшебным связям — в общественные и профессиональные компании, в их распростертые объятия. И вот еще что: он жил с матерью. Летом 1952 года Юлия приехала на Манхэттен (хотела бы я тут сказать, что в фургоне мороженщика, но то был предыдущий ее визит). Энди недавно перебрался в собственную квартиру, и она тревожилась, сможет ли он о себе позаботиться. Они поделили одну спальню на двоих — так же, как в ту пору, когда он был маленьким хворым мальчиком, спавшим на двойном матрасе на полу, — и восстановили творческое сотрудничество. В коммерческих работах Уорхола рука Юлии — повсюду, более того, ее восхитительно раздерганные рукописные надписи завоевали несколько наград. Как домохозяйка она выказывала меньше умений. И та квартира, и следующая, побольше, быстро погрязли в запустении — сделались вонючими лабиринтами, кругом — колыхались стопки бумаг, среди которых гнездились целых двадцать сиамских котов, и всех их — кроме одного — звали Сэмами.

\* \* \*

Довольно. В начале 1960-х Уорхол изобрел себя заново. Вместо причудливых рисунков обуви для модных журналов и рекламы универсальных магазинов он начал создавать плоские, «товарные», жутковатые, педантичные картины, изображавшие еще более гнусные предметы, знакомые любому в Америке, с какими всяк имеет дело каждый день. Взлся за серию из бутылок от кока-колы, быстро перешел к банкам супа «Кэмпбелл», продуктовым купонам и долларовым банкнотам — к вещам, буквально выуженным из материнских буфетов. К вещам уродливым, нежеланным, к вещам, каким ну никак не место в изысканных белых залах галерей.

Он, в общем, не стал отцом того, что позднее прославилось как поп-арт, хотя вскоре сделался самым знаменитым и харизматичным его приверженцем. Джаспер Джонс<sup>34</sup> впервые изобразил в энкаустике неряшливо намазанный американский флаг в 1954 году, и его выставили в нью-йоркской галерее Лео Кастелли<sup>35</sup> в 1958-м. У Роберта Раушенберга, Роберта Индианы и Джима Дайна в конце 1960-го были запланированы выставки в городе, а в 1961-м Рой Лихтенштейн<sup>36</sup>, тоже из художников Кастелли, пошел еще дальше — и в смысле содержания, и в смысле исполнения, отказавшись от человеческих мазков абстракт-

34. Джаспер Джонс (р. 1930) — американский художник, одна из ключевых фигур в поп-арте.

35. Лео Кастелли (Крауз, 1907–1999) — ита-ло-американский арт-дилер, коллекционер, его галерея пятьдесят лет выставляла современное искусство, в том числе сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, неодадаизм, поп-арт, оп-арт, живопись цветового поля, жестких контуров, лирический абстракционизм, минимализм, концептуализм, неоэкспрессионизм.

36. Роберт Эрнест Милтон Раушенберг (1925–2008) — американский художник, представитель абстрактного экспрессионизма, позднее — концептуального искусства и поп-арта, активно применял техники коллажа и реди-мейда. Роберт Индиана (Кларк, р. 1928) — американский художник, представитель поп-арта. Джим Дайн (р. 1935) — американский художник, один из создателей поп-арта. Рой Фокс Лихтенштейн (1923–1997) — американский художник, представитель поп-арта.

ного экспрессионизма, и написал в основных цветах первого своего исполинского Микки-Мауса — «Глянь, Микки» — кадр из мультфильма, любовно воспроизведенный (хотя, возможно, с учетом некоторых поправок и пояснений, сделанных Лихтенштейном, вернее было бы сказать «очищенный») в масле, вплоть до точек Бен-Дея<sup>37</sup> печатного процесса, и эта картина вскоре стала фирменной для его стиля.

Можно говорить о потрясении новизной, однако причина, почему поп-арт вызвал к себе столь бурную враждебность, такое заламывание рук среди художников, галерейщиков и критиков в равной мере, — отчасти в том, что он на первый взгляд смотрелся категориальной ошибкой, болезненным обрушением границы между высокой культурой и низкой, между хорошим вкусом и дурным. Но вопросы, которые Уорхол ставил своими новыми работами, — куда глубже любой грубой попытки ошеломить или презреть что бы то ни было. Он писал вещи, к которым был сентиментально привязан, которые даже любил, предметы, чья

37. Точки Бен-Дея — метод дешевой цветной печати, при котором запечаткой той или иной области изображения точками основных цветов (синий, пурпурный, желтый, черный — СМУК) в зависимости от плотности расстановки точек или их перекрытия достигается более широкая палитра полутонов, теней и других цветов. Названа в честь Бенджамина Генри Дея — младшего (1838–1916), американского иллюстратора и печатника, сына Бенджамина Дея (1810–1889), американского печатника, основателя газеты *The New York Sun* (1833).

ценность происходит не из того, что они редкие или уникальные, а из того, что они надежно одинаковы. Позднее он писал об этом в своей завораживающе странной автобиографии «Философия Энди Уорхола» обаятельным пассажем в стиле Гертруды Стайн, на какие он был мастак: «Все кока-колы одинаковы, и все они хороши».

Одинаковость, особенно для иммигранта, застенчивого юноши, мучительно осознающего свою неспособность вписаться, — глубоко желанное состояние, противоядие от боли быть единственным, *одиначным*, одинёшенькой. Отличность открывает врата для возможности боли, одинаковость защищает от горестей и ударов отвержения и пренебрежения. Одна долларовая банкнота не привлекательнее другой; употребление кока-колы помещает шахтера в один ряд с президентами и кинозвездами. Из того же объединяющего демократического порыва Уорхол желал именовать поп-арт «общим артом» — и этот же порыв подтолкнул его заявить: «Никогда не встречал человека, которого не мог бы назвать красивым».

Уорхол подчеркивал блеск одинаковости одновременно с его потенциально тревожной чертой, размножая в своих работах привычные предметы, — бомбардировал воспроизводством повторяющихся образов в текучих палитрах. В 1962 году он открыл для себя механический, чудесно непредсказуемый процесс шелкотрафаретной печати. Теперь можно было не возиться с ручной живописью, а переносить фотографии прямо на печать посредством профессионально изготовленных шаблонов. В то лето он завалил гостиную — она же мастерская — своего нового дома на Лексингтон-авеню сотнями Мэрилин и Элвисов, их лица он накатывал на холсты, покрытые монохромными кляксами розового и лилового, алого, пурпурного и бледно-зеленого.

«Я пишу так потому, что хочу быть машиной, и чувствую, что, чем бы ни занимался и ни занимался как машина, — как раз то, чем я и хочу заниматься», — эту знаменитую фразу он произнес в интервью Джину Свенсону<sup>38</sup> для Art News, состоявшегося через год.

ЭУ: Думаю, все должны быть машинами. Думаю, все должны быть как все.

ДС: Это и есть суть поп-арта?

ЭУ: Да. Когда все одинаковое.

ДС: А когда все одинаковое — это как быть машиной?

ЭУ: Да, потому что каждый раз делаешь одно и то же. Делаешь и делаешь.

ДС: И вы это одобряете?

ЭУ: Да<sup>39</sup>.

Нравится — то, к чему тянет. Быть «вроде чего-то» — быть похожим или неотличимым, одного происхождения или рода. *Думаю, все должны быть как все.* одинокое желание таится в сердцевине этих родных однородных предметов, всяк желанен, всяк желанно одинаков.

Стремление преобразовать себя в машину не исчерпалось созданием искусства. Примерно в то же время, когда Уорхол писал свои первые бутылки «Колы», он переизобрел и собственный образ — сотворил продукт и из себя самого. В 1950-х его мотало между Тряпичным Энди

38. Джин Р. Свенсон (1934–1969) — американский арт-критик и искусствовед, куратор выставок.

39. Перевод С. Силаковой.

и более щегольским субъектом в костюмах братьев Брукс и дорогих, зачастую одинаковых рубашках. Ныне же он создал кодекс своего внешнего вида, отшлифовал его: не напирая, как обычно, на свои сильные стороны, а скорее подчеркивая черты, из-за которых он выглядел неловко и чувствовал себя неувереннее всего. Он не отказался от собственной индивидуальности, не попытался выглядеть обыденнее. Напротив — он сознательно добился того, чтобы смотреться воспроизводимым предметом, симулякром, за каким можно прятаться — и какой можно предъявлять всему белому свету.

Отверженный галереями за избыточную манерность, чрезмерное гейство, он добавил своим жестам, гибким кистям и легкой, прыгучей походке еще больше женственности. Парики стал носить чуть набекрень — чтобы подчеркнуть их присутствие, стал преувеличивать неловкую манеру говорить: теперь он бормотал — если вообще открывал рот. По словам критика Джона Ричардсона<sup>40</sup>, «он сделал из своей уязвимости добродетель и упредил или же нейтрализовал любые возможные насмешки. Никто уже не мог больше над ним „потешаться“. Уорхол сам с собой это сделал». Упреждением критики мы все занимаемся понемножку, однако приверженность и дотошность, с какой Уорхол усилил свои изъяны, — редки, и говорит это и о его смелости, и о сильнейшем страхе отвержения.

Новый Энди сделался мгновенно узнаваемым — карикатурой, которую можно было копировать сколько влезет. Более того, в 1967 году он именно это и сделал, тайно

40. Сэр Джон Патрик Ричардсон (р. 1924) — британский историк искусства, биограф Пикассо.

отправив актера Алана Миджетта в костюме Энди Уорхола в лекционное турне по университетам вместо себя. Облаченный в кожаный пиджак, парик альбиноса и рейбэновские очки-«странники», бормоча все лекции себе под нос, Миджетт долго не вызывал подозрений и был разоблачен только тогда, когда, разленившись, перестал накладывать себе на лицо слой фирменного уорхоловского мертвенно-бледного грима.

Множественные Энди, как и множественные шелкотрафаретные Мэрилин и Элвисы, порождают вопрос об оригиналах и подлинности, о процессах воспроизведения, в которых рождается знаменитость. Но желание превратить себя во множество или в машину — это еще и желание освободиться от человеческого чувства, от нужды, то есть от необходимости быть оцененным или любимым. «У машин меньше бед. Я бы хотел быть машиной, а вы?» — сказал он журналу Time в 1963 году.

Зрелые работы Уорхола в многочисленных сферах искусства — от шелкотрафаретных примадонн до чародейски случайных и сумасбродных жестов — суть постоянный побег от эмоции и серьезности; они возникают, по чести сказать, из желания подорвать, устранить навязчивые представления о подлинности, искренности и личном самовыражении, избавиться от них. Безучастность — в той же мере часть уорхоловского взгляда, гештальта, что и физические приспособления, которые он применял, играя самого себя. За все одиннадцать лет и восемьсот шесть страниц его пространственных дневников отклик на сцены чувственных порывов или горестей почти всегда таков: «это очень абстрактно» или «мне было ужасно неловко».

Как так вышло? Как Тряпичный Энди со своим нытьем сделался анестезированным верховным жрецом поп-арта? Стать машиной ведь означает иметь отношения с машинами,

применять физические приспособления, чтобы заполнить уютные, а иногда и невыносимые пустоты между самостью и миром. Уорхол не смог бы достичь этой безучастности, этой завидной отрешенности, не пустив в ход мощные заменители человеческой близости и любви.

В «Философии Энди Уорхола» он в очень точных понятиях поясняет, как техника освободила его от обременительной нужды в других людях. В начале этой лаконичной, воздушной и замечательно смешной книги (которая начинается с неприятных фраз: «Б — любой, кто помогает мне убить время. Б — никто, и я никто. Б и я») Уорхол возвращается к своей юности, вспоминает бабушек и батончики «Хёрши», не вырезанных бумажных человечков у себя под подушкой. Шумной популярностью Энди не пользовался, и, по его собственному признанию, не был особенно близок ни с кем из своих многочисленных дружков. «Я ни с кем близко не дружил, хотя думаю, что сам хотел этого, потому что, когда видел, как ребята рассказывают друг другу о своих проблемах, я чувствовал, что никому не нужен. Никто не делился со мной своими секретами — наверное, я не вызывал желания посекретничать со мной».

Это не очень-то похоже на исповедь. Слова витают, невесомые, — игра или пародия на облегчение души, хотя они впрямую сплавляют одиночество, желание близости и желание говорить больше или глубже. Но Уорхол идет себе дальше, вываливая подробности о своих первых годах на Манхэттене. В ту пору он все еще хотел близости с людьми, чтобы они открывали ему свои тайные внутренние уголки, делились с ним неуловимыми, вожденными «бедами». Он все думал, что соседи по комнате станут ему добрыми друзьями, но потом обнаружил, что они лишь искали того, кто будет платить за съём, и это его ранило, он вновь ощущал, что его исключили.

В те периоды моей жизни, когда я *чувствовал* себя весьма общительным и искал близкой дружбы, я не мог найти людей, которым это было нужно, поэтому именно тогда, когда я больше всего не хотел быть один, я был одинок. Но как только я решил, что лучше останусь один и пусть никто не рассказывает мне о своих проблемах, все, кого я никогда в жизни раньше не видел, начали гоняться за мной, чтобы рассказать мне то, что я как раз принял решение не слушать. Как только я стал одиноким человеком, у меня и появилось то, что можно назвать «свитой».

Но теперь у него возникла парадоксальная личная беда: все эти новые друзья рассказывали ему чересчур много всего. Вместо того чтобы знать об их бедах опосредованно, как ему хотелось бы, он почувствовал, что друзья заполняют его, «как микробы». Он сходил к психиатру — потолковать об этом, и по пути домой заглянул в «Мэйсиз»: сомневаешься — иди за покупками, согласно кредо Уорхола; в «Мэйсиз» он купил телевизор, первый в своей жизни, — девятнадцатидюймовый черно-белый «Ар-си-эй».

Кому нужен мозгоправ? Если держать телевизор включенным, пока другие разговаривают, это достаточно отвлекает, чтобы не слишком втягиваться в беседу, — этот процесс Уорхол считал похожим на «волшебство». На самом деле телевизор оказался буфером еще много для чего. Уорхол мог созвать или разогнать любую компанию нажатием одной кнопки и обнаружил, что так можно не слишком заботиться о сближении с другими людьми — уходить от процесса, который был для него в прошлом таким болезненным.

Странная это история, возможно, более понятная как притча, как способ выразить, каково это — родиться

таким вот существом. Это история о желании и нежелании: о потребности в том, чтобы люди изливали тебе душу, и о потребности, чтобы прекращали изливать, о нужде восстанавливать свои границы, поддерживать обособленность и самообладание. Эта история о личности, которая и жаждет слиться с другим эго, и страшится этого, жаждет и страшится погрязнуть или захлебнуться, заглотить суматоху и неурядицы чужой жизни, заразиться ими, словно чужие слова буквально переносят хворь.

Таков тяни-голкай близости, процесс, который Уорхол счел куда более управляемым, когда осознал посреднические свойства машин, их способность заполнять пространство эмоций. Тот первый телевизор оказался и подменой любви, и панацеей от любовных ран, от боли отверженности. Он даровал разгадку головоломки, обозначенной в первых же строках «Философии»: «Б мне нужно, потому что я не могу быть один. Разве что когда сплю. В это время я не могу быть ни с кем», — обоюдоострое одиночество, где перетягиванием каната заняты страх близости и ужас одинокого бытия. Фотограф Стивен Шор<sup>41</sup> вспоминает, как поразило его в 1960-х то, насколько сокровенную роль это играло в жизни Уорхола, «сколь ошеломительно и пронзительно, что он — Энди Уорхол, только что вернувшийся с всеобщей вечеринки или с целой их череды, включил

41. Стивен Шор (р. 1947) — американский фотограф, известный своими снимками будничных сцен и предметов, автор множества книг по фотографии; много снимал на Фабрике Уорхола.

телевизор и плакал, пока не уснул, под фильм с Присциллой Лейн<sup>42</sup>, и потом пришла его мать и выключила ящик».

Стать машиной, спрятаться за машинами, задействовать машины как компаньонов или управителей человеческими общением и связью — Энди в этом, как и во всем, был в авангарде, на передовой волне культурных перемен, бросался с головой в то, что вскоре станет главной одержимостью нашего времени. Его привязанность и предвосхищает, и зачинает нынешнюю эпоху автоматизации — наше зачарованное, нарциссическое влечение к экранам, беспредельное делегирование нашей эмоциональной и практической жизни тем или иным приспособлениям и аппаратуре.

Хоть я и заставляла себя ежедневно выходить на улицу и прогуливаться вдоль реки, но все больше проводила время валяясь на оранжевом диване у себя в квартире, уложив на колени макбук, иногда сочиняя письма или болтая по Skype, но чаще просто блуждала по бесчисленным закуткам интернета, смотрела музыкальные клипы, памятные с юности, или часами напролет портила глаза, копаясь в одежных вешалках на сайтах торговых марок, которые были мне не по карману. Без своего макбука я бы пропала: он обещал даровать мне связь, а между тем все заполнял и заполнял пустоту, оставленную любовью.

Для Уорхола телевизор из «Мэйсиз» был первым в длинной череде подмен и посредников. За годы он применил множество разных приборов — от стационарной шестнадцатимиллиметровой видеокамеры «Болекс», на

42. Присцилла Лейн (1915–1995) — американская актриса, младшая из сестер Лейн, популярных в 1930-е гг. киноактрис.

которую снимал «Кинопробы» 1960-х, до фотоаппарата «Полароид», ставшего постоянным спутником Уорхола на вечеринках 1980-х. Отчасти притяжение этих инструментов обусловлено возможностью прятаться за ними на публике. Слуга, любовник или спутник машины – еще одна дорога к незримости, маска-декорация, как парик и очки. По словам Генри Гельдцалера<sup>43</sup>, познакомившегося с Уорхолом в переходном 1960-м, непосредственно перед его преобразованием,

он стал чуть откровеннее, но ненамного. Вечно прятался. Позднее это стало очевидно: он применял магнитофон, фотоаппарат, видеокамеру, «полароид» из-за способности техники отстранять. Она всегда держала людей чуть поодаль. При Уорхоле всегда была рамка, через которую он смотрел на всех слегка отрешенно. Но хотел он не этого. Хотел он добиться, чтобы его не видели слишком отчетливо. По сути, все эти ухищрения личности, отрицания и своего рода хитроумные изобретения себя – они вот к чему: не понимайте меня, не всматривайтесь в меня, не анализируйте. Не подходите слишком близко, потому что я не знаю наверняка, что там, и не хочу об этом думать. Не уверен, что нравлюсь себе. Мне не нравится место, откуда я родом. Примите продукт в том виде, в каком я вам его преподношу.

43. Генри (Анри) Гельдцалер (1935–1994) – бельгийско-американский куратор выставок, историк и критик современного искусства.

Но в отличие от телевизора — неподвижного, домашнего, просто передатчика — эти новые машины позволяли ему записывать мир вокруг, ухватывать и накапливать беспорядочный желанный мусор бытия. Свой любимый магнитофон, прибор, который столь радикально преобразил нужду Уорхола в людях, он называл «моя жена».

Не женился я до 1964 года, до тех пор, пока не приобрел первый магнитофон. Мою жену. Мой магнитофон и я женаты уже десять лет. Когда я говорю «мы», я имею в виду магнитофон и себя. Многие этого не понимают. Приобретение магнитофона действительно положило конец любой эмоциональной жизни, которая у меня могла бы быть, но мне было приятно видеть, что она окончена. С тех пор ничто уже не становилось проблемой, потому что проблема означала всего лишь наличие хорошей кассеты, а когда проблема превращается в хорошую кассету, она перестает быть проблемой.

Магнитофон, появившийся на самом деле в жизни Уорхола в 1965 году (подарок изготовителя — «Филлипс»), оказался безупречным посредником. Он служил буфером, стал способом держать людей поодаль, и развлекая, и обеззараживая потенциально болезнетворные или пронзительные слова, что так выводили Уорхола из себя, пока он не купил себе телевизор. Уорхол ненавидел отходы, он любил творить искусство из того, что другие считали ненужным, если не попросту хламом. Теперь он мог ловить бабочек общества, протосуперзвезд, что начали вокруг него собираться, и складывать их незапечатленные личности, харизматичные излучения на сберегающий носитель — магнитную пленку.

К тому времени он больше не работал дома, не писал картин вместе с матерью, а переехал в мастерскую на пятом этаже грязного, занюханного, едва обставленного мебелью склада на Сорок седьмой Восточной, в той самой безрадостной части Среднего города рядом со зданием ООН, стены прилежно покрыл серебряной фольгой, серебряным майларом и серебряной краской.

Серебряная Фабрика – самое компанейское и самое открытое из всех рабочих мест Уорхола. Там постоянно толпились люди: они помогали ему, а то и просто убивали время, рассиживались на диване или трепались по телефону, пока Энди трудился в углу, творя Мэрилин или коровьи обои, часто отвлекаясь, чтобы узнать мнение кого-нибудь шедшего мимо и спросить, что ему следует делать дальше. И вновь слова Стивена Шора: «По-моему, толпы людей, всякая деятельность вокруг помогли ему работать». Сам Энди: «Вообще-то я не считаю, что все эти люди, которые проводят со мной каждый день на Фабрике, вращаются вокруг меня, скорее это я вращаюсь вокруг них... Думаю, здесь, на Фабрике, мы – вакуум, и это замечательно. Мне нравится быть вакуумом – тогда меня оставляют в покое, и я могу поработать».

Сам по себе в толпе – жадный до общества, но неоднозначный в смысле соприкосновения: неудивительно, что за годы Серебряной Фабрики к Уорхолу прилепилась кличка Дрелла, слово-портмоне, сложенное из Cinderella – Золушка, девушка, которую семья оставила на кухне, отправившись на бал, и Dracula – Дракула, что питается живым веществом других людей. Уорхол всегда был жаден до людей, особенно красивых, или знаменитых, или могущественных, или остроумных, он всегда искал близости, доступа, лучшей точки наблюдения. (В своих устрашающих амфетаминовых мемуарах «фабричных» лет «Подпольное

плавание» Мэри Воронов<sup>44</sup> писала: «Энди — хуже некуда... Он даже смотрелся вампиром: белый, пустой, ждущий, когда его наполнят, неспособный удовлетвориться. Он был белым червем — вечно голодным, вечно холодным, никогда не в покое, вечно извивался».) Теперь у него появились инструменты обладания, способы облегчить одиночество без всякого риска для себя.

\* \* \*

Язык — штука общая. Невозможно владеть полностью личным языком. Эту теорию предложил в «Логико-философском трактате» Витгенштейн — в пику представлениям Декарта об одинокой самости, заключенной в темницу тела и неуверенной, существует ли еще кто-то, кроме нее. Не может такого быть, говорит Витгенштейн. Мы не способны мыслить без языка, а язык по природе своей — игра общественная: и в смысле обретения его, и в смысле передачи.

Но вопреки своей коллективной природе язык еще и опасное, потенциально отчуждающее предприятие. Не все игроки равны между собой. Более того, самому Витгенштейну, далеко не всегда успешному игроку, в общении и самовыражении частенько бывало чрезвычайно трудно.

44. Мэри Воронов (р. 1943) — американская актриса, кинорежиссер, сценарист, писатель, художник.

В очерке о страхе и публичной речи критик Рэй Тэрада<sup>45</sup> описывает сцену, повторявшуюся в жизни Витгенштейна не раз: обращаясь к группе коллег, он начинал запинаться. В конце концов его запинки порождали напряженную тишину, во время которой он немо пытался совладать с собственными мыслями и попутно жестикулировал, словно все еще говорил вслух.

Страх быть непонятым или не смочь создать понимание преследовал Витгенштейна. По выражению Тэрады, его «уверенность в устойчивости и публичном характере языка сосуществовала, казалось, с жутким ожиданием, что он сам окажется невнятным». Витгенштейн невероятно страшился определенных разновидностей речи, в особенности «праздных разговоров и неразборчивости» — бесед, в которых не имелось сути или не создавалось смыслов.

Представление о языке как об игре, где некоторые игроки ловчее прочих, похоже на непростые отношения между одиночеством и речью. Немошь речи, срывы коммуникации, недопонимания, ослышки, приступы немоты, заикание и запинки, забывчивость на слова, даже неспособность уловить шутку — все это порождает одиночество, навязчиво напоминает о шаткости и несовершенстве способов выражения. Все это выбивает у нас почву из-под ног, делает из нас изгоев, неумелых игроков — или даже не игроков вообще.

Хотя у Уорхола с Витгенштейном было много общих проблем с речью, Уорхол питал характерно извращенную

45. Рэй Тэрада (р. 1962) — критик, культуролог, литературовед, преподаватель в Университете Калифорнии.

любовь к речевым ошибкам. Его завораживала пустая или же искаженная речь, болтовня и мусор, сбои и занозы разговора. В фильмах, которые он снял в начале 1960-х, полно людей, которым не удается понять или услышать друг друга, запечатлен процесс, обострившийся с появлением магнитофонов. Первое, что Уорхол сделал со своей «женой», — сочинил книгу, озаглавленную «а (роман)», составленную целиком из записанной речи, восторженный вихрь праздной, неразборчивой болтовни, над которым морским туманом витает одиночество.

Вопреки заявленному в названии, «а» никакой не роман в привычном смысле слова. Для начала это не выдуманная книга. У нее нет сюжета, это не плод творческого труда — по крайней мере в том значении, в каком это понятие обычно определяют. Как и уорхоловские изображения неподобающих предметов или полностью статичные фильмы, его книга пренебрегает правилами содержательности, понятиями, в которых создаются и поддерживаются категории.

Эта книга мыслилась как оммаж Ондину — Роберту Оливо<sup>46</sup> по прозвищу Папа, неукротимому амфетаминщику и величайшему из всех сверхъестественно одаренных болтунов Фабрики. Обаятельный, буйный, он мелькает во многих фильмах Уорхола того периода, особенно примечателен он в «Девушках из „Челси“», где с ним случается один из его знаменитых припадков ярости, и он дважды бьет Рону Пейдж по лицу — за то, что она обозвала его фальшивкой.

46. Роберт Оливо (1937–1989, Ондин — его сценическое имя) — американский актер, известный преимущественно по фильмам Уорхола.

У Ондина было свойство ртути. Фотоснимок, сделанный примерно во времена записи «а», уловил его в редкий миг неподвижности, где-то на улице, голова повернута к объективу, — красавец в очках-авиаторах и черной футболке, темная челка нависает на глаза, походная сумка на плече и характерно искривленный в обиде-усмешке рот, который Уорхол описывает в «ПОПизме» как «такой типичный ондиновский рот, насмешливый утиный клюв, растянутый в широкой улыбке».

По исходному замыслу предполагалось ходить за Оливо хвостом сутки подряд. Запись началась ближе к вечеру в пятницу 12 августа 1965 года, но через полсутки, невзирая на обильное употребление амфетаминов, Ондин начал сдавать («ты меня прикончил-таки»). Остаток записали позже, в три захода за лето 1966-го и один — в мае 1967-го. Двадцать четыре кассеты расшифровывали четыре машинистки, все — юные девушки. В команду вошли Морин Такер, позднее барабанщица The Velvet Underground, Сьюзен Пайл, студентка Университета Барнэрда, и две старшеклассницы. К задаче они подошли разнообразно: кому-то удалось, хоть и беспорядочно, установить личности говоривших, а кто-то вовсе не разобрал, где чей голос. Ни одна не была профессиональной машинисткой. Такер отказалась печатать ругательства, а мать одной из девочек выбросила целый раздел — в ужасе от лексики.

Уорхол настаивал, чтобы все ошибки были сохранены вместе с многочисленными неувязками расшифровки и записи. Текст «а» не участвует в производстве понимания — или даже деятельно ему противостоит. Для чтения эта книга путаная, потешная, смущающая, отталкивающая, скучная, бесящая, восхитительная: стремительное введение в то, как речь связывает и обособляет, соединяет и вымораживает.

Где мы находимся? Трудно сказать. На улице, в кофейне, в такси, на крыше, в ванне, на телефоне, на вечеринке в окружении людей, которые закидываются таблетками и слушают оперу на пределе громкости. На самом деле место всюду одно: империя Серебряной Фабрики. Интерьеры, правда, приходится воображать самостоятельно. Никто не описывает свое окружение — так не останавливают беседу, чтобы перебрать по одному предметы в комнате, где беседа происходит.

Кажется, будто потерпел кораблекрушение в море голосов, в приливе речи без говорящего. Голоса на заднем плане, голоса, соперничающие за пространство, «голоса, утонувшие в опере», бессвязные голоса, «неразборчивый бубнеж», голоса, натыкающиеся друг на друга; бесконечная перестрелка из сплетен, шуток, признаний, флирта, затей; речь, доведенная до смыслового порога, заброшенная речь, речь за теми пределами, где уже наплевать, речь, распадающаяся на чистый звук; «АЙУХ-м-м-м-м-м. Ненаю как эт слово. О-оооо-ммм-ммм», и сквозь все это неумолчно просачивается голос Марии Каллас, тоже блистательно искаженный.

Кто говорит? Дрелла, Такси, Везунчик, Дрянь, Герцогиня, ДоДо, Фея Драже, Билли Имя<sup>47</sup> — парад таинственных, смутных прозвищ и псевдонимов. Понимаете или нет? Вы айда с нами или нет? Как и любая игра, эта — о включенности. «Единственный способ говорить — говорить играми, это прям сказочно», — заявляет Ондин, а Иди Седжвик,

47. Уильям Джордж («Билли Имя») Линич (1940–2016) — американский фотограф, кино-режиссер, художник по свету.

скрытая за кличкой Такси, отзывается: «У Ондина игры, которые никто не понимает».

Те, кто не догоняет, кто тормозит поток, буквально выброшены на периферию. В одном особенно болезненном пассаже к Такси и Ондину подключается некая французская актриса, чьими репликами постоянно пренебрегают, и они помещены с самого края страницы, вдали от главного русла беседы, текст набран мелко — дабы подчеркнуть тихую крошечность голоса, который не слушают, пойманного в эхо-камеру исключенности. В другом эпизоде — разговор о том, кто заслуживает находиться в зачарованном круге Фабрики. Выводятся затейливые правила, вырабатываются протоколы изгнания. Общество как центрифуга, где составляющие компоненты отделяются друг от друга, где устанавливается расслоение.

Но говорение, участие почти столь же устрашающе, как и отверженность. Уорхол берет жажду внимания — быть увиденным и услышанным — и оттачивает ее до пыточного инструмента. «Я занимаюсь любовью с магнитофоном», — говорит Ондин ближе к концу своего речевого марафона, он все умоляет прекратить его, вновь и вновь спрашивает, сколько еще часов ему придется заполнять собой. В нужнике: «Нет, ой, Дрелла, прошу тебя, я, я, мое...» В ванной: «...можно тебя попросить по-честному — это не личное...» В квартире у Дряни Риты: «Ты ж меня не выносишь уже, Дрелла? Тебе же так мерзко, небось, совать мне в лицо эту штуку... Прошу тебя, выключи, я такой безобразный».

«Совать мне в лицо эту штуку»: несомненно, в поведении Уорхола есть нечто сексуальное — он оголяет Ондина, подстрекает его извергать из себя потоки, расплескивать тайны, выдавливать из себя грязь. Уорхол хочет слов — слов, какие заполняют или убивают время, занимают пустое место, обнажают бреши между людьми, являют раны и боли.

Сам он говорит очень мало — если не считать лаконичной, бесконечной череды «Ой, ой, правда? Да ладно?» (В 1981-м, когда он уже стал куда более разговорчивым, даже болтливый, кто-то из плеяды его первых «суперзвезд» позвонил ему по телефону. Уорхол тут же впал в свою старую манеру говорить с запинками и в дневнике записал: «Диалог получился прямиком из 1960-х».)

Ближе к концу книги Ондин сбегает ненадолго, и Дрелла остается с Феей Драже — Джо Кэмблом<sup>48</sup>, актером, ставшим рантье, снявшимся с Полом Америкой<sup>49</sup> в 1965 году в его фильме «My Hustler». Стройный брюнет, остроумец, бывший любовник Харви Милка<sup>50</sup>, Кэмбл обладал потрясающим умением разговорить даже величайших молчунов. Он берется за Уорхола и подвергает его тому же пристальному досмотру, какой Уорхол учинял другим. Сперва Кэмбл исследует его тело, нежно описывая его как «мягкое», а не как жирное. «Сколько тебе?» — спрашивает он. Долгая пауза. «Великое молчание». — «Ага, хм, говори об Ондине». — «Неа, чего ты этого избегаешь?» Уорхол

48. Джо Кэмбл (1936–2005).

49. Пол Джонсон (1944–1982) — американский актер из плеяды «суперзвезд» Энди Уорхола, также снялся в последнем фильме с Иди Седжвик «Ciao! Manhattan» («ЧАО! Манхэттен», 1972).

50. Харви Бернارد Милк (1930–1978) — американский общественный деятель и первый открытый гей, избранный на государственный пост в штате Калифорния (членом городского наблюдательного совета Сан-Франциско).

вновь и вновь пытается изменить течение беседы. Минуту-другую Джо ему подыгрывает, а затем вновь нападает.

ФД: Чего ты себя избегаешь? А?

ФД: Чего ты себя избегаешь? Что?

ФД: В смысле, ты чуть ли не отказываешься от собственного существования.

Знаешь... Хм... так проще ФД: Нет, в смысле мне *нравится*, мне нравится тебя знать (*говорит очень тихо*) я все время думаю о тебе как о раненом.

Ну, меня ранили так часто, что мне уже плевать.

ФД: Ой, ничего тебе не плевать.

Ну, хм, меня больше не ранят...

ФД: В смысле, это ж хорошо, когда чувствуешь.

Ну, понимаешь. Хм, нет, я так не думаю.

Слишком это грустно — ... (опера) И я всегда, хм, боюсь быть счастливым, потому что потом, хм... просто ненадолго это...

ФД: Ты хоть иногда, ты хоть иногда что-нибудь делаешь сам?

Хм, нет, я сам по себе не могу ничего.

Говори много — и сам ужаснешься, и все вокруг; говори мало — чуть ли не откажешь себе же в существовании: «а» показывает, что речь ни в коей мере не прямой канал связи. Если одиночество определять как жажду близости, значит, в это же определение входит нужда выразить себя и быть услышанным, делиться мыслями, опытом и чувствами. Близость не может существовать, если ее участники не желают быть узанными, проявленными. Но оценка уровней этой близости — штука хитрая. Либо общаешься недостаточно и остаешься для других людей скрытым, либо рискуешь стать отверженным, обнажаясь чересчур: малые и большие раны, нудные одержимости,

абсцессы и катаракты нужды, стыда и томления. Моим решением оказалась закрытость, хотя иногда я желала схватить кого-нибудь за руку и вывалить все, изобразить из себя Ондина, открыть для обзора все.

Тут-то записывающие приборы Уорхола обретают волшебные, преображающие черты. За многие годы куча людей ощущала потребность описывать его как ущербного и манипулирующего, как человека, которому нужны исповеди уязвимых и наркоманов, чтобы тем самым заполнить дыры в его, Уорхола, ткани бытия. Но в этом не всё. Его работа с речью понятнее, если рассматривать ее как сотворчество, симбиотический обмен между гражданами избытка и недостатка, между чрезмерностью и нехваткой, изгнанием и удержанием. В конце концов, говорить в пустоту столь же болезненно, столь же отчуждающе, сколь оказываться сразу недослущанным. Для людей со словесным недержанием, для навязчиво общительных Уорхол был идеальным слушателем, невозмутимым приемником чужих снов, а также задирой с «прусской тактикой», по словам Ондина.

У кинопродюсера Йонаса Мекаса<sup>51</sup> имелось мнение о том, что именно подпитывало в Фабрике грандиозный проект предъявления и обнажения. Он считал, что люди участвовали в этом, поскольку Уорхол умел быть внимательным с теми, кого обычно отвергали, кем пренебрегали.

51. Йонас Мекас (р. 1922) — американский поэт и кинорежиссер литовского происхождения, один из лидеров нового американского кино, крестный отец нью-йоркского киноавангарда.

Энди был главным психиатром. Типичная психиатрическая ситуация: на кушетке делаешься совершенно самим собой, ничего не прячешь, а этот человек не откликается, он тебя просто слушает. Энди был таким вот открытым психиатром для всех этих грустных, растерянных людей. Они приходили к нему и чувствовали себя как дома. Там был человек, который никогда их не осуждал: «Мило, мило, хорошо, о, прелестно». Они чувствовали себя обихоженными, принятыми. Не сомневаюсь, некоторым это помогло не покончить с собой, — некоторые всё же покончили... А еще они чувствовали, что, когда Энди ставит их перед камерой, они могут быть самими собой, считая, что этим они вносят свой вклад, — я делаю то, что делаю сам.

Критик Линн Тиллмен<sup>52</sup> тоже считала, что происходил взаимообмен. В очерке об «а» «Последние слова — Энди Уорхол» она соизмеряет обвинение в манипуляции и представление о том, что Уорхол предлагал неуверенным в себе, несчастным людям «нечто — работу, или чувство собственной значимости в тех обстоятельствах, или способ занять время. Магнитофон включен. Вас записывают. Ваш голос слышат, и он теперь — история».

Впрочем, дело не только в таком вкладе. Работа Уорхола, включая «а», не только противостоит общепринятым ценностным представлениям или участвует в подрыве сентиментальности и серьезности — она в то же время

52. Линн Тиллмен (р. 1947) — американская писательница, критик, культурный обозреватель.

созидает, привлекает внимание к непривычному, заявляет о тех аспектах культуры, которые утратили свою видимость из-за нахождения в тени или, напротив, потому, что попали в слепое пятно чрезмерной узнаваемости.

«а» силится показать, что чистосердечная исповедь имеет не больше внутренней ценности, чем разговор о двадцати миллиграммах бифетамина или выдохшейся кока-коле, и одновременно подтверждает важность, если не красоту, того, что люди в самом деле говорят и как они это говорят, — таково великое путаное бесцельное бесконечно неоконченное дело обыденного существования. Вот что нравилось Уорхолу, вот что он ценил, и это подтверждает завершающая строка «а», где Билли Имя, подытоживая все это беспорядочное предприятие извержения, выкрикивает: «Из хлама — в Книгу» — в сосуд то есть, посредством которого преходящее и мусорное окажется освящено и сохранено.

\* \* \*

Разумеется, все это имеет смысл только в том случае, если ваши слова вообще желанны. Весной 1967-го, в последний год записи «а», Энди навестила одна женщина — по поводу написанной ею пьесы. Он согласился на встречу, заинтригованный названием — «Засунь себе в задницу», но затем струснул, забеспокоившись о потенциально порнографическом содержании пьесы. Подумал, что эта женщина может оказаться копом под прикрытием, что это ловушка. Напротив, она оказалась предельно далека от системы, отщепенка и аномалия даже среди беспшабашного «цирка уродов» Фабрики.

Как и Уорхол, Валери Соланас, женщина, стрелявшая в него, была съедена историей, сокращена до единичного случая. Безумица, убийца-неудачник, слишком злая и безудержная, чтобы достаиваться внимания. Тем не менее слова

ее блистательны и провидчески, свирепы и психопатичны. Вся история ее отношений с Энди сводится к словам — к тому, в какой мере их ценят и что происходит, когда их не ценят совсем. В своей книге «SCUM Manifesto» она рассматривает вопросы разобщенности не в эмоциональных понятиях, а структурно, как общественную беду, которая в особенности постигает женщин. Однако попытка Соланас установить связь и укрепить единство посредством языка завершилась трагедией, не облегчив, а, напротив, усилив отчужденность, от которой страдали и Уорхол, и она сама.

Юные годы Валери Соланас именно таковы, какими можно их себе представить, только хуже. Детство в раздразе, в метаниях по родне. Резкая, как нож, такая резкая, что порезаться можно, саркастичная, бунтарская девушка. Изнасилованная отцом-барменом, с раннего возраста в половых связях, первый ребенок в пятнадцать лет, его она выдавала за свою сестру, второй в шестнадцать — его приняли в семью друзья отца ребенка, моряка, недавно вернувшегося с войны в Корею. Откровенная лесбиянка в школе, где ее обижали, далее — студентка психфака Университета Мэриленда, где писала умные, ядовитые, прото-феминистские статьи в студенческую газету.

Какой она была в ту пору? Сердитой, иногда физически агрессивной, очень бедной, решительной, замкнутой, радикалом поневоле: удушающие ожидания, ограниченные возможности, унижительное ханжество и безжалостная двойная мораль. В отличие от Уорхола, боровшегося с собственной исключенностью пассивно, Соланас желала что-то менять деятельно, рушить, а не подновлять или обустроивать заново.

После неудачной попытки закончить старшие классы она полностью забросила учебу и отправилась по стране автостопом. «Засунь себе в задницу» начала писать в 1960-м

и на будущий год осела в Нью-Йорке, где болталась между общагами и ночлежками для бездомных. Я уже говорила, что Хоппер с Уорхолом были бедны, но Соланас существовала в пограничном мире, к какому ни тот ни другой не имели отношения: она побиралась, подрабатывала проституткой, официанткой и при этом неустанно, непрерывно концентрировалась на своей цели.

В середине 1960-х Соланас принялась сочинять то, что впоследствии стало «SCUM Manifesto». Ей нравилось слово *scum*, «шлак»<sup>53</sup>. Шлак — чужеродное вещество или загрязнение; дрянной, злой либо недостойный человек или же группа людей. Как и Уорхола, ее тянуло к лишним и отверженным, к неугодным и негодным. И тот и другая любили все переворачивать с ног на голову, оба — «не такие», оба — опрокидыватели того, что дорого культуре. В своем манифесте Соланас описывает (в качестве «шлака») в точности тот тип женщин, какой нравился Уорхолу, — по крайней мере по ту сторону аппаратуры: «властные, спокойные, уверенные в себе, едкие, буйные, эгоистичные, независимые, гордые, искательницы острых ощущений, свободолюбивые, высокомерные женские особи, считающие себя в силах управлять Вселенной, докатившиеся до края этого „общества“ и готовые катиться и дальше, за пределы предложенного».

«Манифест» взламывает все, что в патриархате есть неладного, — словами самой Соланас, что есть неладного в мужчинах. Текст предлагает насильственные решения, возможно по мотивам сатирических строк «Скромного предложения» Свифта, где ирландским беднякам советуют

53. SCUM — Society for Cutting-Up Men — («Общество приструнения мужчин», *англ.*).

продавать своих детей богатым в пищу, — ну, или нет. «Манифест» получился безумным и возмутительным, но вместе с тем пронизательным и странновато-веселым. С первых же строк он призывает свергнуть правительство, упразднить денежную систему, ввести полную автоматизацию (Валери разделяла уорхоловское видение освобождающих или псевдоосвобождающих свойств машин) и уничтожить мужскую часть населения. Дальнейшие сорок пять страниц «Манифест» бросается обвинениями: мужчины ответственны за насилие, труд, скуку, предубеждения, системы нравственности, отчуждение, правительства и войны — и даже за саму смерть.

Этот текст поражает свирепостью даже сейчас, а в ту пору был столь впереди своего времени в политическом отношении, что казался почти невыносимо диким, написанным на инопланетном языке — языке осязательно брыкающемся и надсадном, взрывающемся молчание, языке, который расплескивается по странице. Когда Соланас писала «SCUM Manifesto», вторая волна феминизма едва началась. «Тайна женственности» Бетти Фридан<sup>54</sup>, осмысленная и разумная, была опубликована в 1963-м. В 1964-м Закон о гражданских правах запретил дискриминацию наемной силы по принципу расовой и половой принадлежности;

54. Бетти Наоми Фридан (Голдстейн, 1921–2006) — одна из лидеров американского феминизма, выступала за полное равноправие женщин и в карьере, и в политике, а также за отмену запрета на аборт; в 1966 г. создала Национальную организацию женщин США и стала ее президентом. Рус. изд.: *Фридан, Бетти. Тайна женственности*. М.: Прогресс-Литера, 1993.

открылся первый приют для женщин. Однако от забрезжившего понимания, что судьба женщин включает в себя насилие и финансовую эксплуатацию, до систематического, яростного, радикального переворота, предложенного Соланас, было еще как до луны. «SCUM, — писала она, — против всей системы целиком, против самого понятия о законе и правительстве. SCUM призван уничтожить систему, а не добиться от нее тех или иных прав».

Занимать такую позицию — отщепенца, иконоборца — непросто. «Валери Соланас была одиночкой, — пишет Авител Ронелл<sup>55</sup> в предисловии к „SCUM Manifesto“. — У нее не было последователей. Она всюду явилась либо слишком поздно, либо слишком рано». И Ронелл не единственная, кто воспринял этот манифест как текст, который возник из обособленности и в ней существует. По словам Мэри Хэррон<sup>56</sup>, сценариста и режиссера биографического фильма «Я стреляла в Энди Уорхола»<sup>57</sup>, «это плод одаренного ума, работавшего обособленно, без соприкосновения и без приверженности тем или иным академическим структурам, — обособленно и, значит, ни перед кем не в долгу».

55. Авител Ронелл (р. 1952) — американский философ, преподавательница, специалистка по континентальной философии, литературоведению, психоанализу, феминистской философии, политической философии и этике.

56. Мэри Хэррон (р. 1953) — канадский режиссер, сняла в 2000 г. фильм «Американский психопат».

57. «I Shot Andy Warhol» (1996).

Бреанн Фас<sup>58</sup>, написавшая поразительно полную биографию Соланас, изданную в Feminist Press в 2014 году: «„SCUM Manifesto“ — несомненно, находчивый, умный и свирепый текст, но и — одинокий. Обособленность преследовала Валери, сколько б она ни агитировала и ни общалась, сколько б ни нападала и ни провоцировала».

Впрочем, это не означает, что обособленность для Соланас желанна. Более того, обособленность — то, за что она среди прочего винила мужчин: они разделяют женщин, растаскивая их по предместьям, чтобы создавать с ними замкнутые на себя семейные группы. «SCUM» принципиально противостоит такого рода атомизации. «Манифест» — не просто документ одиночества: он пытается выявить и устранить причины обособленности. Более глубинная греза — глубже мира без мужчин — открывается, когда возникает определение слова «община»: «Истинная община состоит из индивидов — не просто из представителей биологического вида, не из пар, а из уважающих индивидуальность и личное пространство каждого, в то же время взаимодействующих друг с другом и умственно, и эмоционально; свободные души в свободных отношениях друг с другом — и сотрудничающие друг с другом ради общих целей», — и вот с этим утверждением я совершенно согласна.

По завершении «Манифеста» в начале августа 1967 года Валери лихорадочно пыталась распространить весть

58. Бреанн Фас (р. 1979) — преподаватель, специалист по гендерным исследованиям, автор нескольких публицистических книг по своей теме.

о его существовании. Она отпечатала две тысячи экземпляров на мимеографе и лично продавала их на улице, по доллару за штуку женщинам и по два — мужчинам. Раздавала листовки, вела форумы, публиковала объявления в Village Voice и придумывала вербовочные плакаты.

Одним из адресатов такого плаката оказался Энди Уорхол. Первого августа Валери прислала ему три экземпляра: два для Фабрики и один «класть на ночь под подушку». То был подарок союзнику, а не врагу. Они познакомились чуть ранее, весной, когда Соланас пыталась организовать постановку «Засунь себе в задницу». В то же время она проводила десятки встреч с продюсерами и издателями, но все отказывались: кого-то тревожило порнографическое содержание (пьеса весьма разухабиста и посвящена похождениям прожженной лесбиянки по имени Бонджи).

Валери не набрела на Фабрику и не прибилась к ней. Она пришла осознанно — рассчитывала добавить громкости своему голосу, своей работе. Соланас была сосредоточенной и целеустремленной — «вусмерть серьезной», по ее собственным словам. Той весной она время от времени приходила посидеть за столом Уорхола в глубине «Max's Kansas City»<sup>59</sup>, на нее пялились, трансвеститы мерили ее взглядами с головы до пят. Она была говорлива, деловита, и Уорхолу это нравилось: он регулярно записывал их телефонные беседы и явно позаимствовал у нее немало фраз для своих фильмов.

59. «Max's Kansas City» (1965–1981) — ночной клуб и ресторан на Южной Парк-авеню, в 1960–1970-х гг. место встреч музыкантов, поэтов, художников и политиков.

Их разговоры оказывались игривы и зачастую очень потешны. В одном, изложенном в биографии Фас, Соланас спрашивает: «Энди, ты серьезно готов возглавить мужской резерв SCUM? Ну ты ж понимаешь величие этого поста?» Энди: «Чего? Он правда такой мощный?» Валери: «Да, именно». Она прикидывается цэрэушницей, допрашивает его о сексуальных практиках и, как и Фея Драже, выпытывает у него, почему он такой молчун, почему столь аномально немногословен.

Валери: Почему ты не любишь отвечать на вопросы?

Энди: Мне правда нечего сказать, всегда...

Валери: Энди! Тебе кто-нибудь вообще говорил, что ты зажатый?

Энди: Я не зажатый.

Валери: Как это — не зажатый?

Энди: Это очень старомодное слово.

Валери: А ты — старомодный малый. Вот правда. В смысле, ты этого не сознаешь, а на самом деле ты правда такой.

Еще тогда, в июне, она выдала ему переплетенный экземпляр «Засунь себе в задницу». Он выразил желание поставить эту пьесу; более того, в разговоре они даже обсуждали возможные площадки и постановки спектакля из двух пьес. Но тем летом Уорхол потерял или выкинул пьесу. В порядке извинения — и чтобы избавиться от Валери — он снял ее в своем фильме «Я, мужчина»<sup>60</sup>, где Соланас отказывается от плавной женственности боль-

шинства суперзвезд, и женских, и мужских, и играет воинственно антисексуально и андрогинно, неловко, дерганно и уморительно высокомерно.

Уорхол ни в коей мере не был единственным издателем или союзником, какого Валери искала тем летом. В конце августа, за несколько дней до премьеры фильма «Я, мужчина», она подписала договор на пятьсот долларов на роман с одним знаменитым своей смелостью издателем — Морисом Жиродья из Olympia Press<sup>61</sup>. Не успели чернила высохнуть, она занервничала. Означал ли договор, что она ненароком отдала права и на «Засунь себе в задницу», и на «SCUM Manifesto»? Кто на самом деле владеет ее словами? Отдала ли она их насовсем? Хуже того — не украли ли их?

Уорхол сочувствовал тревогам Валери по поводу договора с Жиродья и даже подсуетился и предоставил ей своих юристов, чтоб те приглядели за всем этим, — бесплатно. Вроде выходило, что все в порядке: договор был сформулирован расплывчато и никак Соланас не связывал; однако их заверения не успокоили Валери. Слова — вот что имело для Валери значение: они — спасительный трос между нею и миром. Слова — источник силы, лучший способ устанавливать связь, перелицовывать общество по

61. Морис Жиродья (1919–1990) — французский издатель. Olympia Press (с 1953 г.) — парижское (позднее — с несколькими отделениями в Европе и США) издательство, учрежденное Морисом Жиродья на основе издательства Obelisk Press, унаследованного от отца Джека Каэна; издательство в основном специализировалось на эротической и авангардной литературе.

ее, Валери, собственным правилам. Мысль о том, что она может утратить власть над ею же написанным, сокрушала Соланас. Она вверглась в одиночную камеру паранойи, где личность вынуждена вооружаться и баррикадироваться от вторжений и нападений.

Но, как гласит затасканная поговорка, если ты параноик, это еще не значит, что за тобой не следят. Соланас не спятила, считая, что притеснение всюду куда ни глянь или что действует общественная система исключения женщин, их выталкивания на периферию жизни (1967-й, год первого издания «SCUM», был годом, если помните, когда Джо Хоппер подарила свои работы галерее Уитни, где их впоследствии уничтожили). Крепнувшие одиночество и обособленность Валери возникли не только из-за психического расстройства: она произносила вслух то, что остальное общество предпочитало замалчивать.

За следующий год отношения Соланас и Уорхола скисли. Ее попытки убедить его поставить пьесу или снять фильм по «SCUM» делались более обиженными, более отчаянными и безумными. Ее выгнали из гостиницы «Челси» за неуплату, она болталась по стране бездомная, безденежная. Отправляла Уорхолу злые письма с дороги. В одном обращается к нему «Жаба», в другом спрашивает: «Папуля, если я буду хорошо себя вести, можно Йонас Мекас обо мне напишет? Дашь мне сняться в каком-нибудь твоём говенном кинце? Вот спасибо так спасибо», — можно себе представить, что к подобному тону или отношению Уорхол не привык.

Все накалилось летом 1968-го. Она вернулась в Нью-Йорк на пике паранойи и принялась названивать Энди домой — по номеру, которым не владел почти никто в его свите и уж тем более им не пользовался. В конце концов он вообще прекратил принимать звонки от Соланас (одна из

сквозных нитей в «а» — необходимость установить такой вот протокол, чтобы звонки на Фабрику можно было фильтровать и не допускать нежеланных приставаний).

В понедельник 3 июня Валери забрала сумку из квартиры одного своего друга и отправилась навестить двух продюсеров — Ли Страсберга и Марго Фиден<sup>62</sup>. Страсберга не оказалось дома, но Валери провела четыре часа в квартире Фиден. В конце утомительной и исчерпывающей беседы о ее работе она спросила, не желает ли Марго поставить ее пьесу. Марго отказалась, и Соланас извлекла пистолет. После некоторых уговоров она ушла — со словами, что в таком случае пристрелит Энди Уорхола.

На Фабрике она оказалась сразу после обеда, с собой у нее был бурый бумажный пакет с двумя пистолетами, прокладкой «Котекс» и записной книжкой. Фабрика обновилась: блистательная мансарда на шестом этаже, Западная Юнион-сквер, 33, самая северная точка площади. Старую Серебряную Фабрику снесли той весной, а с переездом начал меняться и состав ее обитателей: амфетаминщиков и трансвеститов постепенно вытеснили лощеные мужчины в костюмах, деловитые партнеры, что далее поведут Уорхола на все более тучные пастбища.

Когда Валери появилась, Уорхола не было, и она болталась у входа, поднимаясь и спускаясь на лифте не менее

62. Ли (Израэль) Страсберг (1901–1982) — американский режиссер украинско-еврейского происхождения, педагог, актер и продюсер. Марго Фиден (р. 1944) — владелица арт-галереи, продюсер, режиссер, драматург, одна из основательниц Всемирного совета предпринимателей при ООН.

семи раз — удостовериться, что не пропустила Энди. Пришел он лишь в 4:15 пополудни, на улице рядом с Фабрикой столкнулся и с Валери и со своим тогдашним любовником Джемом Джонсоном<sup>63</sup>. Все трое поднялись на лифте вместе. В «ПОПизме», мемуарах о 1960-х, Уорхол вспоминает, что Валери накрутила губы и одета была в тяжелое пальто, хотя день стоял жаркий, и что она слегка переминалась с пятки на носок.

Наверху работали люди, среди них — соратник Уорхола Пол Моррисси<sup>64</sup> и его управляющий делами Фред Хьюз<sup>65</sup>. Энди уселся за стол и принял звонок от Вивы — Сьюзен Боттомли<sup>66</sup>, которая тогда находилась в салоне «У Кеннета», красила волосы. Пока они болтали, Валери вытащила «беретту» тридцать второго калибра и дважды выстрелила. Кто стрелял — видел только Энди. Он попытался заползти под стол, но Соланас встала над ним и выстрелила еще раз — в упор. Кровь хлынула у него сквозь рубашку, запятнала

63. Джек Джонсон (1948–1996) — американский дизайнер интерьеров и режиссер.

64. Пол Моррисси (р. 1938) — американский режиссер экспериментального кино, первооткрыватель коллектива The Velvet Underground, до 1975 г. плотно сотрудничал с Уорхолом.

65. Фредерик Хьюз (1943–2001) после смерти своего подопечного основал в Нью-Йорке Фонд визуальных искусств имени Энди Уорхола.

66. Сьюзен («Интернешнл Велвет») Боттомли (р.1950) — американская актриса, бывшая модель, снималась преимущественно у Уорхола.

белый телефонный шнур. «Я почувствовал ужасную, просто ужасную боль, — вспоминал он позднее, — словно внутри у меня взорвался фейерверк»<sup>67</sup>. Следом Соланас выстрелила в художественного критика Марио Амэя<sup>68</sup>, слегка ранив его. Она собралась уже стрелять в молившего о пощаде Фреда Хьюза, но тут открылись двери лифта, и ее уговорили туда войти. «Вот лифт, Валери. *Езжай, а*».

К тому мигу Уорхол уже распластался на полу в луже собственной крови. Он все повторял, что не может дышать. Когда над ним, трясаясь и содрогаясь, склонился Билли Имя, Уорхол решил, что Билли смеется, и тоже принялся смеяться. «Не смейся, пожалуйста, не смейся меня», — сказал он, но Билли-то плакал. Пуля прошла рикошетом сквозь брюшную полость Энди, прошла насквозь оба легких, пищевод, желчный пузырь, кишечник и селезенку и вылетела наружу, проделав зияющую дыру в правом боку. Легкие пробило, Уорхол с трудом дышал.

Вынести его удалось далеко не сразу. Всё наперекосяк, всё долго. Носилки не поместились в лифт, пришлось спускать Энди на руках шесть лестничных пролетов, и этот

67. Здесь и далее цитаты из книги «Дневники Энди Уорхола» приводятся в переводе В. Болотникова.

68. Марио Амэя (1933–1986) — американский художественный критик, музейщик, журнальный редактор и бывший директор Нью-Йоркского культурного центра (1972–1976), а также Крайслеровского музея искусств в Норфолке, Вирджиния (1976–1979), редактор-основатель лондонского журнала *Art and Artists*, учился у Марка Ротко.

путь оказался настолько изнурительным, что Уорхол потерял сознание. Марио пришлось дать шоферу скорой пятнадцать долларов, чтобы тот включил сирену, и когда Уорхол наконец очутился в операционной, казалось, что все слишком поздно. И он сам, и Марио отчетливо слышали, как врачи бормочут себе под нос: «Никаких шансов». — «Вы что, не знаете, кто это? — завопил Марио. — Это Энди Уорхол. Знаменитый. Богатый. Он способен заплатить за операцию. Христа ради, сделайте что-нибудь».

Вероятно, вдохновленные упоминанием славы и богатства, хирурги все же решили оперировать, но, вскрыв Энди грудную клетку, обнаружили, что сердце не бьется. И хотя Уорхола удалось откачать, он был клинически мертв полторы минуты, изгнанный из жизни самым незамеченным художником среди всех, кто вокруг него толпился, и, по его признанию, он не был уверен, что вернулся из того странствия.

\* \* \*

Валери все вечно понимали превратно. Когда ее арестовали (она сдалась постовому на Таймс-сквер примерно тогда же, когда Энди удаляли селезенку), она сказала толпе журналистов в Тринадцатом полицейском участке, что ответ, зачем она стреляла в Энди Уорхола, можно найти в ее манифесте. «Читайте мой манифест, — настаивала она. — Он вам объяснит, что я такое». Очевидно, никто так и не прочел его, поскольку наутро на первой странице Daily News ее назвали неверно — знаменитый заголовок гласил: «АКТРИСА СТРЕЛЯЕТ В ЭНДИ УОРХОЛА». В бешенстве она потребовала опровержения, и вечерняя версия этой истории включала ее поправку: «Я писатель, а не актриса».

Удерживать власть над собственным сказом делалось все труднее, — это было удручающе, с учетом того, что, по ее заявлению, она стреляла в Уорхола, потому что он слишком владел ее жизнью. Теперь ей пришлось иметь дело со всей мощью государственного аппарата: она провела три года, мотаясь по судам, психиатрическим лечебницам и тюрьмам, среди них — знаменитый гадюшник, лютая Мэттэуанская государственная больница для невменяемых преступников (где в ту пору содержалась Иди Седжвик<sup>69</sup>), психиатрическая больница Беллвью (где Валери удалили матку), а также Женский дом предварительного заключения.

Ее дело получило резонанс среди феминисток, однако Соланас вскоре рассорилась и с теми женщинами, что ринулись на ее защиту. Она не желала, чтобы кто бы то ни было вещал от ее имени или разделял ее замыслы. Не прекратила она и нападок на Уорхола. Все годы ее заключения она продолжала писать ему письма — то угрожающие, то увещающие, иногда примирительные, чуть ли не приятельские. Ненадолго оказавшись на свободе, она возобновила кампанию телефонного преследования. В «ПОПизме» Уорхол вспоминает, как принял от нее звонок в рождественский вечер и чуть не упал в обморок, услышав ее голос. Она угрожала, по его словам, «повторить это... Воплотился мой худший кошмар».

Но Соланас вернулась в тюрьму. Когда ее освободили, она стала тише, смиреннее, что вполне ожидаемо, если человек проторчал в местах, где половое и физическое насилие — обычное дело, где заключенным полагалось выживать

69. За злоупотребление барбитуратами.

на куске хлеба и единственной чашке поганого кофе в день, где в наказание запирали в камерах без мебели и света.

Вернувшись в Нью-Йорк, Валери в основном занималась поиском пропитания и места, где приклонить голову. Люди, знавшие ее в тот период, подтверждают, что ее исключили из любых общин и женских групп: и там и там все устали от ее воинственности, от злого языка. Прохожие на улице сторонились ее. На нее часто плевали в кафе и вышвыривали вон — не потому, что узнавали в ней предполагаемую убийцу Уорхола, а потому, что от нее веяло чуждостью, шел безмолвный сигнал, что она — некий изгой, нежеланный или даже опозоренный. Ее мотало по Виллиджу, эту несчастную тощую фигуру, обернутую в несколько слоев зимней одежды. Ее все еще одолевала мысль, что кто-то ворует ее слова, однако теперь она думала, что передатчик находится у нее в матке.

Одиночество второй половины жизни Соланас — производное множества факторов. Самый очевидный и чаще всего упоминаемый — ее все большая утрата связи с общепринятой действительностью. Паранойя сама по себе отчуждает: так работают ее механизмы недоверия и замкнутости, но она оставляет и особое клеймо — как и время, проведенное в тюрьме. Люди улавливают эти доступные восприятию знаки ненормальности. Люди обходят тех, кто бормочет что-то себе под нос, избегают бывших преступников, обособляют их — если не подвергают прямому насилию. Я пытаюсь сказать, что порочный круг, каким ходит одиночество, не существует сам по себе, — это взаимодействие между индивидом и обществом, в котором тот находится, и положение дел, вероятно, омрачается дополнительно, если индивид — критик изъянов этого общества.

Тем не менее в 1970-х жизнь Валери пошла в гору. У нее возникли любовные отношения (с мужчиной, как ни

странно), она нашла себе квартиру на Третьей Восточной улице. Позднее я осознала, что здание с ее квартирой стояло спиной к спине с моим домом и что она тоже, должно быть, слушала колокола церкви Святейшего Искупителя, что отбивали часы. Соланас нашла работу в феминистском журнале, получала от этого сотрудничества удовольствие. Время стабильности, приятное время, но в 1977-м ей удалось наконец опубликовать «SCUM Manifesto» самиздатом. Издание увенчалось полным провалом, окончательным, уничительным проигрышем. Из всего случившегося с Валери, именно это окончательно сломало в ней способность соотноситься с другими людьми: не тюрьма, не стрельба, а вот это предельное, необратимое подтверждение ее неспособности устанавливать связь посредством слов.

С того времени ее паранойя сделалась неукротимой. Она считала, что враги пытаются общаться с ней через ее постельное белье. Она забросила квартиру и свои отношения, вновь сделалась бездомной. Ее стойкий, навязчивый страх последних лет — тот же старый, все более парадоксальный: у нее украдут слова. Под конец эта паранойя отсекала ее от всех остальных людей. Она отказывалась разговаривать, писала ребусами, бормотала или напевала, пытаясь избежать необходимости открывать рот. Погодя она бросила Нью-Йорк и подалась на Запад. Умерла она от воспаления легких в апреле 1988 года, в четыреста двадцатом номере благотворительной ночлежки в Сан-Франциско. Ее тело пролежало три дня, в нем уже кишели черви, а нашли его, когда заведующий заметил, что за комнату просрочена плата.

Более одинокой кончины не придумаешь. Такова смерть человека, полностью выпавшего из мира речи, человека, пресекшего не только дружеские и любовные узы, но и множество мелких речевых связок, что удерживают

внутри общественного порядка, на своем месте. Соланас уповала на язык, внутренне верила, что он способен изменить мир. Возможно, ближе к концу лучше, безопаснее, менее разрушительно было думать, что это средство, каким Соланас располагала в избытке, ценно настолько, что сама она уже не дерзала его применять, — а не принять то, что она попросту не справилась с самовыражением, что говорила всю жизнь неразборчиво и воплотила великий страх Витгенштейна, если не хуже: то, что она желала сказать, не было никому нужно.

Но не только Валери оказалась обособленной в результате той стрельбы. В больнице под капельницей, после удаления селезенки и части легкого, Энди не сомневался, что уже умер, что обитает теперь в пространстве грез, где-то в коридоре между мирами. На третий день он услышал по больничному телевизору, что убили Роберта Кеннеди, и эта смывающая все на своем пути новостная волна сместила его с первых полос.

И без того осмотрительный в своих связях, и прежде-то неуверенный в достоинствах телесности, Уорхол вынужден был иметь дело с катастрофической разрухой в собственной физической оболочке. Живот ему располосовали, и остаток жизни предстояло провести в хирургических корсетах (из-за них он чувствовал себя «склеенным», то же понятие он применял и к своим парикам, и это показывает, сколь сильно он полагался на физические предметы, чтобы чувствовать себя целым, единым). Он уставал — от острой боли и страданий, какие позднее диагностируют как посттравматический синдром: они накатывали приливами неизбывной тревоги и ужаса.

Он откликнулся отчужденностью, бесчувственностью, спрятался внутрь себя. В интервью, через две недели после выстрелов, он сказал, как в свое время Фее Драже:

Слишком это тяжело — соотноситься... Я не хочу слишком втягиваться в жизни других людей... Не хочу слишком приближаться... Мне не нравится прикасаться к предметам... Поэтому и работы мои так далеки от меня самого.

Он был так слаб, что много месяцев провел дома, где за ним ухаживала мать. Когда наконец вернулся на Фабрику, была осень. Возвращение оказалось чудесным, но он попросту не вполне понимал, что ему тут делать. Он прятался у себя в кабинете, не рисовал, не снимал кино. Единственное из его старых увлечений, какое ему по-прежнему нравилось, — звукозапись, но теперь и она давалась с усилием. После выстрелов у него развился страх быть рядом с людьми, беседы с которыми прежде так забавляли его.

В чем я так и не смог никому признаться начистоту, — написал он в «ПОПизме», — я боялся, что без всех этих сумасшедших и наркоманов, шатающихся поблизости и совершающих свои безумства, я лишусь своей креативности. В конце концов, только они вдохновляли меня с 1964-го, и я не знал, получится ли у меня что-либо без них<sup>70</sup>.

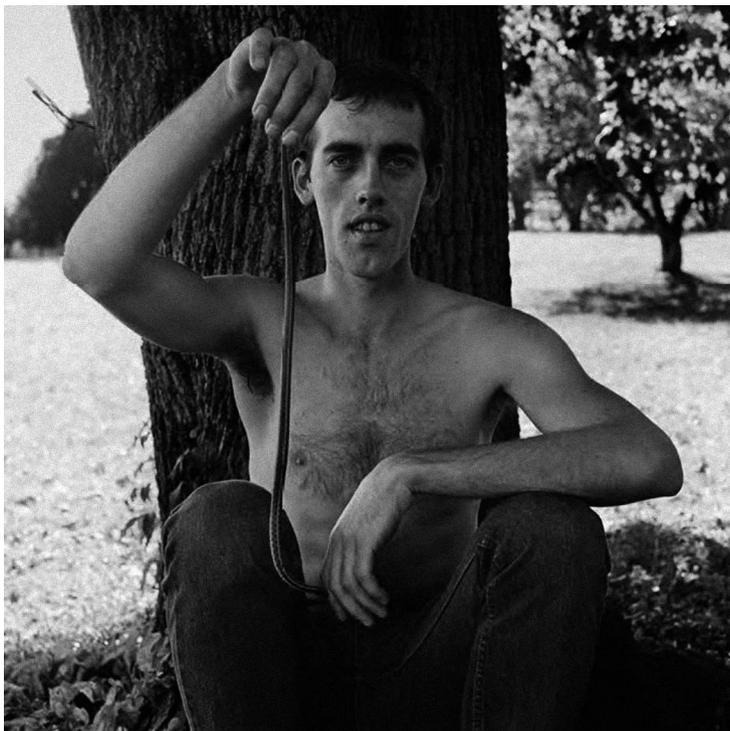
Утешало его лишь одно: слушать, как расшифровывают его старые записи. Любой механический шум успокаивал Энди: шелканье затворов фотоаппаратов, вспышки, телефонные и дверные звонки, но любимым оставался перестук пишмашинки в сопровождении нарезки голосов,

наконец-то освобожденных от опасных тел. Той осенью машинистки на Фабрике работали над «а», а он мог сидеть себе в кабинете, склеенный корсетом, и слушать маниакальную болтовню Ондина и Такси, волну старых, любимых голосов, что носилась по комнате.

Как и издание «SCUM Manifesto», обнародование «а» оказалось безуспешным — и по продажам, и в прессе. Ну и не важно: слушая, как крутится пленка, Уорхол уловил замысел своего следующего творческого предприятия. Он станет выпускать журнал, полностью посвященный разговорам людей друг с другом. Он назвал его Interview [«Интервью»], и журнал дожил до наших дней: это симфония речи, созданная человеком, точно знавшим, сколько стоит слово и какой оно обладает силой — способностью запустить или, напротив, заглушить открытый орган сердца.

ОДИНОКИЙ ГОРОД.

УПРАЖНЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ОДИНОЧЕСТВА



Дэвид Войнарович со змеей. 1981.  
Фотография Питера Худжара. © 1987 The Peter Hujar  
Archive LLC. Публикуется с любезного разрешения  
Pace/MacGill Gallery NY and Fraenkel Gallery CA

## 4. ЛЮБЯ ЕГО

День всех святых. Скверный день, не знаю почему. В семь я бросила то, что делала или не делала, обвела глаза карандашом, надела черное платье в мелких черных блестяшках, выпила стакан бурбона и отправилась в ночь, к параду в Ист-Виллидж. Холодной дымной тьмой, мимо громадных буро-кирпичных зданий — крыльца и веранды захламлены аляповатыми тыквами, черепами и белой паутиной из пряжи. Мне казалось, я взбодрюсь, если окажусь в толпе, — но нет, не очень. Гляжу на свои фотографии того вечера и думаю, что искала некоей размытости, разрушения границ, какие даруют праздник или же опьянение. Все мои снимки смазаны, всюду на них вихрь ярких предметов, сталкивающихся в пространстве. Исполинские скелеты, исполинские глаза на шестах, десяток фотовспышек, сияющий серебряный костюм. Открытая платформа пропыхла по Шестой авеню, на ней — ансамбль зомби, прыгающих и дрыгающихся под «Триллер» Майкла Джексона.

Весь тот вечер меня донимало утомительное чувство, что я слишком зрима, что я как больная мозоль

среди парных и объединенных, среди развеселых подданных дружеских компаний. Горько пожалела, что не купила в «Городе вечеринок»<sup>71</sup> маску — кошачью или Человека-паука. Хотелось анонимности, хотелось передвигаться по городу неприметно: не то чтоб невидимкой, но скрытно, спрятать свое унылое, тревожное, слишком многословное лицо, сбросить бремя необходимости выглядеть невозмутимо или того хуже — привлекательно.

Что связывает маски и одиночество? Очевидный ответ: маски устраняют разоблачение, груз заметности, — в немецком это называется *Maskenfreiheit*, свобода, даруемая маской. Не дать себя разглядеть означает увернуться от возможности быть отвергнутым, равно как и от возможности быть принятым — от бальзама любви. Вот почему маски столь пронзительны и при этом столь жутки, зловещи, тревожны. Вспомним Призрака оперы или Человека в железной маске — или самого Майкла Джексона, раз уж на то пошло, и его утонченное лицо, полускрытое черной или белой хирургической маской, которая навязывает вопрос, жертва ли Джексон или же виновник собственной увечности.

Маски усиливают свойство кожи как преграды или стены, действуют как отделитель, как нечто обособляющее, отдаляющее. Да, они защищают, но лицо в маске еще и пугает. Что там, под маской? Нечто чудовищное, нечто ужасное, невыносимое. Нас узнают по лицам, на лицах явлены наши намерения, по ним видна наша эмоциональная погода. Фильмы ужасов с людьми в масках — «Техасская резня бензопилой», «Молчание ягнят», «День всех

71. Party City (с 1986 г.) — американская розничная сеть товаров для вечеринок и праздников.

святых»<sup>72</sup> — играют на страхе безликости, невозможности установить связь, поговорить, что называется, лицом к лицу, как смертный со смертным.

Эти фильмы часто описывают уродующий, обезличивающий, творящий чудищ ужас, каким наше общество считает одиночество. Надеть маску означает решительно отвергнуть человеческое состояние, это прелюдия к возмездию обществу, массам, исключаящей группе. (То же послание доставляют неделя за неделей в упаковке полегче фильмы анимационной франшизы «Скуби-Ду»<sup>73</sup>: маска упыря, снятая со злодея, открывает одинокого сторожа, брюзгливого изгоя, которому невыносима эта слишком солнечная ватага детишек.)

Маски ставят вопрос и о самом публичном как таковом: неподвижные, застывшие черты вежливости и приспособленности, позади которых копошатся и извиваются истинные желания. Поддерживать контур, делать вид, что ты кто-то другой, не ты, жить «в чулане» — эти императивы растят опасное чувство, что тебя никто не знает, не обращает на тебя внимания. Ну и, конечно, маски как

72. «The Texas Chain Saw Massacre» (1974) — американский фильм ужасов, режиссер Тоуб Хупер; «The Silence of the Lambs» (1991) — американский триллер, режиссер Джонатан Демми, по мотивам одноименного романа Томаса Хэриса; «Halloween» (1978) — американский фильм ужасов, режиссер Джон Карпентер.

73. «Scooby-Doo» (с 1969 г.) — серия мультипликационных сериалов и полнометражных мультфильмов производства американской компании Hanna-Barbera.

прикрытие для незаконных или извращенных дел, и срывание масок, и толпа в масках — вроде устрашающих звериных голов, что надевают селяне в «Плетеном человеке», или же армия зомби в «Триллере»<sup>74</sup> — видеоклипе, который я в детстве сочла слишком страшным и смотреть не стала.

Многие из этих течений затрагивают самый поразительный образ в маске из всех, что я видела в жизни, созданный художником, жившим в 1980-х в квартале от моей квартиры на Восточной Второй. Это черно-белая фотография человека, стоящего у выхода на Седьмую авеню со станции метро «Таймс-сквер». На человеке джинсовка-безрукавка, белая футболка и бумажная маска французского поэта Артюра Рембо — ксерокопия знаменитого портрета в масштабе один к одному с обложки «Озарений»<sup>75</sup>. Позади человека в маске перебегают улицу какой-то парень с прической «афро» в струящейся белой рубашке и расклешенных штанах. Фотоаппарат уловил его в полупрыжке, один ботинок замер в воздухе. По обе стороны улицы старомодные машины и кинотеатры. В «Новом Амстердаме» дают

74. «The Wicker Man» (1973) — британский триллер, режиссер Робин Харди, по мотивам романа Дэвида Пиннера «The Ritual» (1967). «Michael Jackson's Thriller» (1983) — короткометражный фильм ужасов, снятый на песню Майкла Джексона «Thriller», режиссер Джон Лэндис.

75. Русские издания, например: *Рембо, Артур. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / пер. с франц. М. Кудинова. М.: Наука, 1982.*

«Лунного гонщика», в «Хэррисе» — «Ужас Амитивилля»<sup>76</sup>, а афиша у «Виктории», прямо над головой у Рембо, обещает большими черными буквами: «Категория „икс“».

Фотоснимок сделан в 1979 году, когда Нью-Йорк проходил очередную фазу упадка. Рембо стоит в центре захудалости города — на Двойке, как именовали когда-то этот отрезок Сорок второй улицы, что пролегает между Шестой и Восьмой авеню, более того — на том самом месте, где одиннадцатью годами раньше арестовали Валери Соланас. Улица и в ту пору была дикая, но к 1970-м Нью-Йорк находился на грани банкротства, и на Таймс-сквер царили насилие и беззаконие, то было злочное место, полное проституток, толкачей, карманников и сутенеров. Театры Бозар — те самые, что Хоппер воспел в «Нью-Йоркском кино», знаменитой картине с билетершей, опершейся о стену, — превратили в порнокиношки и притоны для съема: старинная экономика взглядов исподтишка и вожделенных картинок становилась все более выраженной, все более вопиющей день ото дня.

Лучшего места для Рембо не придумаешь: его тянуло к миру преступности и нищеты, он расплескивал свой дар привольно и быстро, опаляя собой, словно комета, полицейские участки Парижа XIX века. Рембо здесь выглядит как дома, бумажное лицо безучастно, у его ног поблескивает водосток. На других фотографиях этой серии, названной

76. «Moonraker» — одиннадцатый фильм о британском супергероине Джеймсе Бонде, экранизация одноименного романа Яна Флеминга, режиссер Льюис Гилберт. «The Amityville Hoghog» (1979) — американский фильм ужасов, режиссер Стюарт Розенберг.

«Артур Рембо в Нью-Йорке», он ширяется героином, катается на метро, мастурбирует в постели, ест в забегаловке, позирует с тушами на бойне и прогуливается среди разрухи причалов на Хадсоне, лениво раскидывает руки на фоне стены, где краской из баллончика написано: «МОЛЧАНИЕ МАРСЕЛЯ ДЮШАНА ПЕРЕОЦЕНЕНО».

Независимо от густоты толпы, в которой он движется, Рембо всегда сам по себе, никогда не похож на окружающих его людей. Иногда он ищет секса — или, может, продает себя, нахохлившись у автобусной станции Портвоя администрации, где сутенеры показывают товар лицом. Иногда при нем имеются даже спутники — как на том ночном снимке, где он с двумя смеющимися бездомными, они обнимаются, у одного в руках игрушечный пистолет, рядом горит мусорный бак. И все равно маска обособляет его — он странник или вуайерист, не способный или не желающий явить подлинное лицо.

Серия с Рембо придумана, организована и снята целиком и полностью Дэвидом Войнаровичем, в ту пору совершенно неизвестным двадцатичетырехлетним нью-йоркцем, который через несколько лет станет звездой художественной жизни Ист-Виллидж вместе со своими современниками Жан-Мишелем Баския, Китом Харингом, Нэн Голдин и Кики Смит<sup>77</sup>. Его работы, включая картины,

77. Жан-Мишель Баския (1960–1988) — американский художник-граффитист, позднее неоэкспрессионист. Кит Харинг (1958–1990) — американский художник, скульптор, активист. Нэнси Голдин (р. 1953) — американский фотограф, активист. Кики Смит (р. 1954) — американский художник, скульптор, график.

инсталляции, фотографии, музыку, фильмы, книги и театрализованные постановки, посвящены вопросам связи и уединения; созданное им особенно сосредоточено на выживании индивида во враждебно настроенном обществе, в обществе, которое настойчиво не желает терпеть некоторых личностей и даже отвергает само их существование. Творчество Войнаровича пылко ратует за многообразие, оно со всей ясностью осознает, до чего обособляющим может быть однородный мир.

Фотографии из серии с Рембо часто ошибочно воспринимаются как автопортреты, на самом же деле Войнарович стоял за фотоаппаратом, а роль человека в маске играли его разнообразные друзья и любовники. Тем не менее это очень личная работа, правда, созданная с непростым замыслом. Фигура Рембо служила художнику своего рода заменой или статистом, помещенным в разные значимые для Дэвида места — которые он навещал или те, что по-прежнему имели над ним власть. В интервью, записанном гораздо позже, он рассказал об этом проекте и его происхождении так: «Я периодически оказывался в положениях, которые казались мне отчаянными, и в таких случаях чувствовал, что надо что-то делать... Рембо уложен в некую приблизительную биографическую линию моего прошлого, — это места, где я болтался пацаном, места, где я голодал или к которым на определенном уровне привязался».

Отчаянные положения — не шутка. Насилие произошло по его детству пожаром, выпотрошило его, опорожнило, оставило отпечаток. История жизни Войнаровича — ярчайшая история масок: зачем они могут понадобиться, почему им не стоит доверять, отчего они бывают необходимы для выживания; а еще они ядовиты и невыносимы.

Он родился 14 сентября 1954 года в Ред-Бэнке, Нью-Джерси. Первое воспоминание — вовсе не о людях,

а о мечехвостах, ползавших по песку, — образ в духе тех, что наполняют все его задумчивые, коллажные фильмы. Мать была очень юна, отец — моряк торгового флота, алкоголик с лютым нравом. Беды в этом браке начались почти с самого начала, и когда Дэвиду было два года, Эд и Долорес развелись. Чуть погодя его вместе с братом и сестрой, оба старше, оставили в интернате, где их обижали физически: били, заставляли стоять по стойке смирно или же будили ночью и загоняли под холодный душ. По закону их оставили у матери, но, когда Дэвиду было примерно четыре года, всех троих детей выкрал отец и оставил на птицеферме у тети и дяди, а позже перевез к себе и своей новой жене в пригород Нью-Джерси — место, которое Дэвид позднее описал как «вселенную опрятно постриженного газона»: здесь физическое и психическое насилие над женщинами, геями и детьми можно было творить безо всяких последствий.

«У меня дома, — писал он в мемуаре „Близко к ножам“, — нельзя было смеяться, нельзя было жаловаться на скуку, нельзя было плакать, нельзя было играть, нельзя было исследовать, нельзя было заниматься ничем, что выказывало бы развитие или рост, ничем независимым». Эд неделями пропадал в морях, но когда возвращался — измывался над детьми. Дэвида били поводком и штакетинной, а однажды он видел, как его сестру долбят головой о тротуар, пока у нее из ушей не потекла бурая жидкость, при этом соседи как ни в чем не бывало ухаживали за своими садиками и стригли газоны.

Страх отравляет все. Дэвид вспоминал, как бегал от грузовиков, что спускались с холма рядом с их домом; помнил он и то, как их бросили в торговом центре прямо перед Рождеством и они шли под снегом несколько миль, неся двух черепак в картонной коробке от еды навынос. Частенько

он целыми днями прятался в лесу, искал жуков и змей — это занятие ему никогда не наскучивало, даже когда он вырос.

Где-то в начале 1960-х его отправили в католическую школу, и примерно тогда же отец стал еще более жестоким и неуправляемым. Однажды он убил и зажарил ручного кролика Дэвида, а детям сказал, что они едят нью-йоркский филей. В другой раз, избив Дэвида, он потребовал, чтоб мальчик потрогал ему пенис. Дэвид отказался, отец не настаивал, но бить продолжил. В те дни Дэвиду снилось дурное — повторявшиеся образы потопа и смерчей. Но приходил сон и получше, он навещал Дэвида до самого конца жизни. В этом сне он шел по длинной грунтовке к пруду. Нырля, плыл под водой. На дне имелась пещера, он вплывал в нее, погружался все глубже, легкие жгло, и в последний миг он выныривал в грот, заросший сталактитами и сталагмитами, светившимися в темноте. В середине 1960-х дети Войнаровичи нашли свою мать, поискав ее имя в манхэттенском телефонном справочнике: Долорес Война. Они улизнули на денек, провели с ней несколько часов в Музее современного искусства. Именно там, бродя по галереям, Дэвид решил стать художником. Им разрешили и другие встречи, но тут ни с того ни с сего Эд решил, что хватит с него детей, за которых он когда-то так упорно сражался, и спихнул всю троицу Долорес. Для детей это, вероятно, было облегчением, однако квартира в Адской кухне<sup>78</sup> ока-

78. Адская кухня (Hell's Kitchen, ныне Клинтон) — район Манхэттена; назван так из-за высокого уровня преступности с середины XIX по вторую половину XX века; впервые такое название появилось в The New York Times в 1881 г.

залась крошечной, и сама Долорес не привыкла выполнять роль матери, особенно в отношении троих теперь уже глубоко неуравновешенных детей. Ей даже не хотелось, чтобы они звали ее мамой, и хотя она была с ними тепла и открыта, вскоре выяснилось, что она склонна к манипуляциям, непоследовательна и взбалмошна.

Нью-Йорк: запах собачьего дерьма и гниющего мусора. Крысы в кино таскают у тебя попкорн. Секс внезапно повсюду. Мужчины наперебой порывались снять Дэвида, предлагали и предлагали ему деньги. Ему снилось, что он лежит в ручье, эякулирует в воду, и затем он сказал «да» одному из тех типов, отправился с ним в квартиру у Центрального парка, хотя настоял, что поедет сам по себе, на автобусе. У него случился секс с сыном одной из материнских подруг, а потом Дэвид едва ли не в истерике от страха, лихорадочно обдумывал, не убить ли того, ведь если семья юноши все узнает, то Дэвида отправят в психушку и станут лечить электрошоком. Видно ли это по его лицу — что он наделал и, хуже того, до чего ему это понравилось? Выяснить, что ты гей, в ту пору было не самым лучшим: до Стоунуоллских бунтов, запустивших движение за свободу геев, оставалась еще пара лет. Дэвид сходил в местную библиотеку — выяснить, что означает «пидор». Сведения оказались скудными, искаженными, удручающими: длинный перечень маменькиных сынков и извращенцев, список членовредительств и самоубийств.

К пятнадцати годам он уже постоянно продавал себя за десять долларов на Таймс-сквер. Ему нравилась энергия этого места, хотя чуть ли не каждый раз его здесь колошматили или грабили. Грохот города, ярость неона и электрических огней, лавина людей, составленная из смеси всякого: моряки, туристы, копы, проститутки, сутенеры, барыги. Дэвид бродил в толпе, зачарованный: тощий

мальчик с крупными зубами, в очках, ребра выпирают. В то же время была у него и тяга к более спокойным занятиям. Ему нравилось рисовать, ходить одному в кино или блуждать вокруг диорам в Музее естественной истории — пыльный запах, длинные безлюдные коридоры.

Странная привычка тех дней: висеть на одних пальцах на подоконнике своей спальни — всем весом с седьмого этажа над Восьмой авеню. Проверять пределы телесных возможностей, вероятно, или же подвергать себя риску, чтобы преодолеть дурные чувства, предаваться устроенным самому себе потрясениям — «проверять проверять проверять как я этим владею сколько у меня власти сколько у меня силы». Он постоянно думал о самоубийстве, думал о самоубийстве и воровал змей в зоомагазинах — и отпускал их в парке. Иногда уезжал на автобусе в Нью-Джерси и заходил в озера полностью одетым и только так мылся (позднее он вспоминает, что джинсы у него были такие грязные, что он, нагибаясь, видел в них свое отражение). Чувствуя, как всё вокруг, все сооружения — школа, дом, семья — рушатся, распадаются, если убрать строительные леса.

Все обострилось ближе к семнадцати годам, когда его то ли вышвырнули из квартиры в Адской кухне, то ли он сам удрал навсегда. Долорес уже выперла и брата Дэвида, и сестру — после нараставшего напряжения, все более горячих ссор. Теперь и Дэвид оказался сам по себе — выпал из общества, рухнул, как Валери Соланас до него, в скользкий и опасный мир улиц.

Время расплылось, сделалось ненадежным, оно более не означало того, что прежде. Дэвид голодал и стал таким изможденным и грязным, что не мог склеить себе приличного клиента, и потому обратился к тем, кто частенько лупил его или обирал. Ходячий скелет на милости у любого жестокого мерзавца. Дэвид так сильно недоедал, что у него

из десен струилась кровь, стоило ему прикурить сигарету. В «Огне в животе» Синтии Карр, замечательной биографии Войнаревича, есть история о том, как он, мучаясь гнилыми зубами, оказался один в больнице, после того как уговорил Долорес одолжить ее карточку Medicaid. Сунь под дверь, когда разберешься, сказала она. Ее, дескать, самой не будет, у нее отпуск на Барбадосе.

В те дни он сильно недосыпал. Иногда торчал всю ночь на крыше какого-нибудь дома, свернувшись у отдушины отопления, а утром просыпался весь запорошенный сажей, глаза, рот и нос забиты удушающей черной пылью. Тот же мальчик, что писал у себя в дневнике за несколько месяцев до этого, как страшно ему оставаться ночью одному. Он воровал одежду — и рептилий из зоомагазинов. Жил в общагах или прибивался к компаниям трансвеститов у Хадсона, болтался с ними по ночлежкам и разгромленным квартирам. Спал в котельных, в брошенных машинах. Иногда его насиловали или накачивали наркотой мужчины, предлагавшие ему деньги, но остальные были к нему добры, особенно юрист по имени Сид: он брал его к себе домой, кормил и в целом обращался как с обычным, достойным любви человеком.

Наконец в 1973 году Дэвид сумел вырваться. Сестра предложила ему койку у себя в квартире, и он постепенно выбрался к чему-то более похожему на нормальную жизнь: хотя бы крыша над головой, пусть добыть постоянную работу и постоянные деньги пока не очень-то получалось. Вообще-то в обзорном очерке к книге «Рембо в Нью-Йорке» возлюбленный Дэвида Том Рауффенбарт вспоминал, что, когда они познакомились, Дэвид, в ту пору уже состоявшийся художник, так и не имел настоящей кровати и, казалось, существовал почти исключительно на кофе и сигаретах. «Я сделал что мог, чтобы это исправить, — добавляет

он, — но по сути своей Дэвид был одиночкой. Хотя общался со многими, предпочитал взаимодействовать один на один. Все знали немного другого Дэвида».

Из такого детства не выбираешься без багажа, без вредоносного бремени, какое приходится как-то скрывать, или таскать за собой, или как-то от него избавляться. Сперва — наследие побоев и небрежения, никчемности, стыда и ярости, отличности от других, некоей недостойности, меченности. И особенно гнев — а под ним глубокое, возможно, неутолимое ощущение, что не достоин любви.

Уже этого хватило бы, но имелся еще и позор уличной жизни, тревога, что люди узнают, как он торговал собой, и осудят. В начале третьего десятка его донимала неспособность говорить, признавать вслух, через что он прошел, какой опыт получил. «В комнате, где битком людей, ни на какой вечеринке, никому и ни за что не смог бы я рассказать всего этого», — делился он с другом Китом Дэвисом<sup>79</sup> в записанном на магнитофон разговоре много лет спустя. «Это чувство, что я таскаю опыт на плечах, и, где б ни сел и ни посмотрел на людей, я понимал, что попросту нет у меня такого контекста, который был бы похож на их». И вновь — из «Близко к ножам»: «В компании людей я едва мог разговаривать. Ни на работе, ни на вечеринках или тусовках не возникало в разговоре точки, где я мог бы предьявить то, что повидал».

Отделенность, глубокая обособленность из-за прошлого усиливалась старой тревогой о сексуальности. Это

79. Кит Ф. Дэвис (р. 1952) — американский куратор фотовыставок, коллекционер, автор нескольких книг по фотографии.

мучительно — расти в мире, где то, что он желал делать со своим телом, считалось отвратительным, трагическим, извращенным, безумным. Он окончательно «вышел из чулана» в Сан-Франциско в середине 1970-х, когда ненадолго убрался с Манхэттена. Впервые живя в открытую как гей, он тут же почувствовал себя счастливее, свободнее и здоровее, чем когда-либо прежде. В то же время он вынужден был осознать бремя противостояния, ненависти, что таилась всюду, где мужчина любил мужчин и не стеснялся этого. «Мое гейство, — писал он в биографической сводке, озаглавленной „Выходные данные“, — было живой изгородью, что постепенно отделяла меня от большого общества».

В «Близко к ножам» он вспоминает, каково это было, когда дети обзывают друг друга: «Пидор!», как «звук этого слова отдавался во мне до ботинок, мгновенное одиночество, дышащая стеклянная стена, которую никто не замечал». Прочитав эту фразу, я осознала, до чего она напомнила мне — физически — о сценах из моей собственной жизни; вообще говоря, напомнила об источнике моей обособленности, моего чувства инаковости. Алкоголизм, гомофобия, предместья, католическая церковь. Люди разъезжаются, люди слишком много пьют, люди слетают с катушек. Ничего и близко похожего на насилие, как в детстве Дэвида, я не пережила, но знаю, каково это — ощущать себя небезопасно, наблюдать бурные или пугающие сцены, бороться с пульсирующим страхом и кипящим гневом. Моя мать была лесбиянкой, глубоко втихаря. В 1980-х она открылась, и нам пришлось удирать из деревни, где я провела всю свою жизнь; мамина подруга пила все сильнее, и мы мотались по разным домам на южном побережье.

То была эпоха двадцать восьмой статьи, когда гомофобию закрепляло британское законодательство, не говоря

уже о том, что ее приветствовал любой ханжа, когда учителя не могли законно пропагандировать «допустимость гомосексуальности как симуляции семейных отношений». Я всегда считала гетеросексуальное общество отчуждающим и потенциально опасным. Прочитав ту строчку в «Ножах», я живо вспомнила муторное чувство, какое возникало у меня в школе, когда другие дети болтали в этой своей злой, тупой манере о «пидорах» и «гомосеках», укрепляя и распаяя во мне и без того острое ощущение, что я тут чужак и меня выставили вон. И дело не только в моей матери. Вижу себя саму в ту пору — худую, бледную, одетую в мальчишье, совершенно неспособную управляться с общественными требованиями, согласно которым устроены женские школы, а моя собственная сексуальность и понятие о гендере безнадежно перекошены предложенными вариантами. Была я мальчиком-геем, уж раз на то пошло, — в неправильном месте, в неправильном теле и в неправильной жизни.

Позднее, после школы, я выпала из всего сразу, жила в лагерях демонстрантов, обитала в приморских городах в полуразрушенных зданиях. Помню, как спала в комнате, набитой наркушами, двор на десять футов завален мусором. Зачем оказываться в опасных местах? Потому что нечто в тебе чувствует, что ты глубинно недостойн. И как из этого вырваться, как вернуть себе право быть другим? Одно из ярчайших воспоминаний Дэвида об уличных годах — время от времени случавшиеся ночи ярости, когда они с каким-нибудь приятелем так изнывали от голода и раздражения, что проходили Манхэттен чуть ли не насквозь, круша стекла в каждой телефонной будке по дороге. Иногда психическое пространство, пейзаж эмоций можно изменить, действуя в физическом мире. Думаю, в определенном смысле это и есть искусство, и уж точно то близкое к волшебству, что

Войнарович вскоре принялся творить, все более обращаясь от разрушения к созиданию.

Таков контекст, в котором возник «Рембо», те беды, с которыми этот проект борется. Дэвид начал фотографировать летом 1979-го тридцатипятимиллиметровым аппаратом, одолженным у друга. Он и прежде экспериментировал со снимками, сделанными от бедра, пытаясь собрать корпус работ, какие показали бы мир, в котором он жил, и опыт, который все еще не в силах был выразить в речи. Он начал понимать, что искусство может стать для него способом свидетельствовать, являть «то, что я чувствовал, меня всегда заставляли прятать». Он хотел создавать образы, которые так или иначе вещали правду, предъявляли людей, оставленных за бортом истории или еще каким-либо образом лишенных прав, исключенных из летописей.

Было нечто мощное в возвращении к старым местам когда уже повзрослел, в погружении Рембо в пейзажи детства, чтобы стоял он безучастно у раскрашенной стенки, на которую Дэвид опирался еще мальчишкой, ждал, когда стареющие мужчины купят его тощее неухоженное тело. Другое «я»? Чувственный лишенный нервов симулякр, закаленный жизнью. Был ли его Рембо фигурой, с которой он мог слиться (позднее, в дневнике: «Хочу создать миф, которым однажды смогу стать»), или же способом задним числом защитить нелепого, уязвимого пацана, каким он когда-то был? Трудно вообразить, что его Рембо могут изнасиловать или заставить делать что-нибудь против воли.

Так или иначе он использовал фотоаппарат, чтобы осветить мир андеграунда, пролить свет на скрытые точки города, на злчные места, где мятущийся юнец может сшибить деньгу или надыбать еды. Фотоснимок — акт обладания, способ сделать что-то зримым и вместе с тем закрепить на своем месте, замкнуть во времени. А как же настроения

этих фотокарточек, одиночество, что накатывает от них волнами, лучится из черт Рембо, жутковатых, безучастных? Мне казалось, они свидетельствуют не только стилю жизни, но и выражают, каково это — быть иным, отрезанным, неспособным поделиться настоящим чувством; заточённым под маской и ею же освобожденным, короче говоря.

Чем дольше я на них смотрела, тем больше они увязывались с чувствами, которые Дэвид одновременно исследовал в своих дневниках («Я начал гулять по улицам в основном один, дома был один, и постепенно впал в состояние очень малого общения, а все — из-за жажды уберечь свое чутье на жизнь и житие».) Они выражают отдельность, конфликт между желанием устанавливать связи, тянуться за пределы внутренней клетки — и желанием прятаться, уходить, исчезать. Есть в них что-то грустное, невзирая на суровость, на неприкрытую сексуальность, есть неразрешенный вопрос. Как пишет об этом в своем очерке в начале книги «Рембо» Том Рауффенбарт, «хотя маска Рембо — безучастное неизменное лицо, она словно бы все время оглядывает и впитывает все, что видит, любой опыт. Но в конце концов остается одна».

\* \* \*

Я ненадолго слетала в Англию, а когда вернулась, начала навещать архив Войнаровича в библиотеке Фейлза, что размещается внутри большой библиотеки Бобста в Нью-Йоркском университете, аккуратно напротив старой студии Хоппера на Вашингтон-сквер. Удачное расстояние для прогулки, и я всякий раз выбирала новый маршрут и исходила Ист-Виллидж вдоль и поперек, иногда бредя мимо крохотного незаметного кладбища на Второй Восточной, а иногда останавливалась прочитать афиши рядом

с театром-галереей «Ла МаМа» и театром-пабом «Джо»<sup>80</sup>. Была зима, ярко-синее небо, у продуктовых лавок стояли ведра с медного оттенка хризантемами.

В библиотеке я показывала пропуск и поднималась на лифте на третий этаж, запирала свои запрещенные авто-ручки в шкафчик и одалживала карандаш, чтобы заполнить карточку запроса. Серия I, журналы. Серия VIII, аудио. Серия IX, фотографии. Серия XIII, предметы. Неделю за неделей я перекапывала все подряд, распаковывая десятки коробок хеллоуинских масок и дешевых игрушек, которые так нравились Дэвиду. Красный пластиковый ковбой. Жестяная машинка скорой помощи. Игрушечный дьявол, Франкенштейн. Я листала дневники, иногда из них выпадали старые меню и рецепты, и пересматривала побитые видеокассеты с записями старых летних каникул: Дэвид плавает в озере, вновь и вновь погружает лицо под воду, где сети света оплетают ему грудь.

По вечерам, когда я шла домой мимо магазина «Плэнтворкс» или старой церкви Благодати на Бродвее, голова у меня наполнилась образами, что давным-давно наводнили чьи-то головы. Человек, ширяющийся героинном на заброшенном молу, выпадающий из сознания, обмякший и трогательный, как Пьета, слюна пенится у него на губах. Грезы о сексе. Грезы о лошадях. Грезы об умирающих тарантулах. Грезы о змеях.

80. «La MaMa» (с 1961 г.) — выставочное и театральное экспериментальное пространство; «Joe's Pub at the Public» (с 1998 г.) — паб-клуб-театр, площадка, открытая для молодых актеров и музыкантов.

Столько же своей жизни Войнарович положил на то, чтобы убежать из всяких одиночных заключений, найти путь из внутренней камеры. Он поступал двояко, шел двумя путями, оба физические, оба рискованные. Искусство и секс: он занимался созданием образов и любовью. Секс в работах Дэвида повсюду, это одна из питающих сил его жизни. Это центральный предмет, о котором его тянуло писать, который хотелось изображать, чтобы вырваться из молчания, поглотившего его еще в детстве. В то же время само действие было методом — возможно, лучшим — выбраться вовне, выразить свои чувства тайным, запретным языком тела. Творчество позволяло ему рассказывать о личных переживаниях, снимать парализующее заклятье безъязыкости; секс тоже был способом устанавливать связь, открывать бессловесное, невыразимое — то, что он хранил глубоко внутри.

В конце 1970-х — начале 1980-х, в тот же период, когда создавалась серия с Рембо, Дэвид продолжал менять любовников, ища то, что обычно именуют случайными связями, — анонимно, с чужими людьми, — но Дэвид эти связи почти всегда именовал, и рассматривал как занятия любовью. Он записывал эти встречи у себя в дневниках и — позднее — в изданных текстах, сопровождавшихся прорисовками: электрически наглядно, электрически откровенно. Документировал он и собственные отклики, очерчивал тонкий пейзаж эмоций, миги томления или же парализующего страха.

Почти еженосно он отпраивлялся гулять, вниз к Бруклинскому променаду или через заброшенную Вестсайдскую магистраль к причалам Челси — к месту, что много лет завораживало его и эротическое, и художественное воображение. Эти причалы тянутся вдоль Хадсона от Кристофер-стрит до Четырнадцатой, их забросили еще во времена упадка кораблестроения в 1960-х. Коммерческое судостроение сместилось в Бруклин и Нью-Джерси, и причалы

Челси по большей части закрыли, а три практически ничего не уничтожило пожарами. К середине 1970-х город больше не мог ни сохранять, ни уничтожить эти громадные разваливающиеся постройки. В некоторых расселились бездомные, они разбили лагерь внутри старых товарных складов и грузовых ангаров, а некоторые приспособили геи — под свои места встреч. То были земли упадка, руины величия, присвоенные подпольной гедонистской колонией.

Дэвид пересказывал, что видел и делал, с необычайной смесью нежности и свирепости. С одной стороны, это место было «открытым блудилищем», здесь несло мочой и дерьмом, здесь постоянно кого-нибудь убивали, и сам Дэвид однажды видел кричавшего человека, у которого по лицу струилась кровь и который сказал, что чужак в морском дождевике порезал его в пустой комнате. С другой стороны, здесь был мир без запретов, где люди, чья сексуальность повсеместно оказывалась предметом пылкой враждебности, могли найти полную свободу знакомств и где порой среди отбросов расцветали мгновения неожиданной близости.

У себя в дневниках он описывал, как бродил ночами или в бури по бозаровским залам отбытия. Они были обширны, как футбольные поля, стены повреждены пожарами, полы и потолки сплошь в брешах, через которые видно, как течет река, иногда серебристая, иногда илистая, ядовито-бурая. Он усаживался на конце причала с записной книжкой, свешивал ноги над Хадсоном, смотрел, как льется дождь, громадная кофейная чашка «Максвелл-хауса» капала алым неоном на джерсейский берег. Иногда к нему подсаживался кто-нибудь, или же сам Дэвид шел за кем-нибудь по коридорам, вверх по лестнице, в комнаты, усыпанные стеклом или забытые коробками брошенных бумаг, где витал соленый дух реки. «Так просто, — писал

он, — лик ночи в комнате, забитой незнакомцами, путаница коридоров, по каким бродишь, как в кино, дробление тел из тьмы в свет, звуки самолетов, пускающихся вдаль».

Бродя по причалам, Дэвид редко встречал одних и тех же мужчин дважды, хотя иногда искал их, наполовину влюбленный в вымышленную личность, мифическое существо, какое сам себе сотворил из акцента или единственного слова. Такова часть удовольствия таких отношений, они позволяли ему быть сексуальным и в то же время держаться отдельно, более-менее владеть обстоятельствами. Можно быть в городе одному, ценить, как «одинокость двоих, движущихся в противоположные стороны, создает личное уединение», зная, что есть места, где физическая связь почти гарантирована.

Прилюдность того, что творилось на причалах, сама по себе была противоядием всему скрытному, стыдному. Он старался сохранить за людьми их личное пространство, однако там явно происходил парный танец вуайеризма и эксгибиционизма, часть многообразных радостей того места. Вместе с тем наблюдаемое будило в нем инстинкт летописца — запечатлевать, увековечивать в словах увиденное, сохранить то, что уже тогда казалось преходящей, невозможной утопией. Он фотографировал от бедра и носил при себе бритву — на случай нападения. Все случилось так быстро, как ни крути, — шквал образов, чудное тайное потрясение чувств. Двое мужчин трахаются — так жестко, что один пал на колени. Перевернутый диван, разбросанная конторская мебель, ковер, хлопающий водой при каждом шаге. Целовать француза со сверкающими белыми зубами, а затем всю ночь не спать — лепить из глины и краски черно-желтую саламандру, зверя-талисмана.

Искусство и секс — две вещи нераздельные. Иногда он брал с собой баллончик с краской и переносил странные

сюжеты из своего воображения на полуразрушенные стены: блудные сновидческие фразы, то его собственные, то заимствованные у художников, которые ему нравились. «МОЛЧАНИЕ МАРСЕЛЯ ДЮШАНА ПЕРЕОЦЕНЕНО» — это он написал как оммаж Бойсу<sup>81</sup>, а следом набрызгал лицо Рембо, грубый силуэт на стекле. Строчки о мексиканских псовых боях, рисунок вздымающейся безголовой фигуры. Он часто врисовывал свои граффити в фон фотографий с Рембо, наслаивая свое присутствие, вписывая себя в ткань места.

Дэвид — конечно же, не единственный человек, кого вдохновляла разруха причалов. Художники хаживали сюда уже чуть ли не десять лет, влекомые простором залов, свободой работать без чужого внимания или надзора. В начале 1970-х здесь состоялось множество авангардных хеппенингов, запечатленных на причудливо прекрасных черно-белых фотографиях. На одной человек, подвешенный в проеме грузовых ворот на веревке, привязанной к ноге. Он болтается над громадной кучей мусора, из которой торчит одинокая рождественская елка: Висельник из постапокалиптической колоды таро. Тот же художник, Гордон Матта-Кларк<sup>82</sup>, произвел самое смелое художественное вторжение на причалы. Для проекта «Конец дня» он с командой

81. Йозеф Бойс (1921–1986) — немецкий художник, один из главных теоретиков постмодернизма.

82. Гордон Матта-Кларк (Гордон Роберто Эчуррен Матта, 1943–1978) — американский художник с франко-баскско-испанскими корнями, знаменитый в первую очередь работами в пространстве на местности.

помощников вырезал бензопилами и газовыми горелками громадные геометрические фигуры в полах, стенах и потолках причала № 52 и впустил потоки света внутрь, превратив пространство в то, что Матта-Кларк нарек храмом солнца и воды, выстроенным без совещаний или разрешений.

Годы фланирования в поисках партнера тоже задокументированы десятками фотографов — и любителями, и профессионалами, среди них Элвин Бэлтроп, Фрэнк Хэллэм, Леонард Финк, Аллан Танненбаум, Стэнли Стеллар и Артур Тресс, а также Питер Худжар<sup>83</sup>, человек, ставший самой уравновешивающей и значимой фигурой в жизни Дэвида. При помощи фотоаппаратов они вместе запечатлели для потомков многое: толпы нагих загорающих на

83. Элвин Бэлтроп (1948–2004) — афроамериканский фотограф, знаменитый преимущественно съемками в порту на Хадсоне в 1970–1980-х. Фрэнк Хэллэм (1925–2012) — американский фотограф с большим наследием личных дневников, малой прозы и драматургии. Леонард Финк (1930–1993) — американский фотограф-любитель, посвятивший значительную часть своей жизни фотографии, много снимал гей-жизнь Нью-Йорка. Аллан Танненбаум (р. 1945) — американский фотограф, международный фоторепортер. Стэнли Стеллар (р. 1945) — американский фотограф, книжный дизайнер, график. Артур Тресс (р. 1940) — американский фотограф, известен постановочной сюрреалистической фотографией. Питер Худжар (1934–1987) — американский фотограф, автор многих легендарных снимков знаменитостей своего времени.

причале, обширные залы с битыми стеклами и сломанными балками, полуодетых мужчин, обнимающихся в тенях.

Кто-то приходил сюда рисовать. Бродя по причалу № 46, исследуя вонючие лабиринты, Дэвид обнаружил граффитиста по имени Тава, урожденного Густава фон Вилля<sup>84</sup>, работавшего над громадными, куда масштабнее, чем в жизни, приапическими фигурами. Их делалось все больше, этих стражей и свидетелей тел, что обнимались под ними. Фавн в солнечных очках трахает бородача, стоящего на четвереньках. Нагие мускулистые торсы с громадными членами, которых Дэвид называл кариатидами. Образы половой свободы, сладострастия и усад, ошеломляющие своей прямоотой, хотя позднее Дэвид отмечал, что более всего поражало другое: сексуальность и человеческое тело оставались запретными темами так долго, даже в этой поздней точке отлива в лютый, наполненный картинками век.

\* \* \*

Читать дневники Дэвида — все равно что вернуться на воздух после того, как долго просидел под водой. Ничто не заменит прикосновения, ничто не заменит любви, но читать о том, как кто-то приверженно открывает и признает свои желания, оказалось таким пронзительным, что я временами чувствовала, как, читая, физически дрожу. В ту зиму причалы перед моим внутренним взором зажали собственной жизнью. Я сосредоточенно изучала любые

84. Густав фон Виль (?–1991) — американский художник-граффитист, актер порнокино.

свидетельства, до каких могла добраться, замороженная пространствами, что потворствовали безрассудству встреч, творчеству и свободе. Казалось, это идеальный мир для всех, кто мучительно пытался установить связи: здесь возможность уединения, анонимность и личное самовыражение совмещались с точными соприкосновениями, здесь можно было дотянуться до других, обрести чье-нибудь тело, сойтись, явить то, чем ты занят. Утопическая, анархическая, чувственная версия того, что предлагал сам город, однако не стерилизованная, скорее разрешительная, чем запретительная — и, конечно, квир, а не нормальная.

Я понимала, что это идеалистическая половина истории. Прочитала множество отчетов, подтверждавших, до чего опасно было на причалах, какими отвергающими и жестокими могли они быть, если выглядишь неподобающе или не считаешь местный код, не говоря уже о мрачных последствиях, постигших это прибежище сладострастия, когда появился СПИД. Тем не менее причалы как таковые подарили моему уму место для прогулок за пределами сияющей фабрики моногамии, произвольного стремления жаться друг к дружке, спариваться, сбиваться, подобно животным Ноя, по двое навеки в замкнутом пространстве, запечатанном от внешнего мира. Как ядовито отмечала Соланас, «наше общество — не община, а всего лишь сборище обособленных семейных ячеек».

Мне этого больше не хотелось — если вообще хотелось когда-либо. Я не знала, чего хочу, но, вероятно, мне нужно было расширение эротического пространства, расширение моего видения возможного и приемлемого. Этому послужило чтение о причалах — грезы, какие помещаешь на стену в привычной комнате привычного дома, и стена отодвигается, открывает тебе сад или озеро, каких ты прежде не видел. Я всегда просыпалась от таких грез омытая

счастьем; то же происходило, когда я читала о причалах, словно всякий раз, когда думала о них, еще чуточку избавлялась от стыда, который носит в себе почти любое тело, наделенное сексуальностью.

Вместе с текстами Войнаровича я читала еще и «Движение света в воде» — радикально откровенные мемуары о жизни в Нижнем Ист-Сайде в 1960-е писателя-фантаста и общественного обозревателя Сэмюэла Дилэни<sup>85</sup>. Он описывает свои ночи в портовом районе, в «пространстве либидинальной насыщенности, какую невозможно описать тому, кто не познал ее сам. Уж сколько режиссеров-порнографов, и гомо-, и гетеросексуалов, пытались изобразить что-то подобное — то про гомосексуальность, то про гетеро-, — и никому не удалось, потому что они пытались показать нечто буйное, самозабвенное, за пределами владения собою, тогда как на самом деле ситуация с тридцатью, пятьюдесятью, сотней совершенно незнакомых друг другу людей чрезвычайно упорядочена, очень общественна, внимательна, безмолвна и укоренена в своего рода заботе, если не общинности».

В позднейшей своей книге, «Таймс-сквер красная, Таймс-сквер синяя», он возвращается к мысли об общинности подробнее. «Таймс-сквер» — мемуар, кончающий полемикой, и «кончать» здесь значимое слово. Эта книга — опыт Дилэни на Площади, особенно в порнографических киношках на Сорок второй улице, вроде тех, что запечатлена

85. Сэмюэл Рей Дилэни — младший (р. 1942) — американский писатель-фантаст, публицист, лауреат литературных премий «Хьюго» и «Небьюла».

с показательной «X» на заднем плане фотоснимка с Рембо. Дилэни ходил в такие кинозалы чуть ли не ежедневно тридцать лет подряд — заниматься сексом со множеством чужих людей, некоторые стали ему близко знакомы, хотя эти отношения редко выходили за пределы тех мест.

Дилэни писал в конце 1990-х, после облагораживания — буквально диснейгораживания<sup>86</sup>, если учесть, кто выступил одним из главных вкладчиков, — Таймс-сквер, иными словами, воспевая и оплакивая то, что уже было уничтожено. По его вдумчивой и компетентной оценке, утрачено не просто место, где можно было развеяться, но и территория связи, в особенности межклассовой и межрасовой, пространство, обеспечивавшее близость, пусть и мимолетную, внутри многообразного сообщества граждан, богатых и бедных, бездомных, психически неуравновешенных, всех, утешавшихся демократическим снадобьем секса.

Взгляд Дилэни скорее утопический, нежели ностальгический: это видение города, усаженного взаимным обменом, где краткие компанейские встречи утоляли докучливую, а иногда и мучительную нужду в прикосновении, единстве, игривости, эротизме, физическом облегчении. Более того, эти взаимодействия в кабинках, на балконах и в оркестровых ямах попутно создавали своего рода слабые связи, которые, как считают социологи, стягивают

86. Студия «Таймс-сквер» — американская теле-студия, принадлежащая компании Уолта Дизни (Дисней), расположена близ Таймс-сквер; там же, на Таймс-сквер, после облагораживания возникло множество магазинов этой же компании.

мегаполисы воедино, хотя, признаться, ученые склонны мыслить себе периодические встречи горожан с лавочниками и кассирами в метро, а не с дружелюбными незнакомцами, которые, может, раз в три года вам подрочат.

Подтверждение же того, что подобные места помогали от одиночества, давал сам город. Описывая безотменную ликвидацию, прошедшую здесь в 1990-х, Дилэни с сожалением отмечает: «То, что произошло с Таймс-сквер, уже сделало лично мою жизнь несколько более одинокой и обособленной. Я поговорил с десятком мужчин, чья сексуальная отдушина, как и у меня, находилась преимущественно в том районе. Они думают так же. Нам нужна связь».

Нужна. Но в той утопии имелась загвоздка — по крайней мере для меня. В контексте киношек и причалов граждане подразумевали мужчин, не женщин. Однажды Дилэни привел с собой в «Метрополитэн» подругу — маленькую латиноамериканку, работавшую на полставки где-то в конторе, а вечерами игравшую на гитаре и певшую по ночным клубам в Виллидже. Эне была интересна эта часть городской жизни, и она как-то вечером отправилась с Дилэни, одетая мальчиком, что не помешало какому-то пацаненку пробормотать: «Рыба»<sup>87</sup>, когда она шла мимо, а билетеру — обозвать ее проституткой. Приключение состоялось вполне гладко: с балкона было видно много всякого, происходившего в зале, — и все же эту байку читать противнее, чем любую гораздо более откровенную. От нее веет тем, что остается не сказанным, — потенциальной угрозой: возможная жестокость, более чем вероятное изнасилование,

87. Гетеросексуальная женщина (*амер. гей-жарг.*).

особая смесь отвращения, объективации и желания, какие порождает женское тело, особенно когда оно возникает в контекстах сексуального.

Боже, как меня воротило таскать за собой женское тело — или, вернее, то, что с ним связано. Недавно вышла поразительная книга Мэгги Нелсон<sup>88</sup> «Искусство жестокости», в ней есть абзац, который я подчеркнула и обвела ручкой, ошеломленная, до чего точно он объяснял мое притяжение к миру причалов. «Разумеется, — пишет Нелсон, — не все „вещности“ сотворены равными, и необходимо прожить какую-то часть своей жизни *невещью*, чтобы прочувствовать разницу». В скобках она добавляет: «Это может отчасти объяснить, почему превращение человека в мясо в гей-порнографии не пробуждает такой же тревожности, как в разнополой: поскольку мужчины — или, во всяком случае, белые мужчины — не имеют той же исторической связи с объективацией, как женщины, превращение человека в кусок мяса не слишком угрожает перерасти в жестокую чрезмерность».

Иногда хочется, чтоб с тобой обращались как с мясом, — в смысле, отдаться телу, его голоду, нужде в соприкосновении, но это не означает, что тебя непременно должны подать «с кровью» или подпаленной. Иногда, как Рембо Войнаровича, хочется фланировать меж партнерами, проскальзывать незамеченным, выбирать из видов,

88. Мэгги Нелсон (р. 1973) — американская писательница, поэтесса, публицист, автор нескольких книг, посвященных вопросам феминизма, насилия, гендерного самоопределения, эстетической теории и искусства.

предложенных городом. Поэтому мне так остро не хватало маски на параде в ночь Всех святых: я не хотела быть вещью, на которую смотрят, которую можно отвергнуть или принизить.

В ту зиму я постоянно гуляла вверх по Хадсону, шныряла по благоустроенным останкам причалов, ходила мимо наманикюренных лужаек и тамошнего населения — глянце-вых парочек с колясками. Там и сям я обнаруживала маленькие реликвии прошлого. Ряд деревянных свай, торчащих из оловянной воды, словно булавки из игольной подушечки. Две упавшие каменные колонны с вырезанными на них крыльями. Тощие деревья, растущие из камней и мусора, запертые ворота, слои граффити, грустный плакат с надписью «Здесь был Кост»<sup>89</sup>.

Бродя, я все думала об образе женщины, какой мог бы стать противовесом «Рембо в Нью-Йорке»: образ женщины, вольно выпущенной в город, катящейся, выражаясь словами Валери Соланас (у нее была своя история с причалами, и Соланас разделалась с ними с присущей ей едкостью: «SCUM пошел в народ... они видели весь этот спектакль — от начала и до конца — секс-сцену, сцену лесб — они заняли собой всю набережную, побывали под каждым причалом и пристанью — причалом елды, причалом манды... чтобы добраться до антисекса, нужно пережить много секса»).

89. Кост (настоящее имя Эдам Коул) — прозвище художника-граффитиста, наводнявшего Нью-Йорк с начала 1980-х и до середины 1990-х наклейками и аэрозольными и малярными граффити совместно с другим знаменитым нью-йоркским граффитистом по кличке Ревз.

В ту пору я еще не видела иронических фотографий Эмили Ройздон<sup>90</sup>, где она воспроизводит снимки с Рембо, скрыв лицо под маской Дэвида Войнаревича. Я смотрела на фотографии Греты Гарбо, где она, строгая, самодостаточная дама, сурово и мечтательно вышагивает по городу в мужских ботинках и шинели, ни на что и ни на кого не ведется. В «Гранд-отеле» Гарбо сказала, что хочет быть одна, это ее знаменитая реплика, но настоящая мисс Гарбо желала, чтобы ее *оставили наедине с собой*, а это совсем другое дело: чтобы не приставали, не смотрели на нее, не надоедали. Она искала личного пространства, ненаблюдаемого движения. Солнечные очки, лицо скрыто за газетой, целая череда псевдонимов: Джейн Смит, Гасси Бергер, Джоан Густафссон, Хэрриет Браун — все ради того, чтобы избежать взглядов, сковывающего узнавания; маски, освобождавшие ее от бремени славы.

Почти все время с тех пор, как она ушла из кино, — с 1941-го в тридцать пять и почти пятьдесят дальнейших лет — Гарбо жила в квартире в здании «Кампаниле» на Восточной Пятьдесят четвертой, недалеко от Серебряной Фабрики, но в гораздо более чистом жилище. Каждый день она дважды выбиралась на прогулку: то были долгие, извилистые маршруты, ведущие к Музею современного искусства или к «Уолдорфу»; на эти прогулки она надевала бурые, шоколадные или кремовые замшевые «хаш паппиз», какие как-то попались мне на одном интернет-аукционе. Частенько доходила она до Вашингтон-сквер

90. Эмили Ройздон (р. 1977) — нью-йоркско-стокгольмская мультимедийная художница, фотограф, писательница, преподавательница.

и возвращалась — итого шесть миль — и останавливалась поглазеть в витрины книжных магазинов и кондитерских, шла бесцельно, исключительно ради самой прогулки, что само по себе безупречное занятие.

«Бросив работать, я предпочла другие дела, много других дел, — говорила она. — Мне больше нравится гулять, чем сидеть в кино и смотреть, как движутся картинки. Прогулки для меня — величайшее удовольствие». И вот еще: «Я часто иду туда, куда идет человек впереди меня. Я бы здесь не выжила, если б не гуляла. Не смогла бы сидеть сутками в этой квартире. Я выхожу поглядеть на людей».

Здесь, в Нью-Йорке, люди в основном не обращали на нее внимания, хотя Энди Уорхол признавался в своем дневнике в 1985-м, что прошел мимо нее на улице и не смог устоять перед искушением сколько-то идти следом, исподтишка фотографируя. На ней были темные очки и просторное пальто — ее фирменные атрибуты, она зашла в магазин «Треjder Хорн» — поговорить с продавщицей о телевизорах. «Именно такого от нее и можно ожидать, — записал Уорхол. — Ну и я фотографировал ее, пока не показалось, что она разозлится, а потом ушел в город». Далее он посмеивается и добавляет горестно: «Я тоже был один».

В интернете полно снимков, как она гуляет по городу. Гарбо с зонтиком, Гарбо в бежевых штанах. Гарбо в пальто, руки за спиной. Гарбо бредет мимо Третьей авеню, спокойно лавируя между такси. В журнале Life 1955 года есть фотография на целую полосу, где она переходит улицу — островок в четырехполосном потоке машин. Она до странного похожа на фигуру из кубизма: голова и тело полностью спрятаны в громадном котиковом пальто и шляпе. Видны лишь ступни, две тощие ноги в странных сапогах.

Она презрительно отвернулась от фотоаппарата, ее внимание привлекла призрачная вспышка света в конце авеню, в которой, кажется, растворились здания. «ОДИНОКАЯ ФИГУРА, — гласит заголовок. — Гарбо переходит Первую авеню рядом со своим нью-йоркским домом, однажды вечером, на днях».

Это образ отказа, образ предельного обладания собою. Но откуда берутся эти фотографии? Большинство сделал преследователь Гарбо, папарацци Тед Лейсон: он провел одиннадцать лет — с 1979-го по 1990-й — ошиваясь рядом с ее многоквартирником. Прятался, рассказал он как-то раз в интервью, а она выходила из подъезда и озиралась. Убедившись, что она точно одна, — расслаблялась, и тогда он проскальзывал за ней следом, шныряя с крыльца на крыльцо, готовый вырвать ее из одиночества.

На некоторых из этих снимков заметно, что она его вычислила и вскидывала к лицу салфетку — обесценить конечную фотографию. «Начистоту» — так он назвал их, это слово когда-то означало безыскусность, честность, искренность, благожелательность. Именно Лейсон ухватил последний снимок — последний в ее жизни. Он снял ее в окно машины, что забирала ее в больницу, длинные серебристые волосы до плеч, рука в венах прикрывает нижнюю часть лица. Она смотрит на него сквозь тонированные очки, на лице — тошная смесь страха, осуждения и покорности, взгляд, от которого, по всем статьям, должен был треснуть объектив.

В двух разных интервью Лейсон объяснил свое поведение как акт любви. «Я так самовыражаюсь — странно — и выражаю свое почтение и обожание мисс Гарбо. С моей стороны это переполняющее меня желание, с которым я не могу совладать. Оно стало навязчивым», — сказал он Конни Чжун на «Си-би-эс» в 1990 году. Биографу Гарбо Барри

Пэрису<sup>91</sup> в 1992-м: «Я очень восхищаюсь ею и люблю ее. Если я хоть как-то задел ее — мне жаль, но, думаю, я что-то сделал для нее и для потомков. Я провел с ней десять лет жизни — я второй „человек, державший Гарбо на мушке“ после Клэренса Булла<sup>92</sup>».

По поводу желаний я морализировать не хочу, будь то скопофилия или что угодно еще. Не хочу я морализировать и о том, что доставляет людям удовольствие или чем они занимаются в своей личной жизни, если это не вредит остальным. Однако фотографии Лейсона характерны для такого взгляда, направленного или отведенного, какой обезчеловечивает, — это превращение в мясо, стремление навязать неволю.

Любая женщина — предмет такого взгляда, предмет, который таким взглядом наделяют — либо отводят его. Меня растили лесбиянки, мне ничего не прививали, но с некоторых пор я начала ощущать, что меня его власть едва ли не задавила. Возьмись я анализировать свое одиночество, определять категории составляющих его сторон, мне бы пришлось признать, что оно по крайней мере отчасти связано с тревогами о внешности, о том, что меня сочтут недостаточно желанной, и что эти тревоги залегают гораздо

91. Барри Пэрис (р. 1948) — американский писатель, кинообозреватель и журналист, биограф Греты Гарбо, Луиз Брукс и Одри Хепбёрн.

92. Клэрэнс Синклэр Булл (1896–1979) — фотограф-портретист, работавший на киностудиях в золотую эру Голливуда, почти 40 лет возглавлял фотоотдел компании «Метро-Голдвин-Майер».

глубже: вдобавок я никогда не могла полностью избежать гендерных заветов и постоянно чувствовала себя неуютно в закрепленном за мной гендерном ящике.

Не слишком ли мал этот ящик — со всеми его нелепыми предписаниями, какие положено соблюдать женщине, или это только я в нем не помещалась? «Рыба». С требованиями к женственности я в ладах не была никогда, вечно ощущала себя, скорее, мальчиком, мальчиком-геем, как будто унаследовала гендерное положение где-то между полюсами мужского и женского, эдакое невозможное иное, невозможное и то, и другое. Трансгендер, начала я понимать, что не означает, будто я двигалась от одного к другому, — скорее я обитала в пространстве посередине, его не существовало, однако же я в нем находилась.

В ту зиму я все смотрела хичкоковское «Головокружение»<sup>93</sup>, фильм, полностью посвященный маскам, женственности и половому желанию. Чтение о причалах расширило мои представления о возможностях секса, а «Головокружение» оказался способом постоянно напоминать себе об опасности традиционных гендерных ролей. Темы этого фильма — объективация и то, как она множит одиночество, расширяет, а не устраняет бреши между людьми, создает опасную пропасть, ту самую вообще-то, в которую Джеймс Стюарт в роли полицейского сыщика Скотти Фергюсона падает, огуленный желанием женщины, чье отсутствие

93. «Vertigo» (1958) — триллер с элементами детектива по мотивам романа французского дуэта писателей Пьера Буало (1906–1989) и Тома Нарсежака (1908–1998) «Из мира мертвых». В главных ролях Джеймс Стюарт и Ким Новак.

и при жизни было большей загадкой, чем потное физическое присутствие.

Самая нервирующая часть – после срыва Скотти, который происходит сразу за самоубийством его возлюбленной Мэделин. Бродя по бурливым улицам Сан-Франциско, он наталкивается на Джуди, пухлую брюнетку в ирландско-зеленой кофточке; Джуди смутно похожа на его утраченную любовь, хотя нет в ней и следа ни ледяного высокомерия, ни бездеятельности, чуть ли не кататонического ухода от жизни, какие были в Мэделин.

Мрачное переосмысление метаморфоз из «Моей прекрасной леди» и «Красотки»<sup>94</sup>: он ведет эту грубоватую, плотскую, вульгарную девицу в универмаг «Рэнсохофф» и заставляет мерять костюм за костюмом, пока не находит точную копию безупречного дымно-серого, какой носила Мэделин. «Скотти, что ты делаешь? – спрашивает Джуди. – Ищешь для меня костюм, который носила она. Хочешь, чтоб я одевалась, как она... Нет, не буду!» И она убегает в угол зала и стоит там, как наказанный ребенок, повесив голову, сцепив руки за спиной, лицом к стене. «Нет, не хочу никакой одежды, ничего не хочу, хочу прочь отсюда», – хнычет она, а он хватается за руку и говорит: «Джуди, ради меня». Я просматривала эту сцену не раз и не два, пытаюсь лишить ее власти надо мной. Это зрелище, где женщину вынуждают участвовать в непрекращающемся, изнури-

94. «My Fair Lady» (1964) – американский музыкальный фильм, режиссер Джордж Кьюкор, по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион». «Pretty Woman» (1990) – американская комедийная мелодрама, режиссер Гэрри Маршалл.

тельном, принудительном параде женственной красоты, заставляют признать свое положение предмета, который могут принять, а могут и выкинуть, если сочтут неспособным возбудить взгляд.

В следующей сцене, в обувном магазине, Джуди безучастна. Она покинула саму себя, удалилась из осажденного места — собственного тела. Позднее Скотти предоставляет ее парикмахеру и отправляется к ней в гостиницу, где возится с газетой в мучительном нетерпении. Она идет к нему по коридору уже белокурой блондинкой, но волосы у нее по-прежнему распущены. «Их нужно убрать с лица и заколоть сзади, — говорит он нетерпеливо. — Я же сказал им — и тебе сказал». Она вновь пытается его одернуть, но вскоре сдается, уходит в ванную и завершает последний этап своего преобразования.

Скотти подходит к окну. Снаружи сквозь тюль льется свет неоновой вывески, пропитывая комнату льдистым зеленым, — это хопперовский цвет, цвет городского отчуждения, недружелюбный для человеческой связи, а может, даже для человеческой жизни. Появляется Джуди-Мэделин, идет к нему — безупречная копия копии. Они целуются, камера кружит вокруг них, Джуди откидывается, пока не начинает казаться, будто у Скотти на руках мертвое тело — в предречение того, что вскоре и произойдет.

Это объятие — самый одинокий образ из виденных мною, хотя трудно сказать, кому тут повезло меньше: мужчине, способному любить лишь голограмму, мираж, или женщине, которую можно любить лишь переодев в кого-то другого — кого-то, кто вообще едва ли существует, кто с мгновения, когда мы впервые этого человека видим, движется к собственной смерти. Какое там превращение в мясо: это превращение в труп, объективация, доведенная до логического предела.

Есть и другие, лучшие способы смотреть на тело. Хичкоковской некрофилии и лейсоновским краденым картинкам прекрасной незнакомки я нашла прекрасное противоядие в работах фотографа Нэн Голдин, одной из ближайших подруг Дэвида Войнаровича. В ее портретах друзей и возлюбленных границы между телами, сексуальностями, гендерами растворяются словно по волшебству. Это особенно верно применительно к ее постоянно переделываемой работе «Баллада о половой зависимости», которую она начала в 1970-е, пока жила в Бостоне, и продолжила после переезда в Нью-Йорк в 1978-м.

Эти снимки — почти болезненно личные. «Миг фотографирования не отстраняет, это для меня миг ясности и эмоциональной связи, — пишет Голдин во вступлении к „Балладе“, выпущенной в издательстве Aperture<sup>95</sup>. — Бытует мнение, что фотограф по природе своей вуайерист, последний, кого приглашают на вечеринки. Но я не влываюсь на праздник — он мой. Это моя семья, моя история».

Какая яркая разница: наблюдатель и участник. Фотографии Голдин показывают возлюбленные человеческие тела, некоторых она знала еще подростком и смотрит на них с непритворной нежностью. Многие ее снимки запечатлели

95. Aperture Foundation (с 1952 г.) — некоммерческое художественное объединение со штаб-квартирой в Нью-Йорке, созданное для развития и продвижения художественной фотографии; на базе Фонда издается одноименный журнал, а также книги по фотографии, учреждены премии в области фотокнигоиздания.

сцены упадка: буйные, разнузданные пиршества, наркотики, вычурные наряды. Есть фотографии и поспокойнее, помягче. Двое целующихся мужчин. Мальчик в млечных водах ванны. Женская рука и голая мужская спина. Пара в постели, на полосатом белье, бледность кожи подчеркнута белоснежными кружевными неглиже на обоих.

Оголенная плоть в работах Голдин всюду — иногда битая или потная, едва ли не прозрачно-белая плоть профессиональных ночных птиц. Тела спящие, тела трахающиеся, тела обнимающиеся, тела отчужденные, тела потрепанные, тела согнутые или в отключке. Ее предметы, названные лишь по имени, часто полуодеты, выбираются из одежды или же влезают в нее, смывают макияж или наносят его перед зеркалом. Ее работы — замороженность людьми в преображении, между одним и другим, людьми, что подлаживаются или переделывают себя посредством губной помады, накладных ресниц, золотой парчи, начесов-стогов.

Голдин открыто заявляла, что не верит в единственный истинный портрет человека и пытается уловить вихрь самоопределений, возникающих с течением времени. Ее люди проходят сквозь череду настроений, костюмов, любовников, состояний опьянения. Какое там неуклюжее противопоставление маски и истинного «я»! Есть текучесть, постоянная переменчивость. Многие ее герои, особенно в начале творческой карьеры, — трансвеститы. Она запечатлевает процесс преобразования: красавчики-юноши превращаются в то, что Голдин именует «третьим полом, и смысла в нем больше, чем в двух других». Половое желание тоже текуче — это вопрос связи, а не категории. Какое облегчение: это акт открытия себя, акт самовоплощения в таком недуальном царстве, где игра с внешностью не обязана вести к запечатленному в «Головокружении» непременному токсичному самоуничтожению.

Это не означает, что ее портреты избегают показывать промахи близости: сбой и помарки, мгновения двусмысленности или распада связей. Тема «Баллады» — половые отношения, совершенно откровенно. Как единая работа «Баллада» охватывает полюса связи и обособленности, ловит людей, когда они плывут друг к другу и прочь друг от друга, движется с непостоянными приливами любви. Есть серии — «Одинокие мальчики», например, или «Диким женщинам не грустно», или «Каста Дива», — где показаны люди в одиночестве и томлении, они валяются на кроватях или смотрят в окно: классический хопперовский образ человека, которому скучно и замкнуто. Прелестный «Дитер с тюльпанами», свет — серая пудра, словно цветы из бумажных лент, мягкость лица. Лихая Шерон, рука — за поясом синих джинсов, к щеке пристал квадратик штукатурки. Или Брайан, лежащий на средней из трех двуспальных кроватей в занюханной, едва обставленной гостинице в Мериде, Мексика, 1982 год.

Другие же бросаются в противоположную крайность — это сцены соприкосновения, даже соития. Нагой юноша и почти нагая девушка целуются на замаранном матрасе на полу в нью-йоркской квартире, торсы прижаты друг другу, стройные ноги переплетены, изящная стопа вывернута вверх, виднеется грязная подошва. Или же сама Нэн, в пурпурных полусапогах и бордовых носках, бледные ноги голы, она верхом на груди у любовника, его руки скользят по краю прозрачных черных трусов. Любовность прикосновения, лихорадка связи, опьянение от простого объятия — как у Брюса и Француза Криса на полотенце, усыпанном звездами, на пляже Файер-Айленда.

Секс — лекарство от одиночества, но он же и полноценный источник отчуждения, способный пустить в ход те самые опасные силы, что сбили с ног Скотти

в «Головокружении». Собственничество, ревность, одержимость, неспособность терпеть отвержение, неоднозначность или утрату. Самый знаменитый образ в «Балладе» — автопортрет Голдин после того, как ее избил тогдашний любовник — да так, что она едва не ослепла. Лицо в синяках, распухшее, у глаз — разбитое, кожа — красно-пурпурная. Правый белок чистый, а левый заволокло кровью того же алого, как помада у нее на губах. Она глядит в объектив, поврежденные глаза в глаза, в первую очередь заставляя себя смотреть, а не позволяя смотреть на себя: это ее акт памятования, так она добавляет себя в историю взаимодействия человеческих тел.

Желание показать, что же на самом деле случилось, каким бы ошарашивающим оно ни было, коренится в детском опыте. Как и Войнарович, с которым она познакомилась, когда оба жили в Ист-Виллидже, Голдин выросла в предместьях в атмосфере замалчивания и отказа. Когда ей было одиннадцать, ее восемнадцатилетняя сестра совершила самоубийство — легла под поезд в пригороде Вашингтона, О. К. «Я видела, какую роль в этой смерти сыграла сексуальность и ее подавление, — писала Нэн. — В те времена, в 1960-е, ожесточенных и чувственных женщин боялись, они были за пределами допустимого поведения, неуправляемыми».

Подобно Войнаровичу, она применяла фотографию как способ сопротивления. В послесловии к «Балладе», написанной в 2012 году, она заявляет: «Еще девочкой я решила составить летопись моей жизни и опыта, которую никто не сможет переписать или опровергнуть». Просто фотографировать — недостаточно: фотографии должны быть увидены, их нужно показывать запечатленным персонажам. Как-то раз я набрела в Twitter — кто бы мог подумать — на рукописную отсканированную листовку, рекламирующую один из первых периодических

слайд-показов, которые Голдин организовала по «Балладе»: в десять часов одним майским вечером в «8ВС», клубе, открывшемся в 1983 году в подвале старой фермы, в ту пору, когда Ист-Виллидж был чуть ли не заброшен и квартал за кварталом выгорал — либо превращался в гигантский наркопритон.

В 1990-м журнал Interview опубликовал беседу Голдин с Войнаровичем — из тех пространных душевных разговоров между художниками, какие Энди Уорхол и представлял себе, задумывая свой журнал двадцатью годами ранее. Беседа начинается в кафе в Нижнем Ист-Сайде, они шутят по поводу размеров кальмаров и изумленно обнаруживают, что дни рождения у них различаются всего на один день. Говорят о своих работах, обсуждают гнев и насилие, половое желание и общее для обоих стремление оставить по себе летопись.

Только что вышла книга «Близко к ножам», и к концу разговора Голдин спрашивает Дэвида, чего, как ему хотелось бы, должна достичь его работа.

Я хочу, чтобы кто-то почувствовал себя менее отчужденным, — говорит он. — Думаю, то, что питает эту книгу, — отчасти боль взросления, год за годом, в убежденности, что я с другой планеты.

Через минуту добавляет:

Мы все способны влиять друг на друга — оставаясь достаточно открытыми, чтобы давать друг другу почувствовать себя менее отчужденными.

Сказанное им подытоживает то, что я ощутила к его работе. Оголенность и уязвимость самовыражения,

которые оказались такими целительными для моего собственного чувства обособленности: желание признать промах или горе, позволить к себе прикоснуться, допустить в себе желание, гнев, боль, быть эмоционально живым. Его саморазоблачение — само по себе лекарство от одиночества, растворение чувства инородности, какое возникает, когда веришь, будто твои порывы и желания неповторимо постыдны.

Во всем, что он написал, есть некое мерцание между разнородными материалами: есть очень мрачные, где царит беспорядок, но всегда находятся в них поразительные пространства легкого, любовного, странного. В Дэвиде имелаась открытость, красивая сама по себе, хотя он иногда задумывался, способен ли воспроизводить что бы то ни было, кроме виденного им безобразия.

Была в нем и солидарность, приверженность тем — и интерес к ним, — кто был иным, кто находился за пределами нормы.

Я всегда считаю себя либо безымянным, либо странным с виду, — написал он однажды, — и в мире имеется невыразимая связь между людьми, которые в него не вписываются или непривлекательны в общепринятом смысле.

Почти все сексуальные встречи, какие он запечатлел, — сотни или даже больше — свидетельствуют о невероятной чуткости к желаниям других людей, о нежности к их телам, их странностям, их намерениям. По-настоящему враждебно он пишет, когда речь заходит о насилии или жестокости.

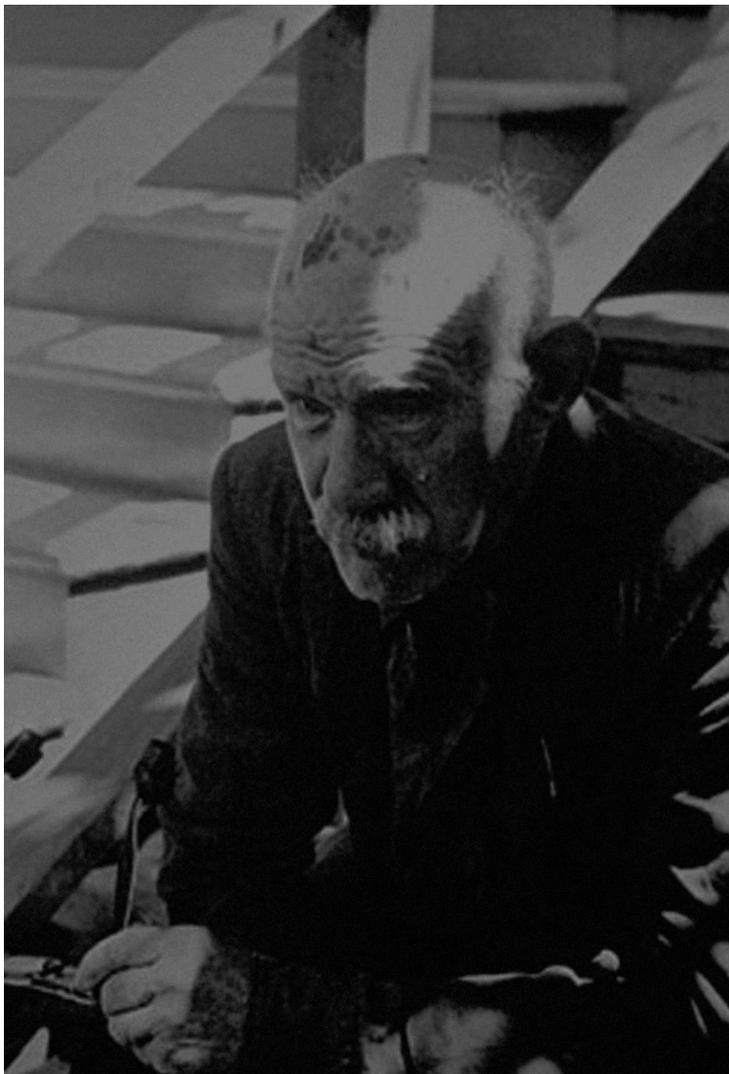
Выбирай я какой-то один абзац, я бы взяла вот этот, из «Близко к ножам», — об одном знакомстве на причале:

Любя его, я видел, как мужчины уговаривают друга сложить оружие. Любя его, я видел рабочих из маленького городка, что творят раскопы, на заполнение которых другие мужчины положат жизнь. Любя его, я видел подвижные пленки каменных зданий; я видел руку в тюрьме, что загребает снег с подоконника внутрь. Любя его, я видел, как возводят громадные дома, что вскоре сползут в ждущие их беспокойные моря. Я видел, как он освобождает меня от безмолвия внутренней жизни.

Мне дорого это высказывание, особенно — последняя строка. *Я видел, как он освобождает меня от безмолвия внутренней жизни.* Не это ли греза секса? Что тебя освободят из телесной тюрьмы посредством самого же тела, которое наконец-то желанно, а чуждедальний его язык стал понят.

ОДИНОКИЙ ГОРОД.

УПРАЖНЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ОДИНОЧЕСТВА



Генри Дарджер. 1971.  
Фотография Дэвида Берглунда

## 5. НЕРЕАЛЬНЫЕ КОРОЛЕВСТВА

Странное это дело — субаренда, жизнь среди чьих-то чужих вещей, в доме, который создал кто-то другой и давно уже съехал. Моя кровать стояла на подиуме, три ступеньки вверх, до того крутые, что спускаться приходилось по-морячки, задом. Имелось и заколоченное окно, на задах, оно продолжалось воздуховодом, по которому время от времени доносилась музыка и обрывки чьих-то бесед. Бестолковое обиталище, из тех, что описаны в «Отребье» — зачаровывающей летописи Старого Нью-Йорка Люка Санте<sup>96</sup>. Люди в этих комнатах появлялись и исчезали многие годы, оставляя за собой баночки с бальзамом для губ или тюбики крема для рук. Кухонные шкафы наполнились распечатанными

96. Люк Санте (р. 1954) — бельгийско-американский писатель и критик, книжный обозреватель. Упомянутая книга — «Low Life: Lures and Snares of Old New York» (1991).

коробками мюсли, чайными пакетиками «Yogi»; месяцами никто не поливал цветы, не стирал с полок пыль.

Днем я встречала в этом здании мало кого, зато ночи наполнились звуками открывающихся и захлопывающихся дверей, люди проходили в нескольких футах от моей кровати. В соседней квартире жил диджей, в любое время дня и ночи извлекающий волны баса, которые прорывались сквозь стены и отдавали пульсацией в моей груди. В два-три часа ночи по батареям с грохотом поднималось тепло, а перед рассветом меня иногда будила сирена проезжающей мимо машины, покинувшей пожарную станцию на Второй Восточной улице: эта станция во время теракта 11 сентября потеряла шестерых членов своей команды.

Все казалось проницаемым, заилненным, словно комната без замков или грот, время от времени затопляемый морской водой. Я спала беспокойно, часто вставала проверить почту, а затем валялась бесцельно на диване и смотрела, как небо над пожарной лестницей на углу банка «Чейз» из черного превращается в чернильно-синее. В паре дверей от меня жила ясновидящая, и солнечными вечерами она садилась в окне своей комнаты рядом с искусственным черепом, постукивала по стеклу и порой подзывала меня к себе, не обращая внимания на то, что я качала головой, изображая категорическое «нет». Никаких плохих новостей, никаких откровений о будущем, спасибо, не стоит. Я не хотела знать, кого я могу встретить или кого не встречу никогда, я не хотела знать, что таится впереди.

Становилось всё легче понять, как люди, в конце концов, растворялись в городах, скрывались из виду, погружаясь в глубину своих квартир — вследствие болезни, скорби или траура, душевных расстройств, перманентной, невыносимой грусти или стыдливости, не зная, как проявить себя в этом мире, как оставить от себя след. Я вкусила

этого будь здоров, но каково это — жить всю свою жизнь таким манером, обитать в слепом пятне других, среди их навязчивой близости?

Именно о Генри Дарджере можно сказать, что он избрал такое место для своей жизни и труда. Он был уборщиком из Чикаго, который стал известен посмертно как один из самых знаменитых непризнанных любителей или «художников-аутсайдеров» — так именуют людей-маргиналов, не отягощенных образованием в сфере искусства, художников, создающих свои произведения на периферии общества.

Родившись в трущобах Чикаго в 1892 году, Дарджер уж точно существовал на периферии. Его мать умерла от родильной горячки, когда ему было четыре, через несколько дней после рождения его сестры, которую тут же удочерили. Отец — инвалид, и в восемь лет Дарджера выслали из дома, сначала в католический приют для мальчиков, а затем в Иллинойский приют для слабоумных детей, где ему сообщили ужасную новость, что его отец скончался. Удрав оттуда в семнадцать, он стал подрабатывать в городских католических больницах, где обрел сомнительное прибежище и провел почти шестьдесят лет, меняя повязки и подметая пол.

В 1932-м Дарджер снял комнату на втором этаже пансиона по адресу Уэбстер-стрит, 851, в занюханном рабочем районе города. Там он прожил до 1972 года, когда сделался немощным и больше не смог самостоятельно заботиться о себе. Он неохотно переместился в католическую миссию святого Августина, где, так уж вышло, умер когда-то его отец. После выезда Дарджера из комнаты хозяин помещения Натан Лёрнер решил очистить комнату от накопившегося за сорок лет хлама. Он заказал мусорный контейнер и попросил другого своего жильца,

Дэвида Берглунда, помочь вытащить горы газет, старой обуви, битых очков и пустых бутылок — накопленное добро заядлого барахольщика.

В какой-то момент Берглунд выкопал из-под груды хлама работы поистине неземного великолепия — прелестные ошеломляющие акварели, на которых обнаженные девочки с пенисами резвились среди холмистых пейзажей. На некоторых картинах были чарующие сказочные персонажи: облака с лицами и крылатые существа в небесах. Нашлись и прихотливо сконструированные, пестрые сцены массовых истязаний с тонко выписанными лужицами алой крови. Берглунд показал их Лёрнеру — тот сам был художником, — и Лёрнер немедленно признал их ценность.

За последующие несколько месяцев они обнаружили громадный корпус работ, в том числе триста картин и тысячи страниц рукописного материала. В основном все это относилось к вполне связному иному миру — к Нереальным Королевствам: там жизнь Дарджера была куда более насыщенной и вдохновенной, нежели его чикагская повседневность. Многие ведут ограниченную жизнь, но в Дарджере потрясает и глубина компенсаторного мышления, богатство его внутреннего мира. Он начал писать о Королевствах между 1910 и 1912 годом, после того как удрал из приюта, хотя кто знает, сколько он обдумывал или посещал их у себя в голове. «История девочек Вивиан в том, что именуется Нереальными Королевствами, о Гландеко-Ангелинской бойне, приключившейся из-за восстания детей-рабов» составила в итоге 15 145 страниц — это самая длинная из известных миру работ в жанре художественной прозы.

Как подсказывает громоздкое название, «Нереальные Королевства» описывают развитие кровопролитной гражданской войны. Она происходит на вымышленной планете, вокруг которой вращается спутником наша. Как и ее

американский аналог, эта война — против рабства, а именно — против рабства детей. Более того, роль детей — одна из самых поразительных черт этой работы. Пусть роскошно облаченные взрослые мужчины воюют на обеих сторонах, духовные вожди борьбы со зловредными гланделинианцами — семь девочек, еще даже не подростков, а жертвы многочисленных зверств, — маленькие девочки, чья частая нагота разоблачает наличие у них мужских гениталий.

Девочки Вивиан бессмертны. Как героини комиксов, они выдерживают любое насилие, уносят ноги от любой опасности. Но другим детям везет меньше. И письменный, и изобразительный материалы явственно показывают: Королевства — места беспредельной жестокости, где в садах, заросших роскошными цветами, нагих девочек постоянно душат, распинают и потрошат одетые в мундиры мужчины. Именно этот аспект работы впоследствии поднимет волну обвинений в сексуальном садизме и педофилии.

За свою жизнь Дарджер написал еще один чудовищный по размеру и содержанию роман — «Сумасшедший дом: новые приключения в Чикаго», а также автобиографию и многочисленные дневники. Но вопреки этой потрясающей плодовитости он, судя по всему, никогда не пытался открыть свои творения, предать их огласке или даже говорить о них, творя в тайне, в трех маленьких пансионных комнатах. Раз так, наверное, неудивительно, что, когда Берглунд отправился в Миссию святого Августина расспросить о восхитительной находке на Уэбстер-стрит, Дарджер отказался это обсуждать, загадочно заявив, что «теперь уже слишком поздно», и попросив уничтожить его работы. Позднее он сам себе противоречил — сказал, что Лёрнер может сохранить их у себя.

Так или иначе, когда 13 апреля 1973 года в восемьдесят один год Дарджер скончался, он не дал никаких

объяснений тому, что успел сделать, — искусству, которое создавал шаг за шагом на протяжении долгих лет. Никаких родственников у него не осталось, и потому роль юристов и глашатаев приняли на себя Лёрнер с женой: они координировали и направляли крепнувшее признание Дарджера в художественном мире и продавали его постоянно росшие в цене картины частным собирателям, галереям и музеям.

Творческое наследие редко бывает полностью автономным от своего создателя, и в особенности трудно, когда содержимое этих работ столь болезненно и столь неподатливо для толкований. За сорок лет, прошедших после смерти Дарджера, возникло множество версий о его намерениях и натуре, выдвинутых хором историков искусства, учеными, кураторами, психологами и журналистами. Голоса этого хора не приходят к общему мнению, однако в целом определяют Дарджера как непревзойденного художника-аутсайдера: необученный, невежественный, обособленный и почти наверняка душевнобольной. Необычайное насилие и физически откровенная природа его работ неизбежно породили мрачные прочтения. За годы у него посмертно диагностировали аутизм и шизофрению, а его биограф Джон Макгрегор<sup>97</sup> впрямую предполагал, что у Дарджера был ум педофила или серийного убийцы, и эти обвинения оказались живучими.

97. Джон М. Макгрегор (р. 1944) — историк искусства, психиатр, художник, исследователь искусства, создаваемого в пограничных и болезненных состояниях сознания, автор труда «Открытие искусства безумцев» («The Discovery of the Art of the Insane», 1992).

Мне видится, что этот второй акт жизни Дарджера дополнил обособленность первого: Дарджера лишили достоинства и заглушили или перекричали голос, который ему удалось вопреки всему возвысить. Созданное им послужило громоотводом чужим страхам и фантазиям об обособленности и его потенциально патологической стороне. Более того, многие книги и статьи, написанные о Дарджере, больше говорят о наших опасениях в пространстве культуры, связанных с воздействием одиночества на психику, чем о самом художнике как живой, дышащей личности.

И так мне это не давало покоя, по правде говоря, что я стала одержима мыслью добраться до «Истории моей жизни», неизданных мемуаров Дарджера, и прочитать их. Часть текста оттуда была воспроизведена, но не весь он целиком, — еще один способ заставить молчать, тем более жесткий, если вспомнить, сколько томов было опубликовано о жизни Дарджера.

После некоторых изысканий я обнаружила, что рукопись находится в Нью-Йорке, вместе со всем написанным Дарджером и многими его рисунками, — это часть собрания, приобретенная у Лёрнеров в 1990-х Американским музеем народного искусства. Я написала куратору и спросила, нельзя ли мне посетить их, и куратор разрешила мне провести там неделю — предельно возможный срок — и читать бумаги Дарджера: слова, которыми он сам запечатлевал свое существование на белом свете.

\* \* \*

Архив размещался на третьем этаже громадного конторского здания рядом с Манхэттенским мостом, в глубине лабиринта сияющих белых коридоров. Здесь же хранились невыставленные в ту пору предметы, и я уселась за стол

в окружении скорбного зоопарка деревянных животных, обернутых в белые полотна, среди них — слон и жираф. Мемуары Дарджера оказались в бурой кожаной папке, потрескавшейся на уголках и набитой неопрятными листками линованной бумаги. Текст начинался многими страницами цитат из Библии. Наконец на странице 39: «История моей жизни. Автор: Генри Джозеф Дарджер (Даргариус)»; написано в 1968 году, когда он уже ушел на пенсию и время тянулось медленно.

Не у всех есть мгновенно опознаваемый тон — у Дарджера он был. Точный, педантичный, с юмором, сжатый и очень сухой. Начало звучало так: «Месяца апреля 12-го числа, в год 1892-й, в день недели неизвестный мне, поскольку никто мне никогда не говорил, а сам я сведений не искал»<sup>98</sup>. Странно в этой фразе то, что в ней словно бы не хватает первых нескольких слов, и потому приходится домысливать, что речь о дате рождения Дарджера. Случайность, несомненно, хотя она должна подготовить читателя к осмотрительности, к сознанию того, что он погружается в сказ с прорехами.

Повесть Дарджера о его раннем детстве оказалась светлее, чем я ожидала, — отчасти потому, что он обошел смерть матери и сосредоточился на своих отношениях с отцом. Да, они с отцом были бедны, но их жизнь оказалась не лишена удовольствий, хотя на Генри и лежала тяжкая ноша ответственности, которая неизбежно наступает детей больных родителей. «Мой отец был портным

98. Здесь и далее в цитатах из «Истории моей жизни» сохранены орфография и пунктуация автора.

и добрым и легким человеком». «До чего же прекрасный кофе умел он приготовить — сам он калека, я приносил еду, кофе, молоко и прочие припасы и был на посылках».

Интересны его воспоминания о детстве. Там нет «мы», нет ощущения себя частью веселой ватаги. Скорее, впечатление, что он — вне, действует сначала как обидчик, а затем — как защитник тех, кто меньше и уязвимее его. Войственность происходила, думал он, из того, что ему не хватало брата, а сестру удочерили. «Я никогда ее не знал и не видел, не знал ее имени. Я бывало как писал прежде толкал их а однажды бездумно кинул кончиками пальцев пепел в глаза маленькой девочки по имени Фрэнсес Гиллоу».

Много чего усмотрели в этой сцене — и в той, где он описывает, как был «злюкой», сбив с ног двухлетку и доведя его до слез: основа, на которой выстроено доказательство, что Дарджер садист или псих. Но кто в детстве ни разу не вымещал войственность на брате или сестре — или на чужом ребенке? Посидите полчаса на детской площадке и увидите, до чего маленькие дети бывают физически задиристыми.

Позднее случился сдвиг. Он вдруг ощутил глубокую нежность к детям, сохранив это чувство на всю жизнь. «И тогда детишки были для меня главнее всего, главнее мира. Я их ласкал и любил. В ту пору никакой мальчик побольше или даже взрослый не смели растлевать или обижать их никак». Такого рода речи порождают подозрение в педофилии, хотя Дарджер несомненно считал себя прямой противоположностью насильнику: самопровозглашенный защитник невинных, чуткий к уязвимости, к возможности вреда.

Образ мальчика, возникающий на этих неряшливых страницах, говорит о его смысленности и упрямстве,

он — нетерпим к иррациональным взрослым устоям. Не по годам развитый ум, способный видеть недостатки зубрежки, при помощи которой ему вдалбливали знания: Дарджер однажды объяснял преподавателю, как расходятся между собой и противоречат друг другу истории Гражданской войны. Но вопреки уму Дарджера в школе не любили — из-за его привычки, как он сам пишет, издавать странные звуки носом, ртом и горлом.

Он полагал, что его выходки развлекут соучеников, а они раздражались и звали его психом и слабоумным, а иногда пытались побить. Была у него и еще одна странная привычка: он эдак замахивался левой рукой, «вроде как делал вид, что снег бросаю». Люди, видевшие этот жест, думали, что он спятил, и он говорит, что, если бы понимал почему, делал бы этот жест наедине, ведь обвинения в безумии вскоре спровоцируют ужасные для Дарджера последствия.

К тому времени отец сдал его на попечение монахинь в приют Миссии Богородицы; это место он невзлюбил так сильно, что удрал бы оттуда, если б понимал, как «быть где-то еще чтоб позаботились». Ему было восемь лет, ребенок, которому, несмотря на способность совершать покупки в магазине и бегать на посылках, хватило ума осознать свою нужду во взрослых и их опеке. Отец и крестная навещали его, но, кажется, и речи не шло о его возвращении домой.

В последний свой год в Миссии он из-за странных привычек несколько раз направлялся к врачу, и тот в конце концов заявил Дарджеру, что у него сердце не там, где надо. «А где ж ему быть? — пишет он иронически. — В животе у меня? Но я все равно никакого лекарства и никакого лечения не получил». Более того, однажды угрюмым ноябрьским утром его вывезли из Чикаго и доставили на поезде

в место, которое он описал как некий приют для слабоумных детей. Спустя десятилетия Дарджер по-прежнему был разневан. «Я слабоумный ребенок. Да я знал больше, чем вся та хибара».

В последней вышедшей биографии Дарджера «Генри Дарджер – бросовый мальчик» писатель Джим Элледж<sup>99</sup> составил мощную подборку исторических свидетельств, включая и одно судебное разбирательство, чтобы показать, до чего чудовищными были условия в той лечебнице, детей там постоянно насиловали, душили и били, части тел умерших пациентов использовали на анатомических лекциях, один мальчик кастрировал сам себя, а маленькую девочку обварили кипятком до смерти.

Ничто из этих ужасов в изложении Дарджера не упомянуто. «Иногда было приятно а иногда нет», – говорит он; далее: «Наконец полюбил это место». Это, конечно, не означает, что он не попал в число обижаемых. Лаконичный тон может свидетельствовать о стоицизме человека, у которого нет выбора, или, наоборот, о бесчувственности, возникающей вслед за насилием, – эти обособляющие, заглушающие речь слои страха и стыда. Но, возможно, все не так. Подобные пробелы вызывают слишком много интерпретаций, слишком сильно желание заполнить их

99. Джим Элледж (р. 1950) – американский поэт, исследователь, преподаватель английского письма, ведущий писательской программы обучения в Государственном университете Кеннесо, Джорджия. «Henry Darger, Throwaway Boy: The Tragic Life of an Outsider Artist» (2013).

в истории Генри. Это было жестокое место, он был там — таковы факты, предел известного.

Здесь же следует сказать кое-что о времени. Как и в рассказе о детстве Дэвида Войнаровича, время в записях Дарджера часто размыто или неопределенно. Попадается много фраз вроде «Я не помню, сколько лет прожил с отцом» или «Кажется в лечебнице я пробыл 7 лет». Подобная временная неустойчивость — следствие слишком частых перемещений и недостаточных объяснений их надобности, что, в свою очередь, связано с отсутствием поблизости родителя, который обычно помогает организовывать воспоминания ребенка, излагает его историю, дает ребенку возможность определить хронологию и свое место в ней. Для Генри никто летопись не вел, никакого посредника не было, не было никакого порядка. Мир, в котором он жил, был пространством, где все происходит с тобой внезапно и без предупреждения, где вера в предсказуемость будущего жестоко подорвана.

Яркое подтверждение: когда Генри был «постарше, может, юнцом», его уведомили, что отец умер, и Генри оказался полностью во власти лечебницы, не осталось у него ни семьи, ни дома. «Я, однако, не рыдал и не плакал, — пишет он, и его „я“ [I] здесь как посох пастуха. — У меня была того рода глубокая скорбь, что плохо, как оно бывает я не мог чувствовать. Было б лучше, если б мог. В том положении я провел неделю за неделей и из-за этого был в состоянии уродства того свойства, что все меня избегали, так все боялись... Попервости моего горя я едва ли ел и ни единому кому не был другом». Утрата за утратой, а из-за них — отчуждение за отчуждением.

Как и время, тема дома — тоже источник загадок.

В «дурке» старших мальчиков отправляли летом работать на государственные фермы. Генри работать нравилось,

но он ужасно не хотел уезжать из лечебницы. «Мне нравилось там гораздо больше, чем на ферме, и все же работать я любил. Но лечебница была мне домом». «И все же» и «но» — приспособления сгонять вместе противоречащие друг другу мысли.

На самом деле хоть Дарджеру и нравилось питаться на ферме и работать в поле, а семью, которая вела хозяйство, он считал «очень хорошими людьми», он несколько раз пытался сбежать. Первая попытка побега закончилась тем, что его поймал местный ковбой, связал ему руки веревкой и заставил бежать за лошадю, — эта сцена живо воспроизведена в прекрасном документальном фильме Джессики Ю<sup>100</sup> о Дарджере. Трудно представить более зверскую иллюстрацию к жизненной беспомощности: тебя хлещут кнутом и волокут за собой мощные силы.

Он как ни в чем не бывало попробовал сбежать еще раз, запрыгнув в грузовой поезд до Чикаго. После пугающей бури он струхнул и сдался полиции. «Что вынудило меня бежать?» — спрашивает он себя в мемуарах — и отвечает: — Мой протест против высылки из лечебницы, где я хотел быть, ибо по какой-то причине там был мне дом».

100. Джессика Лингмин Ю (р. 1966) — американский режиссер, писательница, продюсер документального и художественного кино, а также телесериалов. Ее фильм «In the Realms of the Unreal» (2004) из-за минимума оставшихся фотопортретов художника и из-за его нелюдимости в основном построен как изложение его биографии, сплетенное с его же текстами.

В обеденные перерывы я спускалась на набережную и устраивалась у реки. На променаде стояла карусель, по-настоящему красивая, я ела и слушала вопли детей, пронесившихся по кругу на раскрашенных деревянных пони, каштановых, вороных и гнедых. Фраза Дарджера о лечебнице застряла у меня в голове и тревожила меня, пока я сидела на набережной.

«Там был мне дом» — утверждение из самой сердцевины исследований одиночества: это тема привязанности. Теорию привязанности предложили в 1950–1960-х годах британский психоаналитик Джон Боулби и специалист в возрастной психологии Мэри Эйнзуорт<sup>101</sup>. Согласно этой теории детям в младенчестве и раннем детстве необходимо создавать надежные эмоциональные связи с опекуном: этот процесс влияет на их дальнейшее эмоциональное и социальное развитие, и если он прерван или неудовлетворителен еще по какой-то причине, то могут возникать долгосрочные последствия.

Эти размышления кажутся простыми и здравыми, но во времена детства Дарджера у всевозможных работников здравоохранения, от психоаналитиков до больничных

101. Эдвард Джон Мостин Боулби (1907–1990) — английский психиатр и психоаналитик, специалист в области психологии развития, психологии семьи, психоанализа и психотерапии, основоположник теории привязанности. Мэри Динзмор Эйнзуорт (1913–1999) — американско-канадский специалист в области психологии развития.

врачей, бытовало единое мнение: всем детям для их благополучия необходимы лишь санитарные условия и достаточное питание. Было принято считать, что нежность и физическая теплота дурно сказываются на развитии, и, более того, могут даже погубить ребенка.

Современному человеку это показалось бы безумным, однако тогда руководствовались искренним желанием повысить выживаемость детей. В XIX веке детская смертность была невероятно высокой, особенно в заведениях вроде больниц и сиротских приютов. Когда стал понятен механизм передачи микробов, лучшей стратегией заботы сочли поддержание гигиены, предельно сократив для этого любые физические контакты: раздвигали кровати и всячески ограничивали взаимодействия с родителями, персоналом, другими пациентами. Таким способом и впрямь удалось сбавить темпы распространения болезней, однако возникли неожиданные последствия, а понять их как следует пытались не один десяток лет.

В новых стерильных условиях благоденствовать детям не приходилось. Они сделались телесно здоровее, но при этом увядали — особенно малыши. Отделенные ото всех, неприкасаемые, они переживали припадки тоски, ярости и отчаяния, но в конце концов безропотно покорялись судьбе. Поведение одеревенелых, вялых, эмоционально замкнутых детей было легко игнорировать, тем самым толкая их в пучину еще более острого, невыразимого одиночества и обособленности.

Психология, как дисциплина, тогда находилась в своем младенчестве, и большинство психологов-практиков либо отказывались, либо попросту были не способны увидеть проблему. То была эпоха бихевиористского психолога Б. Ф. Скиннера, а он считал, что детей надо растить в ящиках, защищать от пагубного присутствия матери,

и Джона Уотсона<sup>102</sup>, президента Американской психологической ассоциации, ратовавшего за воспитание детей в санитарных лагерях, в полном соответствии с научными принципами и вдали от вредоносного влияния обожающих родителей.

Тем не менее горстка специалистов и в Америке, и в Европе, среди них — Боулби и Эйнзуорт, Рене Шпиц и Хэрри Харлоу<sup>103</sup>, чувствовали, что дети в подобных учреждениях страдают как раз от одиночества и томятся без любви, что им не хватает ласковых объятий надежных и чутких опекунов. Эти ученые взялись было за исследования в больницах и приютах по обе стороны Атлантики, но их работой пренебрегли как незначительной, а кроме того, результаты их исследований легко было истолковать превратно. Чтобы подтвердить довод в пользу любви, Хэрри Харлоу в конце 1950-х пришлось ставить печально известные эксперименты на макаках-резусах.

Любой, кто видел фотоснимки макак Харлоу, висящих на проволочных моделях или съезжившихся в изоляторах, понимает: то были глубоко болезненные эксперименты,

102. Беррес Фредерик Скиннер (1904–1990) — американский психолог-бихевиорист, изобретатель и писатель. Джон Бродес Уотсон (1878–1958) — американский психолог, основатель бихевиоризма.

103. Рене Арпад Шпиц (Спитс, 1887–1974) — австро-американский психоаналитик, специалист по детскому психоанализу. Хэрри Фредерик Харлоу (1906–1981) — американский психолог, исследователь психологии привязанности.

проведенные в тягостной серой зоне между научной состоятельностью и этической омерзительностью. Для Харлоу важно было изменить обращение с детьми, и для него обезьяны стали просто пушечным мясом в более масштабной битве. Как и Боулби, он пытался доказать исключительную важность душевной теплоты и дружеских связей. Многие его открытия согласуются с нынешними исследованиями одиночества, особенно с представлением, что обособленность ведет к упадку навыков жизни в обществе, а это в свою очередь плодит все большее отвержение человека.

В первых экспериментах с привязанностью, проведенных в Университете Висконсина в 1957 году, Харлоу отнял новорожденных макак-резусов у матерей и снабдил парой суррогатов: один был проволочный, второй обернут мягкой тканью. В половине клеток бутылочка с молоком была приделана к груди проволочной матери, а в половине — к тканой. Согласно главенствовавшим в ту пору теориям младенцы должны были выбрать ту мать, к которой приделан источник пищи, а в действительности же они целиком предпочли тканую мать и висли на ней независимо от того, с молоком она или без, и лишь подскакивали к проволочной матери пососать молока, а затем тут же возвращались к тканой.

Далее Харлоу оценил отклики малышей на разнообразные стрессы. Он давал другой группе доступ либо к проволочной, либо к тканой матери, а затем ввел в эксперимент лающую игрушечную собачку и шагающего заводного медведя с барабаном. Обезьянки, у которых был доступ только к проволочной матери, встревожились от этих пугающих штуквин гораздо сильнее, чем те, кому достались более уютные тряпичные «матери».

Эти результаты соответствуют несколько более поздним данным, полученным Мэри Эйнзуорт, которая

в начале 1960-х изучала, как способности детей выдерживать стрессовые или угрожающие обстоятельства (так называемая процедура незнакомой ситуации) зависят от того, насколько надежна у детей привязанность. Именно Эйнзурт предложила категоризацию, действенную и поныне: сформулировала различие между надежной и ненадежной привязанностью, вторую подразделила на амбивалентную и избегающую. Амбивалентно привязанный ребенок расстроен отсутствием матери и выказывает свои чувства как смесь гнева, жажды взаимодействия и безучастности; ребенок с избегающей привязанностью при возвращении матери не проявляет отклика, скрывая сильное горе и страх.

Эти эксперименты сообщая показывают, с какой силой маленький ребенок нуждается в фигуре привязанности. Харлоу, впрочем, остался неудовлетворен — считал, что его работа недостаточно наглядна. В следующем эксперименте он ввел четырех так называемых матерей-чудовищ. У каждой было уютное тряпичное тело, но при этом их снабдили медными шипами, пневмопушками, возможностью сбрасывать с себя чадо или раскачиваться так сильно, что было слышно, как у детеныша клацают зубы. Вопреки всем неудобствам детеныши цеплялись за этих «матерей» — стремились к материнскому уюту, желали прижиться к чему-нибудь теплому и ради этого готовы были терпеть даже боль.

Именно образ этих «матерей-чудовищ» вспомнился мне, когда я прочла заявление Дарджера о любви к лечебнице. Врачная правда экспериментов Харлоу показывает: нужда ребенка в привязанности намного перевешивает его способность к самозащите, — это же очевидно, когда затравленный родителями ребенок умоляет, чтобы его с ними оставили. «Не могу сказать, жаль мне в самом деле было убежать с государственной фермы или нет, но теперь

мне кажется, что я как-то сглупил, поступив так, — писал Дарджер в мемуарах. — Моя жизнь была там как в своего рода Раю. Думаете, я мог быть таким глупым, чтоб убежать из рая, если б я туда попал?» Рай: место, где в его времена детей постоянно били, насиловали и обижали.

Однако «матери-чудовища» — не единственный эксперимент Харлоу, проясняющий ключевую черту жизни Дарджера. В конце 1960-х, после получения Национальной научной медали, Харлоу переключился с изучения материнства на то, что происходит с младенцем, если он оказывается вне общественных взаимодействий вообще. Харлоу все отчетливее понимал, что залогом социального и эмоционального здоровья ребенка является не одна лишь привязанность к матери, но вся мозаика отношений целиком. Ученый захотел разобраться, какую роль общественные связи играют в развитии ребенка и каковы последствия навязанного опыта одиночества.

В первом цикле шокирующих экспериментов с изоляцией он поместил новорожденных макак-резусов в одиночки, некоторых на месяц, некоторых — на полгода, а некоторых — на целый год. Даже обезьянки с самым маленьким сроком вышли из своих тюрем эмоционально нездоровыми, а те, кого продержали одних целый год, не смогли открыться половым отношениям и воспроизводили одни и те же поведенческие черты: хохлились, вылизывались и тискали сами себя. Они действовали воинственно, замыкались в себе, раскачивались или бегали туда-сюда, сосали пальцы на руках и ногах, замирали в той или иной позе или повторяли странные жесты руками. И это вновь напомнило мне о Генри: навязчивые звуки, повторяющиеся жесты левой рукой.

Харлоу хотел посмотреть, что произойдет, если этих прежде обособленных индивидов ввести в групповое

пространство. Результаты оказались сокрушительными. В общем вольере этих детенышей почти поголовно обижали, а некоторые воинственно нападали на более крупных особей, и эту воинственность Харлоу считал самоубийственной. Все шло так скверно, что некоторых животных пришлось снова изолировать, чтобы уберечь их от гибели. В книге Харлоу «Человеческая модель» глава, описывающая эти эксперименты, называется «Ад одиночества».

Эх, если бы все это было применимо лишь к макакам-резусам. Люди тоже общественные животные — и тоже склонны изгонять индивидов, которым трудно вписаться в группу. Люди без развитых общественных навыков, те, кому в детстве не досталось заботы, кому не объяснили, как быть и играть с другими детьми, гораздо чаще вызывают отвержение (здесь можно вспомнить Валери Соланас, которая по освобождению из тюрьмы терпела унижения от чужих людей, плевавших в нее на улице). На мой взгляд, это и есть самая болезненная сторона работы Харлоу: открытие, что после опыта одиночества и сам покалеченный человек, и здоровое общество совместными усилиями поддерживают разобщенность.

Недавние исследования, особенно посвященные затравленным детям, подсказывают, что мишенями коллективного отвержения зачастую становятся те, кого считают либо слишком воинственными, либо слишком нервными и замкнутыми. К несчастью, именно такое поведение возникает из-за ненадежной или недостаточной привязанности — или же от одиночества в раннем детстве. В практическом смысле это означает, что детей с трудным опытом привязанности сверстники отвергнут с гораздо большей вероятностью; у таких детей развивается привычка к одиночеству и замкнутости, и эта привычка грозит укорениться во взрослой жизни.

Подобная поведенческая привычка сложилась и в жизни Дарджера. Нехватки и утраты, пережитые им в детстве, — в точности такие, какие разрушают привязанности, питают хроническое одиночество. А дальше развивается все тот же угрюмый круг: сверхбдительность, защитное поведение, подозрительность, и эту ноту слышно в его мемуарах повсюду. Он постоянно возвращается к застарелым ссорам с людьми из прошлого, вспоминает, как его обманывали или расстраивали. «Не выношу гонителей моих и хотел бы их тогда убить, но не осмелился. Никогда не дружил с ними и враг им доселе, пусть хоть умерли они, хоть нет». Такое впечатление, что в этом человеке вообще нет социальной гибкости, что его постоянно донимают, осуждают или обижают, что он заперт в круге самообороны, подозрения и недоверия, какие возникают в любом заметном опыте общественной отверженности или разорванных связей.

Но исследование физиологии одиночества обходит молчанием, как именно общество узаконивает и подпитывает исключенность отдельных людей, отвержение неудобных и странных? Вот еще один источник одиночества, причина, почему отдельные люди — зачастую самые уязвимые и нуждающиеся в связях с другими — оказываются постоянно на грани или даже полностью изгнаны.

\* \* \*

После того как Дарджер насовсем вернулся в Чикаго, он нашел себе работу в городских католических больницах. Служба уборщика сурова и изнурительна: долгие рабочие смены, никаких отпусков, выходной только в воскресенье вечером — таков, конечно, распространенный опыт времен Депрессии. Дарджер продержался пятьдесят четыре

года, за вычетом краткого периода, когда его призвали в армию, но вскоре комиссовали из-за плохого зрения. Все это время обязанности у него были черновые: чистить картошку, приводить в порядок горшки, мыть посуду на раскаленных кухнях, в которых лютым чикагским летом становилось настолько невыносимо, что однажды он несколько дней провалялся с тепловым ударом. Но худшая задача — вывозить мусор на сжигание, «та еще работенка», особенно зимой, когда его то и дело донимали ужасные простуды.

Облегчало ему те годы, делало их сносными существование «особого друга» Уилли (Whillie — так Дарджер настоятельно именовал его, хотя звали его Уильям) Шлёдера, которого Дарджер навещал ежевечерне, когда работал в больницах святого Иосифа и Гранта. Дарджер не сообщает, как они с Уилли познакомились, тот работал ночным городским сторожем, но со временем они сблизились так, что Дарджер даже был вхож в семью и знал его сестер и свояков, племянниц и племянников. Вместе они учредили тайный клуб, который называли «Обществом Близнецов». Оно посвятило себя цели защиты детей, и Дарджер составил несколько игровых документов Общества, что противоречит представлению, будто никто никогда не видел его творчества.

В 1956-м умерла мать Уилли, он продал дом и переехал к сестре Кэтрин в Сан-Антонио, где тремя годами позже умер сам — от азиатской лихорадки. «5 числа мая, (год забыл), — писал Дарджер, — и с того случая я совсем один. Никогда не друговал [так!] с тех пор ни с кем». Больница не дала ему отгула для поездки на похороны, и после он так и не смог выяснить, куда девалась Кэтрин, хотя думал, что, возможно, переехала в Мексику.

Через пару дней после того, как я прочла в мемуарах о смерти Уилли, я просматривала тонкую папку

переписки — в основном краткие весточки священникам и соседям — и обнаружила письмо Дарджера, адресованное Кэтрин. Датировано 1 июня 1959 года и начинается с формального выражения скорби. «Мой дорогой друг мисс Кэтрин, разумеется, вовсе не хорошо это, очень печальные вести, мой дорогой друг Билл, умерший в мае второго, я ощущаю себя, словно потерялся в пустоте».

Далее — протяженно — о пропущенном телефонном звонке, путанице, другом Генри на работе в кухнях. «Почему вы не позвонили туда, где я живу? — спрашивает он в отчаянии. — Я бы тогда знал, и вы, возможно, увидели бы меня на похоронах». Поскольку он болел, новостей не получал целых три дня. Он извиняется, что не писал раньше, «потому что как-то выпал и потрясен был новостью о его смерти. Он мне был как брат. Теперь ничто для меня не имеет значения и я собираюсь дальше жить жизнь по-своему». Он обещает заказать мессу и просит фотографию или что-нибудь на память об Уилли. Выражает надежду, что она утешится, и добавляет: «Утрату тяжело принять. Для меня уж точно потерять его, ибо и я потерял все, что имел, и тяжело мне было выдержать это».

На письме штемпель «ВОЗВРАТ». Кэтрин уже исчезла. После разрыва этой последней связи Дарджер больше никогда ни с кем не дружил. Его мир сделался предельно ненаселен, что, вероятно, он и имел в виду в этой любопытной фразе — «собираюсь дальше жить жизнь по-своему». Через несколько лет, в ноябре 1963 года, он уволился из больницы — в свои семьдесят два. Ноги доставляли ему все больше страданий, он сильно хромал, время от времени приступы случались такие лютые, что он не мог стоять. Боль появилась и в боку — такая, что он иногда часами напролет сидел и костерил всех святых. Можно было бы решить, что уход на пенсию — благословение,

однако он говорил, что ненавидит «ленивую жизнь», недостаток задач, что заполняют пустые дни. Он начал чаще ходить в церковь и проводил много часов, прочесывая округу в поисках полезного хлама, особенно веревок и мужской обуви.

Внешне — есть множество свидетельских показаний, в основном собранных у прочих обитателей Уэбстер-стрит, — он казался все более брюзгливым и замкнутым. Прятался у себя в комнате, откуда отчетливо доносились его разговоры с самим собой: либо богохульные тирады, которые он запечатлел у себя в мемуарах, либо разговоры с людьми из прошлого — долгие, обиженные ссоры, в которых он говорил за обе стороны.

«История моей жизни» об этом периоде жизни Дарджера докладывает немного, поскольку на странице 206 из 5084 она перескакивает с автобиографии на невероятно долгую и путаную историю о смерче по имени Милочка и чудовищном разоре, им причиненном. Более внятно о том, во что вылился уход Дарджера на пенсию, изложено в дневнике, который он вел последние годы. Записи отрывистые и повторяющиеся, свидетельствующие о тесных и сжатых контурах его жизни. «Суббота апреля 12. Мой день рождения. То же, что и пятница. История Жизни. Без истерик». «Воскресенье апреля 27 1969. Две мессы и причастие. Съел сэндвич с Хотдогом. Мерзко от простуды. Лег рано вечером». «Среда апреля 30 1969. Всё еще в постели с ужасной простудой. Простужен сегодня, вечером гораздо хуже. Мучился страшно. Без мессы и причастия. Без Истории Жизни».

Едва ли удивительно, что отец Томас, приходской священник в церкви святого Винсента, с тревогой замечает, что «он беспомощнее, чем я думал». Это документ отсутствия, здесь не упоминаются ни друзья, ни

общественные дела за пределами церкви. Да, он время от времени взаимодействовал с соседями. В архиве имеется несколько писем, где он просит Дэвида Берглунда о небольших одолжениях: помочь с лестницей или подарить ему на Рождество «самое нужное мне»: кусок мыла «Айвори» и большой тюбик крема для бритья «Палмолив», не требующего помазка, и за эти подарки он благодарил Берглунда открытками с сентиментальными стихами. Берглунд с женой ухаживали за Генри, когда тот болел, хотя об этом сам он не упоминает. Однако помимо этих соседских вмешательств видна громадная скудость человеческого общения, соединенная с внутренним буйством чувств, особенно ярости.

Последняя запись в дневнике — самый конец декабря 1971 года. Дарджер некоторое время не писал, ему мешала серьезная глазная инфекция, потребовавшая операции. Выздоровливая, Дарджер не решался выходить из дома, оставался в постели, а такую лень он терпеть не мог. В своих заметках он несчастен и напуган. «Чахло мне очень чахло вовсе не Рождество. Ни одного хорошего Рождества за всю жизнь, — пишет он и добавляет: — Я очень зол, но, к счастью, не мстителен». Но что же, задумывается он встревоженно, готовит ему будущее. «Господу одному ведомо. Этот год был очень скверный. Надеюсь не повторить». Последние слова: «Что ж будет?» — а затем многоточие, выражение смуты времени, а может, и веры.

\* \* \*

Перед моим столом в архиве размещались металлические стеллажи. На них громоздилось 114 коробок разнообразных оттенков бурого и серого. Смотрелись они уныло

и по-конторски, в таких обычно хранят протоколы или бухгалтерию, на самом же деле там лежали плоды тайной жизни Дарджера — как творческую самость, как создателя миров он называл себя в своей истории жизни лишь мелко. («Что еще хуже, я художник, много лет уже и едва могу стоять на ногах из-за своего колена чтоб рисовать вверх длинной картины».)

Как художник он был полным самоучкой. Его, наделенного замечательным даром композиции и с самого раннего детства любившего раскрашивать, тяготила убежденность, что рисовать он не умеет. Многие художники избегают — или им неудобно — рисовать от руки, произвольно нанося линии на бумагу. Иногда от желания избежать определенности, как Дюшан, который сказал как-то раз об одной произвольной работе: «Намерение тут состояло в первую очередь в том, чтобы забыть про руку».

Это желание проявлено в работах Уорхола, который, хотя и был чудесно одаренным рисовальщиком, желал устранить следы руки и предпочитал счастливый случай механизированных процессов, особенно шелкотрафаретной печати. Другие попросту сомневались в своих способностях. Когда бы Дэвида Войнаровича ни спрашивали, как начинался в нем художник, он говорил, что мальчишкой перерисовывал фотографии — панорамы океана, скажем, или изображения планет, витающих в глубоком космосе, — и выдавал эти рисунки в школе за свои. В конце концов одна девочка приперла его к стенке и настояла, чтобы он нарисовал что-нибудь от руки прямо при ней. К своему удивлению, он обнаружил, что может, и с тех пор беспокойство о собственных способностях его оставило.

Дарджер так и не дожид до преодоления подобного страха, но, как и Уорхол, нащупал затейливые способы

обходить рисование от руки — и разделял с Уорхолом радость от создания произведений искусства из частей действительности. Как же ему это удавалось — творить картину за картиной, что само по себе изнурительная работа, да еще и с ограниченными возможностями? Куратор архива — сам художник, — пока возился с коробками, растолковал мне путь развития Дарджера, трудоемкий метод, который он отточил и превратил в рабочий.

Дарджер начинал с готовых картинок: иногда переносил их на бумагу или подрисовывал деликатно то-сё, особенно накладывая краску поверх, добавляя шляпы или костюмы или просто выкалывая глаза. Далее он перешел к коллажам, вырезая из газет и журналов и склеивая из выбранных фигур сложные композиции. Неувязка с этим методом состояла в том, что каждую составляющую можно было использовать лишь раз, а это значит, что Дарджеру приходилось искать все новое и новое сырье — в больнице ли, роясь ли в мусоре. Выходило слишком расходно, а к тому же и удручало — отпускать приглянувшийся образ, отдавать его всего одной картине, единственному сценарию.

Так возникла обводка. Обводя тот или иной образ, ту или иную вещь, Дарджер высвобождал их из исходного контекста и мог использовать десятки, если не сотни раз, вставляя посредством копирки в самые разные сцены. Получалось экономно, бережливо — и Дарджер чудодейственно повелевал тем или иным изображением, что не удавалось при помощи ножниц: сначала он переносил нужный образ на кальку, а затем, под копирку, на саму картину. Одна из его любимиц — печальная девочка с ведерком, один палец засунут в рот. Приметишь ее — и она возникнет вновь и вновь, символ смиренной тоски

и отчаяния. То же и с коппертоновской девочкой<sup>104</sup>: то она с рогами, то преображена в крылатое существо из тех, кого Дарджер именовал «бленгинами», — совершенно из другого мира, нежели тот, где она появилась.

Таких исходников были тысячи — многие-многие папки, полные картинок, вырезанных из раскрасок, комиксов, карикатур, газет, рекламных буклетов и журналов. Они свидетельствуют об одержимости популярной культурой, что вновь напомнило мне Уорхола: накопительство и пристраивание такого рода обыденных вещей позднее впитает в себя поп-арт, о котором Дарджер никогда не упоминал и, вполне вероятно, вообще не знал.

Вопреки слухам о его путаных беспорядочных привычках Дарджер в организации своих исходников был, очевидно, скрупулезен и объединял их тематически: наборы облаков и девочек, фигурки из гражданской войны, мальчики, мужчины, бабочки, катаклизмы — всевозможные отдельные детали, вместе составляющие вселенную Царств. Он складывал их стопочками в замызганные конверты, помеченные его неповторимыми подписями: «Картинки растений и детей», «Облака рисовать», «Особая картинка, Девочка клонится с палкой, а вторая отскакивает в ужасе», «Одна девочка с чьим-то пальцем под подбородком. Может набросок, может нет». К некоторым из этих так называемых

104. «Coppertone» (с 1944 г., дословно — «медный оттенок») — марка американского крема от загара, ныне компании «Байер», прежде «Мерк и Ко», а изначально «Шеринг-Плау». Крем прославился своей рекламой, на которой с загорелой девочки стаскивает трусы бойкин-спаниель и оголяет ей незагорелые ягодички.

особых картинок позднее добавлена приписка «рисовать один раз», словно многократное воспроизведение отнимет или сведет на нет их зловещую силу.

Его метод сделался еще сложнее, когда в 1944 году он обнаружил, что картинки можно переводить в фотонегативы, а затем увеличивать в лавке на Норт-Хэлстед, в трех кварталах от дома. Увеличение облегчило чрезвычайную кропотливость его работы и позволило играть с масштабом и перспективой, создавать затейливые задние и передние планы, подвижные и удаляющиеся от зрителя слои изображения.

Одна коробка была набита конвертами из фотолaborатории, в каждой — оригинал, негатив и увеличенное изображение. Сохранились и чеки: суммы вроде невеликие — пять, четыре и три с половиной доллара, однако стоит вспомнить, что доходы Дарджера никогда не превышали трех тысяч долларов в год, а последние десять лет жизни, уже уволившись, он жил на пособие по безработице. Ничто не свидетельствует ярче о приоритетах человека, чем его траты, особенно если денег немного. Хот-доги на обед, просьбы к соседям подарить ему мыло — и при этом 246 заказов на увеличение картинок с детьми, облаками, цветами, солдатами, смерчами и пожарами, чтобы затем вписать в свой несбыточный мир настоящие красоты и катастрофы.

Все то время, пока работала в архиве, я осознавала, что у меня за спиной висит картина, задрапированная тканью. Она была огромной, двенадцать футов в длину, не меньше, и потому трудно себе вообразить, как Дарджер хранил ее, не говоря уже о том, как он над нею работал — в его-то захлавленной комнатке. В последний день я попросила разрешения посмотреть на нее, куратор снял ткань и позволил мне вдоволь наглядеться.

Она была сделана множеством разных техник: акварелью, карандашом, переводением через копирку, коллажем. Подпись от руки, на подклеенном листке простой бумаги: «Эта сцена показывает лютое убийство, что происходит пока с небес не являются крылатые бленгины. Однако они слетают так шустро, что привязанные к деревьям или доскам, а также беглецы улизнули от убийственных мерзавцев или же были спасены и унесены в навеки безопасное [так!] и надежное место».

Как и многие другие картины Дарджера, эта изображает дикую природу, местами лесной пейзаж: обаятельная симфония зеленых оттенков. Были тут пальма, дерево с громадными свисающими гроздьями винограда, яблоня, бледное дерево в крупных белых бутонах. На переднем плане — буйство цветов, устремленных на зрителя с куста крокусов, что вздымается, подобно змеям, из-за нижнего края полотна.

На всех деревьях чудные плоды. К деревьям примотаны девочки, девочки свисают с них; девочки привязаны к колам, девочки несутся, крича, от армии ковбоев и солдат в мундирах: один ковбой верхом, остальные ломаются сквозь подлесок. Некоторые девочки голенькие, особенно привязанные к деревьям, хотя многим удалось остаться в носках и туфельках «Мэри-Джейн»; волосы у всех до несуразного опрятно заплетены в косы и повязаны лентами. Искусно раскрашенные бабочки снуют меж всеми, скользят по просторам нежно-розового неба.

На заднем плане сразу бросается в глаза девочка с ведерком — тоже одета в розовое, пальчик во рту. «Надо остановить это, — говорит она, как показывает „пузырь“ ее реплики, — но как, самой?» Она не единственный говорящий. Это очень многословная картина. «Удалось поймать совсем немногих. Остальные сбежали. Мы позовем наших

друзей, что летают в небе», — говорит нагая девочка, сидящая на корточках в дальнем левом углу картины. «Давайте нападём на убийц», — отзывается ее подружка. Рядом шумно ссорятся два ковбоя: «Она моя, говорю ж тебе. Не дам». — «Отдай-ка. Эту я должен вешать, а не ты. Твоя сбежала». Они дерутся за веревку, конец которой теряется вверху, вероятно на какой-то незримой ветке. На другом конце висит девочка, на ней ничего не надето, кроме синих носочков и туфель, лицо страшного малинового цвета, язык вывалился.

У картины я простояла долго — подробно описывала цвета и композицию. «Трехмерность: половина любого лица/тела покрашена в более темный розовый. Бледное от темного отделяют прочерченные линии. Трое голых, не считая носков и туфель. Горло девочки стиснуто сгибом локтя, рыжие волосы, малиновое лицо. Темно-пурпурное, почти черное платье в тон носкам. Брыкается, колено и кисть руки — за листвой/цветами. Одна — желтый поярче, косички с белыми лентами».

У меня слегка закружилась голова. На дереве сидела белка, свисала гроздь винограда. Разглядывание деталей — способ избежать ошеломляющего воздействия картины, ее продуманной жестокости, того, как она напрашивалась на толкование и не позволяла его — одновременно. Солдат-блондин держал за горло сразу двух девочек, по одной в каждом своем увесистом кулаке. На мундире у него золотые пуговицы, а взгляд больших синих глаз безучастно уставлен в пространство, совершенно в отрыве от действий его тела.

Боль на этой картине была повсюду, хотя не все способны это осознать. Вообще картину обстоятельно исследовали и обнаружили три разновидности взглядов: взгляд, исполненный муки, взгляд сострадания и взгляд безучастности; на многих лицах — боль и ужас. Трудно решить, что

самое болезненное: страдающие девочки или одеревенелые мужчины с безразличными лицами, не понимающие, что они причиняют боль, либо им все равно и они не способны заметить ущерб, который наносят чужому телу, другому разумному существу, не способны включиться в это. Итог — хаос, мельканье рук, ног, ртов, волос, творящийся в пейзажах безразличия, на цветущей земле, как и любая война.

Чем занимался Дарджер все эти годы, один у себя в комнате? Можно разок создать что-нибудь подобное, но вообразите, что вы возитесь и возитесь с этим, посвящая свою жизнь осмыслению насилия и уязвимости во всех многочисленных разновидностях. Какой в этом смысл, если сама работа не предназначена для зрителя? Ответы я собирала уже несколько месяцев — плюс разные задачи, которые взяли на себя другие люди.

Один отклик застрял у меня в голове. Я нашла его в биографии авторства Джона Макгрегора, а эта работа, очевидно, — плод многих лет раздумий и труда. И тем не менее были в ней утверждения, которые мне оказалось трудно принять. Он желал развеять представление, что Дарджер был осознанным художником — что он вообще был художником, а не душевнобольным человеком, работа его — симптом, навязчивое действие, столь же бессмысленное, как и странный жест из детства Дарджера, словно он бросается снегом.

Этот бесконечный поток слов и картинок, — писал Макгрегор, — порожден его умом с той же неуклонностью и силой, с какой день за днем его тело исторгало фекалии. Дарджер писал под действием неумолимого позыва внутренней необходимости... Ни разу его видение не достигло свободного, спонтанного или намеренного проявления творческой силы. Его

письменные и изобразительные творения — прямое и неизбежное проявление умственного состояния, странного, неотвратимо сильного и далекого от нормы. Неповторимый личный стиль, какой мы изучили в контексте его письма, — несомненно, плод психиатрических, а возможно, даже невротических аномалий, какие проявлялись всю его жизнь.

Трудно соотнести это заявление с тем, что я видела сама: папка за папкой свидетельств творческих решений, сделанных выборов и устраненных трудностей, хотя, если б я не читала ничего у Дэвида Войнаревича, возможно, приняла бы выводы Макгрегора легче. Но история Дарджера смотрится иначе, если знать о Войнаревиче, то есть о жестокости и насилии, о нищете и разрушительных последствиях стыда. Войнаревичу хватило отваги и красноречия, чтобы защитить собственные работы, но то, что он говорил о себе, о своих побуждениях и намерениях, можно применить шире. По крайней мере, они подталкивают задавать вопросы о силах, классовости и власти в работах незащищенных или социально отчужденных художников.

Невозможно думать о Дарджере или Соланас, уж раз на то пошло, не думая одновременно об ущербе, какой общество причиняет отдельным людям: о роли структур, подобных семье, школе и правительству, в переживании обособленности у любого одинокого человека. Считать, будто душевной болезнью можно целиком истолковать Дарджера, — не только фактически неверно, это неверно еще и нравственно, это акт и жестокости, и заблуждения. Едва ли не самая грустная и красноречивая из всех его работ — декларация детской независимости, которую он сочинил для «Королевств». В списке прав он указал: «играть, быть счастливыми и мечтать; право на нормальный сон

в ночную пору, право на образование, чтобы у нас были равные возможности развивать все, что есть в нас, и ум, и сердце».

Какие из этих прав он сам получил в жизни? Особенно меня задело «право на образование». Оно подчеркивает, сколь грубо и бездушно с Дарджером обращались. Человека можно уничтожить, не прибегая к показательным жестокостям «Королевств», можно сокрушить надежды и развеять мечты, задушить талант, отказать способному уму в обучении и образовании и держать его в узилище работы, без награды и будущего, и уж точно не дать ему развить заложенное в нем, «и ум, и сердце». В этом свете то, что Дарджер смог создать столько всего, оставить такой сияющий след, — поразительно.

Макгрегор усматривал в работах Дарджера навязчивое сексуализированное желание причинять боль. Он читал, что Дарджер отождествляет себя с мужчинами, которые душили, вешали и рубили беззащитных голых девочек. Другие критики предполагали, напротив, что Дарджер навязчиво воспроизводит травматические сцены насилия над собой самим. Возможно, правы и те и другие, поскольку единичное действие очень редко оказывается связано с каким-то одним позывом. В то же время остается возможность, что Дарджер на самом деле вел сознательное и смелое исследование природы насилия: как оно выглядит, кто его жертвы и исполнители. Возникают тут и большие вопросы: каково это — страдать, и всяк ли способен по-настоящему понять внутренний мир другого человека.

По моему мнению, эти картины созданы человеком, преисполненным решимости вновь и вновь вглядываться в разнообразные виды вреда, причиняемого на белом свете. Значительный вес этой версии придали в 2001 году, когда куратор передвижной выставки «Ужасы

войны» Клаус Бизенбах собрал вместе картины Дарджера, а также работы братьев Чапмен<sup>105</sup> и Гойи. Выставка вписала Дарджера в историю искусства, представила его не в качестве свихнувшегося аутсайдера, а как прилежного создателя своеобразного репортажа про насилие: эта тема никогда не покидала поля зрения Дарджера.

Пока я возилась в архивах, в новостях постоянно мелькали донесения о насилии над детьми, фотографии массовых убийств, кровавых соседских междоусобиц, а все это — составляющие «Королевств», зверства, случаи словно бы нескончаемой жестокости. Более того, эти работы можно рассматривать и в некотором смысле как противоположные плодам воображения, — они целиком составлены из образов, существовавших в действительности: из газетных новостей или рекламы, из желанных и ненавистных мелочей нашего сложного общественного мира. Наша культура — культура сексуализированных маленьких девочек и вооруженных мужчин. Дарджер просто придумал совместить их, позволить им свободно взаимодействовать.

105. Клаус Бизенбах (р. 1967) — немецкий куратор выставок, основатель берлинского Института современного искусства, с 2004 г. — глава медиаотдела нью-йоркского Музея современного искусства. Братья Иаковос (Джейк, р. 1966) и Константинос (Динос, р. 1962) Чапмен — английские концептуальные художники с греческими корнями, почти всегда работают в тандеме, участники легендарной выставки «Молодые британские художники» Чарльза Саатчи.

Даже тяга Дарджера к накопительству выглядит иначе, если взглянуть на нее через призму масштабных общественных сил. Через несколько недель после моей работы в архиве я ненадолго съездила в Чикаго — посмотреть на копию его комнаты на Уэбстер-стрит, которая теперь размещалась в ИНТУИТе (INTUIT), Музее аутсайдерского искусства. Она оказалась меньше, чем я себе представляла, вход в нее перегораживала алая веревка. Я думала, что дежурный останется, чтобы за мной присматривать, и, вытянув шею, вставала на цыпочки, но, к моему удивлению, веревку отцепили, а меня предоставили себе самой.

Внутри было очень темно. Все покрыто мелкой черной пылью, возможно — уголь или сажа. Стены покрашены в маслянистый бурый и увешаны картинами Дарджера, в том числе и многочисленными раскрашенными вручную портретами девочек Вивиан. Стопки блокнотов и журналов, коробки с резакками, кисточками, пуговицами, перочинными ножиками и цветными ручками. Но больше всего мое внимание привлекли две вещи: стол, заваленный красками и восковыми карандашами, многие — детские, и корзина для грязного белья, наполненная грязными клубками бурой и серебристой бечевки.

Люди-барахольщики обычно замкнуты. Иногда накопительство приводит к обособленности, а иногда оно — какое-никакое лекарство от одиночества, способ самоутешения. Не все склонны к обществу предметов, не все желают хранить и упорядочивать вещи, применять их как заграждения или играть в отторжение и удержание чего-либо. На одном сайте, посвященном аутизму, я наткнулась на обсуждение темы, где кому-то удалось чудесно описать эту жажду: «Да, это для меня немалая беда, и пусть я не уверен в том, что

одушевляю предметы, я склонен к своеобразной преданности им, и потому от них трудно избавляться».

Что-то подобное явно происходило и с Дарджером, и все же не стоит забывать и о его бедности — и в смысле нужды быть бережливым, и в отношении физически тесного обиталища. Вопреки грязи, вопреки пристальным взглядам девочек Вивиан на портретах с выцарапанными зрачками комната в целом не казалась жилищем безумца. Комната бедняка, творческого и изобретательного, такого, кому приходится полагаться только на себя, кто знает, что никто другой ничего не даст, и потому все нужно собирать самому — среди отбросов, очистков города.

Карандаши он изводил до коротеньких огрызков и придумывал, как их надставить при помощи шприцев, — и так пускал в дело все до последнего дюйма. В старые коробки из-под шоколада он складывал бытовые резинки, а полопавшиеся чинил клейкой лентой, не выбрасывал. Краски делал разводя темперу в крышечках, а крышечки хранил кучами, неиспользованные, — возможно, как символ благополучия, жест обладания и изобилия. Все краски снабжены рукописными этикетками, иногда традиционно — «крапп», «восточный лазоревый», «мов», «кадмий красный средний», а иногда более лично или игриво: «пурпурный грозовых облаков» или «семь не райских темно-зеленых цветов».

Вопрос свободного места тоже стоял остро. Те же рассуждения о патологии, что касаются Дарджера, распространяются и на чикагского фотографа и няню Вивиан Майер<sup>106</sup>.

106. Вивиан Дороти Майер (1926–2009) — американская уличная фотохудожница, при жизни никакой известности не получила.

Как и Дарджер, она работала обособленно и никогда свои фотографии никому не показывала, порой даже и пленки не проявляла. На восьмом десятке она вынуждена была лечь в больницу и больше не могла держать шкафчик с замком, где хранила все свои позитки. Как это обычно бывает в таких случаях, содержимое продали с молотка, и оказалось оно в руках по крайней мере у двух коллекционеров, знавших толк в архивах уличной фотографии такого качества и масштаба. Постепенно проявили, напечатали, выставили и продали пятнадцать тысяч ее снимков, цены на которые, как и в случае работ Дарджера, неуклонно ползли вверх, — тошнотворное зрелище, если вспомнить, сколь бедны были сами художники. О Майер сняли два документальных фильма, в которых собрали ее жизнь по кусочкам, интервьюируя семьи, в которых она работала.

Все эти люди говорят о ее накопительстве, о том, какой барахольщицей она была всю жизнь. Пока я смотрела эти фильмы, никак не могла избавиться от мысли, что их реплики по крайней мере отчасти связаны с деньгами и общественным положением; я думала о том, у кого есть право владеть вещами и что происходит, когда у людей оказывается больше позитков, чем позволяют обстоятельства и положение. Не знаю, как вы, но, если б мне предложили запихнуть все, чем я располагаю, в одну комнату в чужом доме, я бы тоже выглядела со стороны как барахольщица. Хотя ни предельная бедность, ни богатство не делают человека неуязвимым перед жадной обладания, не худо бы задуматься, не любое ли проявленное поведение смотрится чудным или безумным, если перейдена грань класса, а вовсе не здравого смысла.

Но все равно было бы глупо предполагать, что Дарджеру не повредило его прошлое и что он не оказался

жертвой некоего раздора с внешним миром. Едва ли не самый странный предмет из обнаруженных мной в архиве — средних размеров блокнот с названием «Предсказания, июнь-1911 — декабрь-1917». Выглядел он как бухгалтерская книга, с вертикальными розовыми колонками, исписанными мелким неразборчивым почерком. Постепенно расшифровывая написанное, я поняла, что это попытка торговаться с Богом — сделать так, чтобы те или иные желанные события произошли в действительности, угрожая в противном случае насилием Христианским Ангелинским силам в Нереальных Королевствах. Эти угрозы в основном касаются утраты рукописей и картинок, которая будет отомщена кошмарными потерями в дарджеровской воображаемой войне. Впрочем, попадались и всамделишные задачи, с виду совершенно отвлеченные от мира Царств.

Банк «Грэмз» разорен в прах. Громадные суммы накоплений утрачены или же того и гляди пропадут. Потери неизбежны... Либо девочки Вивиан, или христианские народы пострадают, если деньги не вернутся до 1 января 1919 года. Никакой пощады не будет.

Или:

Христиане спасутся теперь лишь если Бог даст мне добыть средства на владение недвижимостью чтобы я мог усыновлять детей, не подвергая их опасности необеспечения. Ныне остался последний шанс других не будет ни при каких условиях — условия до того серьезны что откладывается продолжение рукописи.

Угрозы начались, когда Дарджер потерял газетную фотографию убитого ребенка — Элси Парубек<sup>107</sup>. Вслед за этой, судя по всему, катастрофической утратой Дарджер начал свою кампанию против Бога. Частично этот протест происходил в действительном мире Чикаго: Дарджер целых четыре года отказывался ходить к церковной службе. Впрочем, борьба в основном велась в другом мире — в мире Королевств. Он отправлял свои ипостаси, альтер-эго вроде генерала Генри Джозефа Дарджера, на войну на стороне злых гланделинианцев. Хуже того, он склонял чашу весов в этом противостоянии: позволял гланделинианцам выигрывать битву за битвой, мучить и убивать сотни тысяч детей-рабов, а затем расчленять их тела на кусочки и укрывать земли на мили вокруг адской россыпью человеческих органов: сердец, печенок, желудков и кишок.

Наблюдал ли за всем этим Бог? Как смел он ответить взгляд? Но, вероятно, он вовсе не существовал или уже умер — кошмарная, кощунственная мысль: Дарджер заставил одну из набожных девочек Вивиан проговорить ее, пока та оплакивала неутешительную возможность оказаться на необитаемых небесах, жить во Вселенной, где больше никого нет. Если Бога нет, Дарджер и впрямь оставался совсем один. Верши зверства, становись

107. Элишка («Элси») Парубек (1906–1911) — чикагская девочка чешского происхождения, исчезновение которой повлекло за собой небывалый общественный и медийный отклик; на похоронах Элси присутствовало более двух тысяч человек.

мясорубкой — любой ценой привлекай к себе божественное око, доказывай, что по крайней мере одно существо осознаёт его, считает его присутствие значимым.

Отыскать смысл в этом материале непросто — не только из-за его невероятной жестокости, но и потому, что в нем размывается граница между всамделишным и несбыточным, из-за ощущения, что первое и второе сплелись или перемешались. Война в Королевствах — способ выплеснуть воинственные позывы, не вредя при этом никому в действительности? Если так, это означает, что все написанное — безопасный вымысел, ограниченное конечное пространство. А ну как эта книга угроз являет подлинную веру, что происходящее в Королевствах действует и во Вселенной в целом, что она и впрямь может повлиять на Бога?

Если судить по документу, составленному Дарджером в 1930-м, более вероятно второе. На листке бумаги он напечатал в некотором смысле интервью с самим собой — о том, почему желание усыновить ребенка не исполнилось вопреки постоянным молитвам в течение тринадцати лет. Из вопросов этого интервью становится ясно, что для достижения этой цели он не сделал ничего практического. Он пытался направить Божью длань собственными деяниями в Королевствах. «Имеет ли его угроза подстроить поражение христиан в этой войне, если ему не ответят, какое-либо отношение ко всему этому?» — спрашивает он себя, но ответ дан лишь в виде загадочной буквы «С».

Очевидно, такое поведение вменяемым не сочтешь. Оно указывает на разрыв в отношениях между объектами, на неспособность понять, как все устроено в мире, надежно различать внутреннее и внешнее, границы между собой и другими, воображаемым и действительным. В то же время, на мой взгляд, совершенно очевидно, что кто-то

столь непоправимо бессильный и обособленный в жизни способен взяться за создание дополняющей вселенной, обжитой могущественными фигурами, где любым беспорядочным и бурным чувствам — горю, томлению, ужасной ярости — может быть позволено бушевать вволю.

Вероятно ли, что создание Королевств — здоровый порыв, способ держать в узде неупорядоченность, угрожающий душевный разлад, управлять ими? Я все думала и думала о том, как Дарджер завершил свои мемуары, историю своей жизни, проговорив на нескольких тысячах страниц о разрушениях, причиненных смерчем: громадный сгусток слов, описывающих исключительно колоссальные разрушения, вдребезги разбитые дикими силами предметы, осколки, разметанные повсюду.

Представление о душе, разбитой вдребезги, у психоаналитика Мелани Кляйн в теории одиночества центральное. Те, у кого чересчур буквальное мышление, часто понимают Кляйн неверно или насмеваются над ней — за ее рассуждения о хороших и плохих грудях<sup>108</sup>, однако из всех наследников Фрейда ей лучше всего удастся воссоздать темный мир души, ее соперничающие порывы и временами разрушительные защитные механизмы. В 1963 году, когда Харлоу запирали обезьян в оди-

108. Мелани Кляйн (Райпес, 1882–1960) — британский психоаналитик еврейско-австрийского происхождения, пионер детского психоанализа, игровой психоаналитической терапии, теории объектных отношений. Согласно Кляйн, ребенок стремится иметь рядом добрую и наполненную грудь и отвергает опустошенную, назойливую или безучастную грудь.

ночные камеры, Кляйн опубликовала статью «О чувстве одиночества». В этой статье она применила свои теории развития эго к состоянию одиночества, в особенности к «чувству отдельности независимо от внешних обстоятельств».

Кляйн считала, что одиночество – не просто желание внешних источников любви, но и опыт цельности, который она поименовала «недостижимым безупречным внутренним состоянием». Оно недостижимо отчасти потому, что основано на утраченной прелести младенческого опыта удовлетворения, понимания без слов, а отчасти потому, что внутренний пейзаж любого человека включает в себя в той или иной мере неумиротворенные предметы, обособленные грезы.

У Кляйн в модели развития над младенческим эго властвуют расщепляющие механизмы: они разделяют порывы эго на хорошие и плохие и проецируют их вовне, в мир, деля и его, в свою очередь, на хорошие и плохие объекты. Расщепление происходит из жажды безопасности и оберегает хорошее эго от разрушительных порывов. В идеальных условиях ребенок движется к интеграции («движется к» здесь значимо: в прочувствованном видении Кляйн полное и безвозвратное достижение цельности невозможно), однако условия для болезненных процессов воссоединения противоборствующих импульсов любви и ненависти идеальны не всегда. Слабое или ущербное эго к интеграции не способно, поскольку слишком боится погрязнуть в разрушительных порывах, а они грозят опасностью или даже уничтожением ценному и тщательно оберегаемому хорошему объекту.

Застрять в параноидно-шизоидной позиции, как ее называет Кляйн (само по себе это состояние есть нормальная стадия детского развития), означает воспринимать

мир раздробленным на непримиримые части и видеть себя таким же. В предельных случаях этого состояния, какие бывают при шизофрении, происходит опаснейшее смешение, в котором нужные части психики теряются или распадаются, а нежеланные или презренные части мира вторгаются в самость.

Принято считать, — пишет Кляйн, — что одиночество может происходить из убеждения, будто нет такого человека или круга людей, к которому рассматриваемый человек принадлежит. У этой непринадлежности имеется гораздо более глубокое значение. Как бы ни преуспевала интеграция, она не может устранить чувство, что определенные составляющие самости недоступны, поскольку отщеплены и их не вернуть. Некоторые подобные отщепленные части... проецируются на других людей и тем самым питают чувство, что рассматриваемый человек не вполне владеет собою, не принадлежит себе целиком или, следовательно, никому другому. Потерянные части самости тоже ощущаются как одинокие.

Иными словами, одиночество — не только тоска по принятию, но и по цельности. Оно возникает из понимания, сколь угодно глубоко погребенного или обороняемого, что самость расколота на куски, часть их утрачена, выброшена вовне, в мир. Но как же собрать эти куски воедино? Не может ли здесь пригодиться искусство (да, говорит Кляйн), особенно искусство коллажа, воспроизводимая задача, день за днем, год за годом спаивающая воедино разорванные или отделенные куски?

Я много думала в то время о клее, о том, как этот материал применяется. Клей могуч. Он скрепляет хрупкие

устройства и не дает деталям потеряться. Он позволяет составлять запретные или малодоступные картинки, вроде доморощенной порнографии, какую создавал в детстве Дэвид Войнарович из комиксов «Арчи»<sup>109</sup>, при помощи бритвы превращая нос Дурня в член, например. Позднее Войнарович сажал на клейстер выброшенную рекламу из супермаркетов на стены и рекламные щиты по Ист-Виллидж, а поверх наносил трафаретом и аэрозольной краской свои изображения и тем самым прилеплял свои видения к коже города, к его внешней оболочке. Далее он плотно работал с коллажем, соединяя разрозненные образы: фрагменты карт, изображений животных и цветов, сценки из порнографических журналов, обрывки текста, голову Жана Кокто с нимбом, и так составлял свои сложные и насыщенные символизмом картины.

Коллаж, однако, может оказаться опасной работой. В Лондоне 1960-х драматург Джо Ортон и его возлюбленный Кеннет Хэллиуэлл<sup>110</sup> начали воровать библиотечные книги и создавать для них новые диковинные обложки: татуированный мужчина — на стихотворениях Джона Бет-

109. Archie Comic Publications, Inc. (Archie Comics, с 1939 г.) — американская компания — издатель комиксов, в том числе о вымышленных подростках Арчи Эндрюсе, Бетти Купер, Веронике Лодж, Дурне Джоунзе и пр.

110. Джон Кингсли («Джо») Ортон (1933–1967) — британский драматург и писатель, мастер «черной комедии». Кеннет Лит Хэллиуэлл (1926–1967) — британский актер, писатель, коллажист.

чемена<sup>111</sup>, злорадная обезьянья морда кривится в цветке на обложке «Справочника роз Коллинза». За это преступление эстетической трансгрессии оба отправились в тюрьму на полгода.

Как и Войнарович, они понимали бунтарскую силу клея и то, как он позволяет перестраивать мир. В их крошечной комнатенке в Ислингтоне Хэллиуэлл старательно покрыл все стены фантастически мастерским и затейливым коллажем, распотрошив книги по искусству Возрождения и создав сюрреалистические фриззы, внимательные лица, слой за слоем, за книжным шкафом, над столом, над плитой. В этой же комнате 9 августа 1967 года Хэллиуэлл забил Ортона молотком до смерти — в припадке одиночества и страха отвержения, забрызгав коллажные стены кровью, а затем убил себя, выпив грейпфрутовый сок с подмешанным снотворным.

Деяние Хэллиуэлла показывает, до чего могучими и разрушительными могут оказаться силы, которые описала Кляйн, и что случается, когда они обуревают человека. Но с Генри Дарджером произошло не это. Он не обидел ни единого человека — по крайней мере в действительности. Он посвятил свою жизнь созданию образов, в которых силы добра и зла можно свести воедино, на одном поле, в одном кадре. Для него значимы были эта интеграция, этот кропотливый труд, эта забота. Кляйн назвала подобное репаративным импульсом — этот процесс, который, по ее мнению, включает в себя радость, благодарность, щедрость, а может, даже любовь.

111. Сэр Джон Бетчемен (1906–1984) — британский поэт и писатель, один из основателей Викторианского общества, поэт-лауреат Великобритании с 1972 г. и до смерти.





Klaus Nomi - Total Eclipse 1981 Live Video ▼  
HD

1M views



7K



160



Share



Add to



NEA ZIXNH  
269K subscribers

SUBSCRIBE

Up next

Autoplay



Klaus  
Nomi\_The  
Cold Song...  
mickmarks  
1.4M views



Mix - Klaus  
Nomi -

## 6. В НАЧАЛЕ СВЕТОПРЕСТАВЛЕНИЯ

Иногда нужно лишь одно: позволение чувствовать. Попытки противиться чувству и прорастающий шипами стыд — вот что порой причиняет наисильнейшую боль. В мой самый унылый период в Нью-Йорке почти единственное, что меня утешало, — музыкальные ролики на YouTube: я сворачивалась калачиком на диване, нацепив наушники, и слушала по кругу одни и те же голоса, отлаживала регистр вокальной экспрессии. Чудотворная, горестная «Горсть любви» Antony and the Johnsons, «Странный плод» Билли Холидей, торжествующая «В конце»

Джастин Вивиан Бонд, «Вновь любовь» Артура Расселла<sup>112</sup> с милосердным припевом «Грусть — не грех».

Именно в ту пору я впервые наткнулась на Клауса Номи, *mutant chantant*, который как никто другой создавал инопланетное искусство на нашей Земле. У него был едва ли не самый невероятный голос из всех, какие мне доводилось слышать, он взмывал по регистрам — контртенор, штурмующий электро-поп. «Узнаешь ли ты меня, — поет он, — узнаешь ли ты теперь». Его внешность зачаровывала не меньше, чем голос: маленький, с эльфийским лицом, черты тонкие, что усиливал макияж, кожа запудрена до белизны, вдовий клинышек остро выделен гуталиново-черным хохолком, губы — черное древко купидонова лука. Он не походил ни на мужчину, ни на женщину, был чем-то совершенно иным и в своей музыке он придавал

112. Anthony and the Johnsons (с 1995 г.) — американская арт-, чембер-, авант-поп-группа, солист Энтони (Энтони Хегэрти, р. 1971); «Fistful of Love» (2004, с альбома «I Am a Bird Now»). «Strange Fruit» (1939) — песня Билли Холидей на стихотворение (1937) и музыку Эйбела Миропола (1903–1986). Джастин Вивиан Бонд (р. 1963) — американская певица, автор песен, живописец, художница перформанса, актриса; «In the End» — песня Скотта Мэтьюза из кинофильма «Shortbus» (2006), исполненная Бонд. Чарльз Артур Расселл (1951–1992) — американский виолончелист, композитор, продюсер, певец; «Love Comes Back» (1991?) — песня, написанная незадолго до его смерти и посвященная его другу и возлюбленному Тому Ли.

голос абсолютной инородности тому, каково это — быть единственным в своем роде.

Я не раз и не два посмотрела видеоролики с его участием. Их было пять: фантазии новой волны 1980-х с их грубыми фокусами. Сверхстилизованная обложка альбома «Молния бьет», где он наряжен веймарской марионеткой из космической эры, полностью снаряженный для кабаре на Марсе. Тот же чудесный фальцет, та же до странного трогательная искусственность: лицо то непроницаемо, то растерянно, то зловеще, то сострадательно — робот, что примеряет на себя человеческие чувства. В «Простом человеке»<sup>113</sup> он рыщет по городку частным сыщиком, а затем забредает в своем инопланетном наряде на вечеринку, чокается бокалами с гламурными женщинами и все это время поет припев о том, что никогда больше не будет одинок.

Кто он был? Что он был? Его настоящее имя, как я выяснила, — Клаус Шпербер; немецкий иммигрант в Нью-Йорке, ставший в конце 1970-х — начале 1980-х звездой сцены даунтауна, а затем, ненадолго, — и всего мира. «Чего б мне не выглядеть как можно инопланетнее, — сказал он как-то раз о своем неповторимом виде, — это же

113. «Lightnin' Strikes» (1966) — песня американского поп-певца Лу Кристи (р. 1943); Клаус Номи исполнял кавер-версию (с 1981 г. и далее). «Simple Man» (1982) — песня с одноименного альбома, автор — Кристиан Хоффмен.

подчеркивает мое высказывание. Все сводится к тому, что я подхожу к чему угодно как полный аутсайдер. Только так мне и удается нарушать столько всяких правил».

Шпербер был аутсайдером по определению: иммигрант-гей, не вписывавшийся даже в Ист-Виллидж, тогда еще мир легендарных изгоев. Он родился в январе 1944-го в Имменштадте, на границе с Лихтенштейном, при последних судорогах Второй мировой войны. Петь научился, слушая записи Марии Каллас и Элвиса, но его великолепный голос не шел ему впрок. Он был контртенором во времена, когда для мужских контртеноров в закрытом консервативном мире оперы не находилось места. Некоторое время он проработал привратником в «Дойчеопер» в Западном Берлине, а в 1972 году переехал в Нью-Йорк и осел на Сент-Маркс-Плейс, как и Уорхол до него.

В другом ролике с YouTube, отрывке из интервью для французского телевидения, он рассказывает о своей черной работе, обо всех профессиях, которые ему пришлось освоить: курьерская служба, доставка цветов, стрепня и мытье посуды. В конце концов стал шеф-поваром по выпечке в Мировом торговом центре и в этой работе оказался исключительно искусен. В то же время начал выступать по клубам в центре города — в своей неповторимой манере сплавлять оперу и электро-поп.

Фильм, который понравился мне больше прочих, — о первом появлении Номы на сцене, в Ирвинг-Плазе на Пятнадцатой улице, в 1978 году, где он участвовал в вечере под названием «Водевиль новой волны». Он возникает на сцене в прозрачном пластиковом плаще, вокруг глаз нарисованы крылья. Фигура из научной фантастики, неопределенного пола, он открывает рот, и наружу изливается «*Mon coeur s'ouvre à ta voix*, мое сердце откроется

твоему голосу», из «Самсона и Далилы» Сен-Санса<sup>114</sup>. Голос почти нечеловеческий, он взбирается все выше и выше. «*La flèche est moins rapide à porter le trépas, que ne l'est ton amante à voler dans tes bras*. Стрела не быстрее приносит погибель, чем возлюбленный мчится в объятия твои».

«Ни хрена себе», — выкрикивает кто-то. По залу пробегают разрозненные хлопки, в публике слышны вопли воодушевления, а затем полная тишина, полное внимание. Он смотрит, не видя, — зачарованный взгляд театра кабуки (взгляд, способный устранять эпидемии, взгляд, *нирами*, что делает незримое зримым), звук льется из певца. «*Verse-moi, verse-moi l'ivresse*. Наполни, наполни меня восторгом». Слышится череда взрывов, сцену затопляет дымом. «У меня до сих пор мурашки, как ни подумаю о том, — вспоминает его друг и коллега по творчеству Джои Эриес<sup>115</sup>. — Он будто с другой планеты, и родители зовут его домой. Когда дым рассеялся, его уже не было».

В тот миг началась карьера Номи — взрывом. Поначалу представления разрабатывали за него друзья: помогали сочинять песни, записывали видео и придумывали костюмы, вместе творя вселенную Номи, инопланетную эстетику новой волны. 15 сентября 1979 года они с Эриесом вышли бэк-вокалистами с Дэвидом Боуи в «Saturday Night Live», оба облаченные в хламиды авторства Тьерри

114. «Samson et Dalila» (1877) — опера французского композитора, органиста, дирижера, пианиста, критика и педагога Камиля Сен-Санса (1835–1921) в трех действиях.

115. Джои Эриес (р. 1949) — американский кабаре-исполнитель, художник перформанса.

Мюглера. Возник сложный живой спектакль, поклонники все прибывали и прибывали, состоялся тур по Америке.

Номи желал успеха, но тот оказался недостаточно удовлетворительным — не таким, какого ожидал Номи. По свидетельству трогательного документального фильма «Песня Номи», снятого Эндрю Хорном<sup>116</sup> в 2004 году, инопланетный антураж представления возник отчасти из уточненного сверхсовременного театрального чутья: постпанк, навеянная холодной войной увлеченность концом света и глубоким космосом, а также неподдельное ощущение фриковой инопланетности самого Номи. Как говорит в фильме его друг художник Кенни Шарф<sup>117</sup>, «кто угодно фрик, но он был еще и человеком и, думаю, тосковал по близкому другу, по отношениям, даже, скорее, по любви». Менеджер Номи Рей Джонсон заявляет об этом еще увереннее — отмечает, что, вопреки аншлаговым концертам и толпам поклонников, очевидно было, что «наблюдаешь одного из самых одиноких людей на Земле».

В 1980-х карьера Номи переключила скорость в коробке передач. Он заключил договор со студией

116. Эндрю Хорн (р. 1952) — американский продюсер, режиссер документального кино, писатель.

117. Кенни Шарф (р. 1958) — американский художник, активный участник творческой и богемной жизни Ист-Виллиджа вместе и параллельно с Жан-Мишелем Баския и Китом Харингом.

и записал два альбома — «Клаус Номи» и «Простой человек», оба — с сессионными музыкантами, старых друзей Номи оставил на обочине. «Простой человек» достиг «золотых» продаж во Франции, и в 1982 году Номи объехал Европу, завершив турне в декабре последним записанным на видео концертом — на Вечере классического рока Эберхарда Шёнера в Мюнхене, с полным оркестром, перед многотысячной аудиторией.

Или вот еще добыча. Он идет — походка деревянной марионетки — вверх по лестнице на сцену, облачен в алый камзол и белое жабо, тонкие ноги — в черных чулках и черных туфлях на каблуках, лицо смертельно белое, даже ладони неестественно бледные: зловещая фигура, прямоком из покоев короля Якова II. Он смотрит по сторонам, как лунатик, тарашится, словно сам не свой от ужаса. А затем начинает петь — кто бы мог подумать — арию Геня холода из пёрселловского «Короля Артура»<sup>118</sup>, песню духа зимы, вызванного к жизни против его воли. Руки вскинуты, голос под аккомпанемент струнных, запинаясь, возносится все выше — диковинная смесь диссонанса и гармонии.

118. Генри Пёрселл (1659?–1695) — английский композитор, представитель стиля барокко; «Король Артур, или Британский герой» («King Arthur, or The British Worthy», 1691) — семиопера в пяти действиях на музыку Генри Пёрселла, либретто Джона Драйдена; впервые исполнена в лондонском Королевском театре Дорсет-гарден.

Что ты за сила, чтоб наперекор мне  
Меня подъять сюда, неспешно, подневольню  
С постелей снежных, навсегда раздолжных?  
Не зришь ли, я застыл, застыл и небывало стар,  
Сей лютый хлад — невыносим удар,  
Едва ли двинусь я, мне не вздохнуть?  
Пусти ж меня холодным сном уснуть.

Я не первый человек, заметивший пророческое свойство этих слов и прочувствованность исполнения, которое превосходило и без того изощренное сценическое мастерство Номи. Он поет последнюю строку трижды, а затем, пока оркестр доигрывает финальные аккорды, спускается со сцены — маленькая, очень прямая фигурка в своих роскошных, несообразных нашему времени одеяниях движется чуть ли не болезненно.

Когда он вернулся в Нью-Йорк в начале 1983-го, было очевидно: что-то не так. В интервью журналу Attitude Джои Эриес описывает его внешний вид: «Он всегда был художав. Но помню, как он пришел на одну вечеринку и выглядел скелетом. Жаловался на простуду и усталость, врачи не могли понять, что с ним такое. Потом у него возникли трудности с дыханием, он упал и его увезли в больницу».

В больнице обнаружилось, что иммунная система у Номи практически не действует и что он подвержен множеству редких инфекций. Кожа покрылась сыпью и уродливыми багровыми нарывами — поэтому в Мюнхене на нем было жабо. Номи диагностировали саркому Капоши, экзотический и обычно неактивный рак кожи. Экзотическим он был, правда, до 1981 года, когда медики из Калифорнии и Нью-Йорка начали наблюдать прогрессирующие случаи среди молодых мужчин-геев. Как и Номи, эти мужчины страдали от фонового иммунного расстройства — настолько

нового, что ему и название-то дали лишь в предыдущем году, 27 июля 1982-го: синдром приобретенного иммунодефицита, или СПИД, в ту пору также известный как ГСИД – гей-связанный иммунодефицит.

Гей-рак, так его стало называть большинство, или же гей-чума, хотя и в других группах людей его тоже фиксировали все больше. Средств от него не было, а причину – вирус иммунодефицита – не найдут вплоть до 1986-го. СПИД сам по себе не смертелен, но человек делается уязвимым для случайных инфекций, многие из них – прежде необычные или легкие для человека. Кандидоз, цитомегаловирус, герпес, грибок, пневмоцистит, сальмонелла, токсоплазмоз, криптококки, а с ними слепота, истощение, воспаление легких, тошнота.

Номи от саркомы Капоши прописали интерферон, но он не помог. Номи пересел на макробиотическую диету и почти всю весну провел дома, в своей квартире на Сент-Маркс-Плейс, по кругу просматривая собственные старые видеозаписи. «Увидь они мое лицо, – поет он в „Песне Номи“, – узнали бы они меня», – еще одна строка, у которой сместился смысл. Летом он вернулся в Раковый центр имени Слоана и Кеттеринга. И вновь слова Эриеса:

Он теперь выглядел чудовищем: глаза – багровые щелочки, весь в волдырях, тело совершенно истощено. Мне снилось, что он восстановил силы и вернулся на сцену, но ему пришлось скрываться под вуалью, как Призраку оперы. Он посмеялся, ему эта затея понравилась, и какое-то время даже казалось, что ему лучше. То было в пятницу вечером. Я собрался уходить и навестить его в субботу утром, но мне позвонили и сказали, что Клаус ночью скончался.

История краткой жизни Номи не отпускала меня. Противостоять одиночеству, творить блаженное искусство инопланетянина, а затем умереть в столь глубоком изгнании — все это казалось дико несправедливым, хотя в мире, где он жил, это вскоре станет скорее нормой. Каково оно было — заболеть СПИДом в те времена, когда этот диагноз становился почти гарантированным смертным приговором? Это означало, что тебя будут воспринимать как чудовище, как источник ужаса даже для медперсонала. Это означало, что ты в ловушке тела, которое воспринимают извне как отталкивающее, ядовитое, непредсказуемое и опасное. Это означало, что тебя изгоняет общество, ты — предмет жалости, отвращения и ужаса.

В фильме «Песня Номи» есть удручающая часть, где друзья Клауса обсуждают атмосферу вокруг его диагноза. Мэн Пэрриш<sup>119</sup>, его давнишний соратник: «Многие разбежались. Не понимали, как с этим жить. Я сам не знал, как с этим жить. Это можно подцепить? У него тиф или чума? Доходили слухи. В андеграунде болтали всякое. Никто не понимал, что происходит». Пейдж Вуд, арт-директор концертов Номи: «Помню, увидел его на ужине, я обычно подхожу к Клаусу обняться и по-европейски расцеловаться с ним в щеки. И тоже забоялся. Не знал, заразное оно или нет... Я вроде подошел к нему и замялся, а он мне руку на грудь положил и говорит: „Все в порядке,

119. Мэнуэл Джозеф («Мэн») Пэрриш (р. 1958) — американский композитор, автор песен, вокалист, продюсер, один из отцов музыки электро-поп.

не волнуйся“, — я чуть не разревелся, и, думаю, это был последний раз, когда мы виделись».

Эти ответы ни в коей мере не редки. Сильный страх, порожденный СПИДом, был отчасти понятным откликом на новую и стремительно убивавшую болезнь. Это особенно верно в первые годы, когда неясны были ни причина, ни способ заражения. Передается ли это через слюну? А через поверхности в метро? Безопасно ли обнимать друга? Можно ли дышать одним воздухом с больным коллегой? Все это разумные вопросы, но страх заражения быстро соединился с куда более коварным аффектом — подспудной, предательской тревогой.

С 1981-го по 1996-й, когда стало наконец доступно комплексное лечение, в одном лишь Нью-Йорке умерло от СПИДа 66 тысяч человек, многие — мужчины-геи, в условиях чудовищной изоляции. Людей выгоняли с работы, их отвергали семьи. Пациентов бросали умирать на каталках в больничных коридорах — если вообще принимали на лечение. Медсестры отказывались работать с ними, похоронные бюро — погребать их, а политики и религиозные деятели последовательно перекрывали финансирование и просвещение.

Таковы оказались последствия стигматизации — безжалостного процесса, каким общество обезчеловечивает и изгоняет людей неподходящих, выказывающих нежеланное поведение, свойства и черты. Как поясняет Эрвин Гоффман<sup>120</sup> в своем знаковом исследовании «Стигма: заметки об

120. Эрвин Гоффман (1922–1982) — американский социолог канадского происхождения, представитель «второго поколения» чикагской школы в социологии, 73-й президент Американской социологической ассоциации.

управлении опороченной идентичностью», слово «стигма» происходит из греческого и изначально было введено для описания системы «телесных клейм, задуманных для разоблачения необычного и скверного в нравственном отношении отмеченного». Эти клейма, выжигаемые или вырезаемые на плоти, заявляли о положении носителя-изгоя, грязного и заразного, и подтверждали, что связываться с таким человеком не стоит.

Со временем это понятие расширилось и включило в себя любого носителя нежелательного отличия — нежелательного обществом в целом. Источник стигмы может быть зримым или нет, но после того как он определен, он очерняет и обесценивает человека в глазах других и маркирует носителя не просто как иного, а как деятельно низшего, «сведенного... от целого обычного человека к замаранному, уцененному». Именно это произошло и в случае с Генри Дарджером, которого эксцентричное поведение привело в лечебное учреждение, и в случае с Валери Соланас после того, как ее выпустили из тюрьмы, — и даже с Уорхолом, которого отвергли галереи за чрезмерную вульгарность и «гейство».

СПИД, особенно поначалу, в основном настигал людей из трех групп: геев, гаитян и коловшихся в вену наркоманов. Уже существовавшая стигма усилилась сама по себе, росли гомофобия, расизм и презрение к наркоманам. Эти давно обесцененные группы сделали одновременно с тем сверхзаметными — их выделили ужасы связанных со СПИДом инфекций, — и в каком-то роде токсичными; подтвердилось, что таких людей, переносчиков смертельной заразы, нужно опасаться, а не лечить.

Стоял и вопрос самой болезни. Стигма часто лепилась к недугам физического тела, особенно если они относятся или привлекают внимание к местам на теле, которые

и прежде считались стыдными, или же которые необходимо держать в девственном состоянии. Как пишет Сьюзен Сонтаг в книге 1989 года «СПИД и его метафоры», стигма обычно сопровождается хвори, изменяющие физический облик, особенно лицо, символ личности, — такова одна из причин, почему к прокаже, пусть ею и необычайно трудно заразиться, почти повсеместно относились с нескрываемым ужасом и почему нарывы на лице у Номи казались настолько убийственными.

Стигма связана и с заболеваниями, передаваемыми половым путем, особенно с теми, что распространяются среди людей, занятых постыдными половыми практиками, как говорится, извращениями. В Америке 1980-х это в основном означало секс между мужчинами, особенно случайный или анальный секс — практику, существование которой стало потрясением для Маргарет Хеклер, секретаря Рейгана по вопросам здравоохранения в годы эпидемии СПИДа; пресс-секретарь Белого дома тогда и вовсе истерил, недоумевая в адрес журналиста, поднявшего данную тему.

Памятью обо всех этих неутешительных сведениях, нетрудно понять, почему люди со СПИДом оказались мишенью столь сильного страха и ненависти, столь жгучей неприязни. Стигматики всегда считаются в той или иной мере ядовитыми, загрязняющими, и эти страхи подпитали панику вокруг СПИДа, всякие фантазии о карантине и изгнании, тревоги о соприкосновении и распространении.

А сверх того — обвинения. В тисках подобного злокачественного магического мышления возникает склонность считать, что стигматизированное состояние — не случайность, не бросок костей, а наоборот — нечто заслуженное, заработанное, последствие нравственного падения носителя. Это особенно заметно, когда проистекает из беспорядочного поведения, из того, что воспринимается

как личный выбор, будь то прием наркотиков, незаконное поведение или же недозволенный секс.

Со СПИДом это выразилось в распространенной тенденции воспринимать болезнь как нравственное осуждение, как наказание за распущенность (что особенно бросается в глаза в риторике, связанной с так называемыми невинными или беспорочными жертвами — гомофиликами, а позднее — с детьми, рожденными у ВИЧ-положительных женщин). «У кризиса СПИДа есть одна-единственная причина, — провозгласил бывший директор Рейгана по коммуникациям Пат Бьюкенен в своей колонке в 1987 году, — капризный отказ гомосексуалистов прекратить предаваться безнравственной, противоестественной, негигиеничной, нездоровой, самоубийственной практике анального полового акта, каковой — главный канал распространения вируса СПИДа среди гей-сообщества, и далее по иглам наркоманов, употребляющих внутривенно».

Учитывая, что стигматизация — процесс, нацеленный на пресечение соприкосновения, призванный отделить, отвергнуть, а также обезчеловечить и обезличить, низвести человека до носителя нежелательного качества или черты, немудрено, что одно из главных последствий — одиночество, а его, в свою очередь, углубляет стыд: они усиливают и питают друг друга. Тяжкая болезнь уже сама по себе ужасна: ужасно уставать, страдать от боли, быть ограниченным в движениях, — и без буквальной неприкасаемости, без того, чтобы отныне считаться чудовищным телом, которое следует поместить в карантин, отгородить от «нормального населения».

Следует добавить, что СПИД стигматизировал и сделал потенциально смертельным поведение, которое само по себе было источником близости, способом противостоять стыду и обособлению, — всю ту вселенную, которую

Войнарович столь любовно описал в «Близко к ножам». Ныне к причалам, которые посещал и Номи, всё чаще отнотились как к опасному месту, где устанавливаются связи, чреватые заражением, передачей инфекции. Так пишет об этом Брюс Бендерсон<sup>121</sup> в очерке «К новому вырождению» из сборника «Секс и обособление»:

И тут пал молот. СПИД одновременно положил конец моим временным попыткам бегства от ограничивающей благопристойной идентичности и сокрушил мое представление о неразборчивости как легком расширителе общественного сознания. В начале 1980-х, прежде чем стало известно, как именно распространяется СПИД, — до эпохи безопасного секса, — меня накрыло панической утратой главного способа самовыражения и связи с другими людьми. Теперь случайный секс означал не только обход стандартов среднего класса и насмешку над его же гигиеной. Он означал болезнь и смерть — распад... Состоять в группе риска СПИДа означало для меня быть нечестным, бросовым, вышвырнутым на обочину.

Поскольку и одиночество и отвержение — это разрушающий тело стресс, открытие того факта, что стигматизация также влечет за собой мощные физические последствия, ошеломляет, но не особенно удивляет. Более того, психологи из Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе, изучающие связи между стигмой и СПИДом, обнаружили,

121. Брюс Бендерсон (р. 1946) — американский прозаик, публицист, журналист.

что у ВИЧ-положительных людей, подверженных общественному отчуждению, вирус развивается активнее, тем самым приводя быстрее к СПИДу — и к смерти от связанных со СПИДом инфекций, — чем у тех, кто отчуждению не подвергся или был от него защищен. Механизм тут почти такой же, как и в случае с самим одиночеством: ослабление иммунитета из-за постоянного стресса обособленности или отвержения общиной. Все еще хуже потому, что нужно прятаться, скрывать стигматизированную личину, что тоже и стресс, и обособление — и приводит к понижению концентрации Т-клеток и, далее, к большей уязвимости для связанных со СПИДом инфекций. Короче говоря, оказаться носителем стигмы не просто одиноко, или унижительно, или позорно — это убивает. Клаус Номи умер 6 августа 1983 года, за несколько недель до своего сорокалетия. За полтора месяца до этого, 20 июня, New York Magazine опубликовал первую статью о СПИДе — «СПИД-тревожность» — авторства Майкла Дэли. В статье описан дух того времени, отклики на эту беду по городу. У женщины, мужу которой поставили такой диагноз, детей начали травить в школе. Люди спрашивали, нужно ли носить полиэтиленовые перчатки в метро или избегать общественных бассейнов. Среди этих баек есть и описание женщины-полицейского, которая «боялась, потому что помогла гомосексуалисту, поранившему голову при падении».

Она вспоминает:

Поначалу боязно. Кровь этого красного цвета, но я задумалась: «Ой, ух ты, интересно, а у этого парня есть?» А потом подумала: «Ну не бросать же его истекать кровью до смерти». Как с прокаженным или типа того. С людьми так не обращаются, но страх-то есть. Мылась потом перекисью.

Поясню еще раз: у того человека СПИДа не было, он просто из сообщества, которое оказалось под двойным подозрением, — член, по словам Сонтаг, «нового класса изгоев»<sup>122</sup>. В той же статье другая женщина описала смерть модели Джо Макдоналда: как он отошал, как все мужчины-геи, которых она знала, обдумывали, не податься ли им в гетеросексуалы, как ее друзья-модели планировали избегать соприкосновения с макияжными кисточками, принадлежавшими визажистам, о которых было известно, что они геи.

Страх заразителен, он превращает скрытое предубеждение в нечто более опасное. В ту же неделю Энди Уорхол написал у себя в дневнике, что на фотосъемке «я пользуюсь собственным гримом — после того, как прочитал статью про СПИД в New York». Он лично знал Джо, хотя их знакомство не предотвратило возникший лед, не отменило изгойства. Уже в феврале 1982 года Энди избегал Джо на вечеринке, а «Дневнику» сообщил: «Я не особо хотел быть в его обществе и разговаривать с ним, потому что он только что перенес „рак геев“», и прошедшее время тут — болезненное напоминание о краткой поре, когда никто даже не знал, что эта зараза — навсегда, а недуг неизлечим.

Дневники Уорхола в 1980-х полны подобных зарисовок — проявлений ядовитых потоков паранойи, что струились по городу. Всегда отражение общественных тревог, его дневниковые записи показывают, как начинают встречать гомофобия и ипохондрия:

122. Здесь и далее цитаты из «СПИД и его метафоры» приведены в переводе А. Соколинской.

11 мая 1982 г.:

В *The New York Times* большая статья про «рак гомосексуалистов» — про то, что все еще неясно, как быть, что делать. Болезнь уже приобрела масштабы эпидемии, и в статье говорится, что у ребят, которые без конца занимаются сексом, возбудитель в семенной жидкости, что они уже переболели всем, чем только можно: гепатитом, причем и первым, и вторым, и третьим, да еще мононуклеозом, и меня обеспокоило, что я мог заразиться, просто выпив что-нибудь из стакана, каким пользовался больной, или же общаясь с ребятами, которые ходят в «Бани».

24 июня 1984 г.:

Мы пошли посмотреть гей-парад... Еще там были геи в инвалидных колясках, которых катили их любовники. Правда-правда! Это напоминало Хеллоуин, только без костюмов.

4 ноября 1985 г.:

Видишь ли, я бы не удивился, если бы сейчас всех «голубых» вдруг стали сгонять в концлагеря. Всем геям придется тогда срочно жениться, чтобы их не забрали в концлагеря. Ну прямо как ради грин-карты.

2 февраля 1987 г.:

Потом за мной заехали, забрали на торжественный прием в ресторане «Сейнт»<sup>123</sup> ... Мы все боялись там

123. «The Saint» (1980–1988) — американский гей-суперклуб в Ист-Виллидже.

что-либо есть, потому что «Сейнт» слыл местом для «голубых» еще с тех пор, когда там был гей-дискотек. Там царит полутьма, а они еще еду подают на *черных тарелках*<sup>124</sup>.

Не стоит забывать, что Уорхол сам был геем — и значимым благотворителем для связанных с бедой СПИДа организаций. Но его личные отклики показывают, как стигма ширится и набирает обороты, влияя даже на членов стигматизированной группы.

Уорхол был особенно подвержен этому процессу из-за своего пожизненного ужаса перед хворями и недугами, из-за одержимости заразой и опасностями, которые от нее исходят. В тисках этой особенно парализующей ипохондрии он действовал довольно жестокими способами: отказывался встречаться или даже удаленно соприкасаться со знакомыми, друзьями и бывшими любовниками, у которых был — или мог быть — СПИД. Когда ему сообщили по телефону о смерти Марио Амэйя, критика, который был рядом, когда Энди подстрелили, и который настаивал, чтобы врачи в больнице перезапустили Уорхолу сердце, Уорхол попытался отшутиться. А когда его бывший любовник Джон Гулд<sup>125</sup> умер от обусловленного СПИДом воспаления легких, в сентябре 1986-го, Уорхол полностью отказался

124. Перевод В. Болотникова.

125. Джон Гулд (1953–1986) — один из директоров студии «Парамаунт Пикчерз», чаще всех прочих людей (если не считать звезд XX в.) оказывался моделью фото- и живописных работ Уорхола.

разговаривать на эту тему с «Дневником», объявив лишь, что он не будет комментировать «другую новость из Л.-А.»

В некотором смысле подобное отношение выдающееся, это плод страха смерти столь сильного, что Уорхол не пошел на похороны собственной матери и даже ближайшим друзьям не сообщил, что она умерла, — всякий раз отвечал, когда о ней спрашивали, что она ушла по магазинам в «Блумингдэйлз». Но это же отношение воплощает действие стигмы — как она обособляет и отделяет, особенно когда из тьмы проступает смерть и начинает подавать свои черные тарелки.

\* \* \*

Клаус Номи стал первой знаменитостью, умершей от СПИДа, однако совсем немного лет спустя болезнь понеслась, как лесной пожар, по сообществу, в котором и появилась, — по тесному миру центрального Нью-Йорка, состоявшего из художников, композиторов, писателей, артистов, музыкантов. Как рассказывает писательница и активистка Сара Шулман<sup>126</sup> в «Джентрификации ума», хлесткой истории СПИДа и его последствий, болезнь, по крайней мере в первые годы, несоразмерно сильно повлияла на «людей, рискующих жить в оппозиционных субкультурах и создавать новые представления о сексуальности, искусстве и общественной справедливости». Многие были вольнодумцами

126. Сара Мириам Шулман (р. 1958) — американская писательница, драматург, историк, общественная деятельница, ЛГБТ-правозащитница.

либо так или иначе противостояли семейным ценностям, пропагандируемым консервативными политиками, и хотя их работы сильно различаются между собой, значительная часть, даже до кризиса СПИДа, существовала в противостоянии обособленности, какая возникает, если людей выталкивать на обочину жизни или законодательно притеснять, заставляя чувствовать себя не только иными, но и нежеланными, незначительными.

Один из таких людей – Питер Худжар, у которого диагностировали СПИД в серьезной стадии 3 января 1987 года. Худжар был старым приятелем Уорхола и появлялся в нескольких его «Кинопробах», а также в фильме «Тринадцать самых красивых мальчиков». Он сам был чрезвычайно одаренным фотографом. Работая только в черно-белой технике и гибко переключаясь между пейзажем, портретом, ню, животными и руинами, он придавал своим снимкам глубину, формальную безупречность, каких мало кому удается достичь.

Худжар был очень востребован в профессии – и в моде, и в студийной работе. Он дружил с главным редактором журнала *Vogue* Дианой Врилленд<sup>127</sup>, для него позировали Уильям Берроуз и Сьюзен Сонтаг: знаменитый портрет Сонтаг, навзничь лежащей на диване в водолазке-«лапше», руки под головой. Его же заслуга – фото «суперзвезды»

127. Диана Врилленд (1903–1989) – франко-американская обозревательница и редактор в области моды; сотрудничала с журналами *Harper's Bazaar* и *Vogue*, курировала и консультировала Институт костюма музея Метрополитен.

Уорхола Кэнди Дарлинг<sup>128</sup> на смертном одре, в окружении белых роз; позднее этот снимок оказался на обложке второго альбома Antony and the Johnsons — «Теперь я птица».

Работы Худжара — наблюдение за теми же кругами, что и у другого общего с Уорхолом друга — Дианы Арбус<sup>129</sup>. И того и другую влекло к трансвеститам и уличной публике, к тем, чьи тела и жизненный опыт — за пределами нормы. Однако работы Арбус временами отчуждают и отстраняют, а Худжар смотрел на своих персонажей глазами равного, такого же гражданина. Его взгляд столь же настойчив, но в нем больше возможностей для связи — в нем нежность посвященного, а не хлад вуайериста.

Вопреки своему таланту Худжар постоянно нуждался, жил на грани нищеты у себя в мансарде на Второй авеню, над тем, что ныне стало кинотеатром «Виллидж-Ист», куда я навевывалась время от времени скоротать субботние вечера. И, невзирая на свою способность к близости, свой исключительный дар говорить и внимать, не говоря уже о тяге к распутному сексу, он все равно был глубоко обособлен, отделен от людей вокруг. Он вскипал едва ли не на каждого журнального редактора и галериста в городе и ссорился с большинством своих разнообразных и многочисленных друзей — если не со всеми, — взрываясь в припадках

128. Кэнди Дарлинг (Джеймс Лоренс Слэттери, 1944–1974) — американская трансгендерная актриса, снялась в нескольких фильмах у Энди Уорхола, была музой The Velvet Underground.  
129. Диана Арбус (1923–1971) — американский фотограф-документалист.

устрашающего гнева. По словам Стивена Коха<sup>130</sup>, близкого друга и позднее душеприказчика Худжара, «Питер был, вероятно, самым одиноким человеком из всех, кого я знал. Он жил обособленно, однако обособленность эта была крайне людной. Он обитал внутри круга, куда никто не смел вступать».

Переступить границу этого круга удавалось лишь одному человеку — Дэвиду Войнарвичу. Худжар сделался одним из важнейших людей мира Дэвида: сначала — как любовник, а затем как лучший друг, суррогатный отец, суррогатный брат, родственная душа, наставник и муза. Они встретились в баре на Второй авеню еще зимой 1980-го или, может, в начале 1981-го. Сексуальная сторона их отношений оказалась недолговечной, но сила связи не ослабла, хотя Худжар был почти на двадцать лет старше. Как и у Дэвида, у него было тяжелое детство в Нью-Джерси, и, как и Дэвид, он всюду таскал с собой горечь и ярость.

Им как-то удалось пробиться друг к другу сквозь обоюдную оборону (и вновь Стивен Кох: «Дэвид стал частью круга. Он был внутри»). Благодаря интересу Худжара и его вере Дэвид начал всерьез видеть в себе художника. Худжар убедил его заняться живописью и настоял на том, чтобы Дэвид бросил баловаться героином. Его защита и любовь помогли Дэvidу хоть немного выбраться из-под бремени своего детства.

Хотя оба много раз фотографировали друг друга, вместе Дэвида и Худжара я видела только на снимках их

130. Стивен Кох (р. 1941) — американский прозаик и публицист, распорядитель наследия Питера Худжара.

общей подруги Нэн Голдин. Они в углу темной комнаты, стоят бок о бок, от вспышки рубахи сияют белизной. Дэвид улыбается, глаза за большими очками закрыты, он словно счастливый нелепый ребенок. Питер тоже улыбается, голова наклонена заговорщицки. Смотрятся они непринужденно, эти двое мужчин, а удавалось им это нечасто.

В сентябре 1987 года Худжар отправился, как нередко бывало, в ресторан на Двенадцатой улице, рядом со своей квартирой. Пока он ел, к нему подошел хозяин и спросил, готов ли Питер расплатиться. Конечно, ответил Питер, а в чем дело? Бруно протянул бумажный пакет и сказал: «Сами знаете в чем... положите деньги сюда». Через минуту он принес сдачу в другом бумажном пакете и бросил его на столик Питера.

Эта история — из «Близко к ножам», где вдобавок к описаниям волшебного мира причалов, каким он был до СПИДа, есть и свидетельства о возраставшем ужасе перед эпидемией, что уже начала уничтожать мир Дэвида. Узнав о случившемся с Худжаром, Дэвид по первому порыву собрался пойти в тот ресторан и вылить десять галлонов коровьей крови на гриль. Но сходил он туда в обед, когда в заведении было битком, и орал на Бруно, требуя объяснений, пока «там не замерли все до единого ножи и вилки. Но даже этого не хватило, чтобы унять ярость».

Не один лишь нетерпимый ресторатор чуть не свел Дэвида с ума от ярости. Больные обесчеловечивались в глазах других, их низводили до просто инфицированных тел, от которых следовало защищаться. Политики проталкивали законопроекты о карантинных лагерях для ВИЧ-положительных, а газетные репортеры предлагали татуировать на людях степени их заразности. Шла широкая волна гомофобных нападений, «чужие люди разъяренно маршировали на лечебницы, врачевавшие

больных СПИДом, в разных предместьях, про которые обычно сообщается в вечерних новостях». Губернатор Техаса заявил: «Хотите остановить СПИД – стреляйте по гомикам», а мэр Нью-Йорка после раздачи больным СПИДом детям печенья понесся к умывальнику сполоснуть руки. Твой лучший друг умирал у тебя на глазах, без всяких лекарств в поле зрения, вкальвая себе тифозную сыворотку, изготовленную из человеческого дерьма, прописанную знахарем с Лонг-Айленда, в попытке ошарашить иммунную систему и тем вернуть ее к жизни.

Перспектива смерти страшила Питера, и ужас разъярил его, обозлил против всего и всех. После того как поставили диагноз, Дэвид навещал его почти каждый день – и в мансарде, и в больничных палатах высоко над городом. Он отправлялся с Питером в отчаянные, изнурительные походы в поисках целителей и врачей, обещавших чудодейственные лекарства. Он оставался рядом, когда Питеру было плохо, – был рядом и в тот день 26 ноября 1987 года в медицинском центре Кабрини, когда Питер умер в свои пятьдесят три, всего через девять месяцев после установления диагноза.

Когда все ушли из палаты, Дэвид закрыл дверь, взял свою видеокамеру «Супер-8» и снял истощенное тело Питера в замаранной больничной рубашке на койке. Отсняв все сверху донизу, он сделал двадцать три фотографии тела Питера, его стопы и лицо, «эту прекрасную руку со следом трубки у запястья, где была внутривенная игла, оттенок руки – мраморный».

Питер был. Питера не стало. Как придать форму этому переходу, смещению, этой громадной перемене? Во внезапно пустой палате он попытался поговорить с каким-либо духом, что витал там – вероятно, напуганный, – но оказалось, что не найти правильных слов, не сделать

необходимого жеста, и Дэвид сказал наконец беспомощно: «Хочу какой-нибудь благодати».

В последующие горестные недели Войнарович ездил в Бронкский зоопарк и снимал там белух в их аквариумах. Когда приехал впервые, стеклянный ящик стоял порожним — его чистили. Знак отсутствия: это было чересчур. Дэвид тут же сел в машину и укатил, вернулся позднее и запечатлел желанный образ: киты кружат и скользят по кругу, свет падает сквозь воду зернами и снопами.

Позднее он задумал снять фильм в память о Худжаре, но так его и не доделал; Войнарович пережегал материал с китами и отснятое мертвое тело Питера на больничной койке. Я смотрела его на экране библиотеки Фейлза, и слезы катились у меня по лицу. Нежно, скорбно скользила камера по открытым глазам и рту Питера, по его костлявым изящным рукам и стопам, по больничному браслету, обернутому вокруг его тощего запястья. А следом — белые птицы у моста, луна за облаками, стая чего-то белого очень быстро проносится во тьме. Фрагмент завершился воплощением грезы: мужчину без рубашки передают вдоль строя мужчин без рубашек, его сонное тело мягко переходит из одной пары рук в другие, такие же нежные. Питера держит все сообщество, передает его в другой мир. Дэвид обрывает этот эпизод кадрами ленты выдачи багажа — вновь движение, но теперь уже за пределами человеческого.

Кончина Питера — одна из тысяч в матрице смерти, одна из тысяч утрат. Нет смысла рассматривать ее в отдельности. Речь не об отдельных людях — целое сообщество оказалось под ударом, стало мишенью для апокалипсиса, которого никто снаружи словно бы и не замечал, если не считать вниманием демонизацию умиравших. Клаус Номи, да, но еще и музыкант-композитор Артур Расселл, художник Кит Харинг, актриса и писательница Куки Мюллер, художник

перформанса Этил Айклбёргер, художник и писатель Джо Брэйнерд, режиссер Джек Смит, фотограф Роберт Мэплторп, художник Феликс Гонзалес-Торрес<sup>131</sup> — и еще тысячи других, все безвременно ушедшие. «Начало светопредставления» — так назвала это время Сара Шулман в первой же фразе своего романа о СПИДе «Люди в беде» (1990). Неудивительно, что Дэвид пишет о ярости, которая переполняла его — словно налитое кровью яйцо, — и он грезил вырасти до сверхчеловеческих размеров, чтобы отомстить всем, кто ни во что не ставил жизни дорогих ему людей и жизнь его самого.

Через несколько недель после смерти Питера партнер Дэвида Том Рауффенбарт обнаружил, что у него тоже СПИД, а весной 1988 года этот диагноз поставили

131. Дороти Кэрен («Куки») Мюллер (1949–1989) — американская актриса, писательница, участница многих фильмов Джона Уотерса (р. 1946) — американского кинорежиссера, актера, писателя, журналиста, художника, стендап-комика, коллекционера. Джеймс Рой («Этил») Айклбёргер (1945–1990) — американский трансвестит-перформер, драматург, актер экспериментального театра. Джо Брэйнерд (1942–1994) — американский художник и писатель, представитель Нью-Йоркской школы. Джек Смит (1932–1989) — американский кинематографист, актер, пионер андеграундного кино, считается отцом американского искусства перформанса. Роберт Мэплторп (1946–1989) — американский художник-фотограф. Феликс Гонзалес-Торрес (1957–1996) — кубинско-американский художник и скульптор-минималист.

и Дэвиду. Его мгновенный отклик — сильнейшее одиночество. Любви, писал он в тот день, любви недостаточно для того, чтобы связать нас, «сплавить тело человека с обществом, племенем, возлюбленным, безопасностью. Ты сам по себе — в самом непримиримом смысле». К тому времени он переехал в мансарду Худжара на Второй авеню, спал в постели Питера.

За годы СПИДа он все рисовал и рисовал образы существ, приделанных друг к другу трубками, веревками или корнями: эмбрион к солдату, сердце к часам. Его друзья болели, его друзья умирали, он глубоко горевал, да и сам оказался лицом к лицу с собственной близкой смертью. Вновь и вновь писал он кистью такие связи, что удерживают вместе разных существ. Соприкосновение, привязанность, любовь — все эти возможности оказались под угрозой исчезновения. Позднее он выразил этот порыв в словах, написав: «Если б мог я соединить наши кровеносные сосуды, чтобы мы стали едины, — я бы сделал так. Если бы мог я соединить наши кровеносные сосуды, чтобы укоренить тебя на Земле до сего времени, — я бы сделал так. Если бы я мог раскрыть твоё тело, скользнуть тебе под кожу и смотреть твоими глазами и навсегда сплавить свои губы с твоими, — я бы сделал так».

Первой реакцией Дэвида стало одиночество, однако управляться с этим чувством он решил объединив усилия, найдя союзников, чтобы бороться за перемены, противостоять замалчиванию и отчуждению, от которого страдал всю жизнь, — и делать это не в одиночку, а вместе с другими. В чумные годы он глубоко втянулся в ненасильственное сопротивление, стал частью сообщества, которое соединило искусство и активизм, и получилась потрясающе могучая творческая сила. В кризисе СПИДа вдохновляющего было немного — если не считать, что борьба с этим

кризисом велась не теми, кто сбивался в пары или семейные группы, а прямым общественным действием.

Сопротивляйся — вот такая мысль начала крепнуть в городе в том году. Шевелись! Борисы! Борисы со СПИДом! — таковы были лозунги группы «ДЕЙСТВУЙ», Коалиции сопротивления СПИДу, основанной в Нью-Йорке весной 1987 года, через несколько недель — так сложилось — после того, как поставили диагноз Худжару. Или «Я никогда больше не буду молчать», — помню, как кричала это в детстве на Лондонском мосту во время гей-парадов, года два-три спустя.

Дэвид начал посещать встречи «ДЕЙСТВУЙ» в 1988-м, вскоре после того, как сам узнал, что болен. На пике расцвета в группе состояли тысячи людей, имелись отделения по всему миру. Достаточно немного почитать интервью, размещенные в проекте «ДЕЙСТВУЙ: устная история», чтобы понять, до чего масштабно все было — и в смысле массовости, и в смысле планов. Организация была подчеркнута разнородная: в ней состояли люди разных полов, классов и сексуальных предпочтений, устроена она была не иерархически, а на основе всеобщего согласия. Многие ее члены — художники, среди них Кит Харинг, Тодд Хейнс, Зои Леонард и Грегг Бордовиц<sup>132</sup>.

132. Тодд Хейнс (р. 1961) — американский режиссер, сценарист и продюсер независимого кино, один из пионеров «новой квинволны» начала 1990-х. Зои Леонард (р. 1961) — американский фотограф, скульптор, мультимедийная художница. Грегг Бордовиц (р. 1964) — американский писатель, художник, общественный деятель.

В конце 1980-х — начале 1990-х эта группа людей, вытесненная на самую периферию общества, ухитрилась заставить свою страну изменить отношение к себе, и это напоминание, что мощным коллективным действием можно противостоять отчуждению и стигматизации. «ДЕЙСТВУЙ» среди многих своих достижений заставила Управление по санитарному надзору за качеством пищевых продуктов и медикаментов [FDA] изменить порядок утверждения новых лекарств и протоколы клинических испытаний, чтобы экспериментальные медикаменты стали доступны наркоманам и женщинам (которые прежде не имели законной возможности получать экспериментальные лекарства, а это было жизненно необходимо во времена, когда единственным разрешенным лекарством был AZT, очень токсичный препарат, который многие не переносили). «ДЕЙСТВУЙ» устраивала сидячие забастовки и тем заставляла фармацевтические компании снижать цены на AZT, поначалу самое дорогое лекарство в истории; они же организовывали забастовки «умирание» во время службы в соборе святого Патрика, с тысячами участников, чтобы привлечь внимание к позиции Католической церкви, противившейся пропаганде безопасного секса в нью-йоркских бесплатных средних школах; «ДЕЙСТВУЙ» оказывала давление на Центры контроля заболевания, чтобы те сменили определение СПИДа и женщины могли наравне с мужчинами получать льготы социального обеспечения.

Дэвид участвовал во многих таких протестах, в том числе и в демонстрации 1988 года у здания Управления по санитарному надзору за качеством пищевых продуктов и медикаментов, где он с единомышленниками устроил забастовку «умирание», держа в руках пенопластовые надгробия, что скоро стало постоянной акцией против СПИДа. В «Соединенных гневом», документальном фильме

о «ДЕЙСТВУЙ», снятом двумя выжившими членами организации — Сарой Шулман и режиссером Джимом Хаббардом, Войнаровича видно в толпе: он выделяется ростом — и пиджаком, на спине которого отгиснут розовый треугольник и написаны слова: «ЕСЛИ Я УМРУ ОТ СПИДА — НИКАКИХ ПОХОРОН — БРОСЬТЕ МОЕ ТЕЛО НА СТУПЕНЯХ ПЕРЕД FDA».

Пусть даже одежда говорит: в те годы Дэвид слил воедино речь и изображение, применял все средства, какие были под рукой: фотографию, письмо, живопись, перформанс — как способ свидетельствовать тем временам. В апреле 1989-го он появился в документальном фильме «Молчание = Смерть» об активизме в Нью-Йорке в начале эпидемии, снятом немецким режиссером Розой фон Праунхайм. Он появляется в кадре вновь и вновь: высокий жилистый мужчина в очках, в белой футболке, на которой от руки написано «ТРАХНИ МЕНЯ БЕЗОПАСНО». Он стоит посреди своей квартиры, говорит низким взволнованным голосом о том, каково это — жить с гомофобией и политиками-ханжами, наблюдать, как умирают твои друзья, и знать, что твое тело тоже содержит вирус, который тебя убьет.

Поражает в этом фильме не пылающий гнев, а глупина его осмысления. В эпоху, когда людей со СПИДом изображали беспомощными и отделенными, умирающими в истощении и одиночестве, он отказывается быть жертвой. Наоборот — он берется объяснять, быстрыми точными фразами, как вирус проявляет другую хворь, живущую в теле самой Америки.

Работа Дэвида всегда была политической. Даже до СПИДа он разбирался с сексуальностью и инородностью — с тем, каково жить в мире, который тебя презирает, каждый день своей жизни быть мишенью ненависти и высокомерия, проявляемых не только отдельными людьми,

но и общественными структурами, по идее, предназначенными защищать. СПИД подтвердил его подозрения. И в фильме, и в «Близко к ногам» он говорит об этом так: «Вызывает ярость вот что: когда мне сказали, что я подцепил этот вирус, я быстро понял, что подцепил и большое общество».

Одна из сильнейших впрямую политических работ Дэвида — «Однажды этот пацан», которую он создал в 1990 году. Она показывает восьмилетнего Дэвида — репродукцию одной из его детских фотографий. Он улыбается, маленький типично американский мальчик в клетчатой рубашке, ушастый, с громадными зубами. По обеим сторонам от его головы — колонки текста. «Однажды политики примут закон против этого мальчика», — вот как он начинается:

Однажды семьям предоставят ложные данные об их детях, и каждый ребенок передаст эти данные дальше другому поколению внутри семьи, и эти данные будут устроены так, чтобы существование этого мальчика стало невыносимым... Этого мальчика ждут электрошок, лекарства и условно-рефлекторная терапия в лабораториях... Он утратит дом, гражданские права, работу и все мыслимые свободы. Все это начнется через один или два года после того, как он поймет, что хочет класть свое нагое тело поверх нагого тела другого мальчика.

Такова была его личная история, но она же — и история его сообщества, целой страты в Америке, в мире. Сила этого высказывания — от того, что автор сдирает коросту стигмы, ядовитой дряни, которую цивилизация сотворила из секса. Он возвращается к основам, к первому крошечному бутону подросткового желания, к тому, что меня

подмывает назвать невинностью или чистотой, но эти слова слишком уж затасканы консерваторами. Все отчуждение, насилие, страх, боль — все это следствия желания наладить связь посредством тела. Тела, нагого тела, обремененного и чудесного, кое так быстро делается пищей мухам. Возвращенный в католической семье, Дэвид всей верой, какую имел, верил в искупление. Нюхайте цветы, пока можете, как он говорил.

\* \* \*

Невинность — чушь какая. В 1989 году Дэвида втянуло в одну из самых жестоких публичных баталий, когда один из его коллажей, включавший в себя крошечные фотографии половых актов, использовала Американская семейная ассоциация (АСА) — фундаменталистская христианская группировка правого толка — в попытке дискредитировать основополагающие решения Национального фонда искусств. В конце концов он привлек АСА к суду — за использование его изображений вне контекста — и выиграл это показательное дело о том, как допустимо воспроизводить и использовать работу художника.

В той речи в суде, которую я читала в Фейлзе, он пылко и красиво говорил о своих картинах, объяснял контекст и значение всех их затейливых частей. Вдобавок он высказался об использовании откровенных изображений в своей работе и сообщил судье:

Я применяю образы сексуальности... чтобы разобратсья в пережитом, и более того, считаю, что сексуальность и человеческое тело не должны быть табуированы — в конце-то XX века. Я использую образы сексуальности, чтобы показать многообразие людей,

их сексуальных ориентаций, и главная причина, почему мне не нравится запретность темы человеческого тела, состоит в том, что, не будь человеческое тело запретной темой в последнее десятилетие, я бы узнал об этом от Министерства здравоохранения, от избранных представителей власти и тогда не заразился бы вирусом.

После суда, после изнурительной и напряженной возни с цензурой он выпустил книгу о сексе. «Воспоминания, пахнущие бензином» представляют собой сочетание фрагментов мемуаров, акварельных рисунков и набросков людей в порнокинотеатрах. Дэвиду хотелось запечатлеть свои давнишние буйства, прежде чем навсегда исчезнуть, хотя в необходимости безопасного секса он был совершенно убежден.

Более того, иногда бесшабашность людей в кинотеатрах возмущала его. В одном очерке он рассказывает, как однажды зашел туда сразу после посещения друга в больнице, и его потрясла рискованность замеченного им поведения. Он вообразил, как снял бы изъязвленное лицо своего друга, его ослепшие глаза и притащил бы проектор, подключил бы его медными проводами к автомобильному аккумулятору и показал бы отснятое на темной стене, над головами у всех. «Не хотелось портить им вечер, — пишет он, — я, скорее, желал спасти их мир от чрезмерной ограниченности». Нежелание видеть всегда было мишенью работ Дэвида, будь то у проповедников правого толка, не выносящих разговоров о сексе, или у гедонистов, не готовых признавать возможную смерть.

В «Воспоминаниях» было навалом его собственного сексуального опыта, в том числе историй о том, как его жестоко изнасиловали, в бытность еще мальчиком. Память

о чудовищном вечере вернулась к нему, когда он заметил того мужика в кино. И хотя минуло не одно десятилетие, того человека было все еще легко узнать: кожа сероватая, словно искусственная, будто мертвая. Все случилось, когда Дэвид добирался автостопом домой после купания в озере в Нью-Джерси, одежда на нем была еще мокрая. Мужчина связал его и изнасиловал в кузове красного грузовика, сунув Дэвиду в рот комок земли и избив. Дэвид думал, что умрет, — у него в голове мелькнула картинка: его тело, облитое бензином, обожженное, как говядина, найдут прохожие в канаве. Повторная встреча с этим человеком потрясла Дэвида: он почувствовал, будто ему выпускают кровь, словно он вновь сжимается до размеров мальчика, он утратил дар речи.

И все же, несмотря на десятки всяких случаев, какие он носил в себе, Дэвид по-прежнему умел радоваться акту секса, акту добровольного открытия себя другому телу, другой душе. В тот год, когда он работал над «Воспоминаниями», его часто мучило, он сидел у захламленного кухонного стола, курил сигареты одну за другой, перебирая в голове все свои безымянные встречи. Но секс не виноват в его болезни. Да, это способ передачи, но, как утверждал Дэвид, у вируса нет нравственного кодекса — в отличие от тех, кто принимает решения, кто по своему произволу пресекает просвещение и финансирование, кто продолжает позволять болезни распространяться.

Он болел все сильнее, чувствовал себя все более уставшим и измученным — и начал отдаляться от людей, отсиживать в мансарде у Худжара, как он продолжал ее называть, прятаться от мира. Вернулся к дневнику, начал записывать сны о неисправных машинах, о брошенных животных, которым требовались спасение и забота. Два птенца, оставленные на тротуаре на Таймс-сквер. Тарантул,

которого кто-то уронил с большой высоты, не понимая, что они от падения умирают. Ему снилось, как он целует какого-то парня с саркомой Капоши, как обнаруживает у себя дома кучу книг по естественной истории со страницами, густо украшенными изображениями змей и черепах. Он жалел, что не знал человека, жившего там, у которого были похожие интересы, но еще и деньги, и семья. «Он любим», — написал Дэвид в дневнике на следующий день и подчеркнул эти слова.

Главенствовавшее в тот период чувство — одиночество: то же одиночество, какое он пережил, когда ему поставили диагноз, то же одиночество, какое чувствовал еще ребенком, брошенным в тех или иных опасных обстоятельствах. Никто не способен был прикоснуться к бремени, какое он таскал на себе, никто не мог помочь ему в нужде и парализующем страхе. «У Дэвида беда, — озлобленно писал он у себя в дневнике, — ему больно быть одному, но большинство людей он не выносит. Как, черт возьми, это все уладить?»

В последней своей публикации — очерке, завершающем «Воспоминания», — он писал о том, как делается все более незримым, как начинает ненавидеть людей за то, что они не способны понять, где он витает, за пределами обыденного тела, которое все еще выглядело снаружи достаточно здоровым. Его нет, думалось ему, он прекратил существовать. Осталась смутно знакомая оболочка, но внутри ничего нет, — чужак, которого люди, как им кажется, по-прежнему узнают.

Он всегда ненавидел то, как СПИД-активизм настаивает на жизнерадостности, отказывается признавать возможность смерти. Теперь он излил все это — полную обособленность больного на последней стадии недуга. Ему в тот год исполнилось тридцать шесть. Крайне компанейский

человек, с большим опытом соавторства, чьи письма, дневники, пухлые телефонные книжки и пленки с автоответчиков свидетельствуют о том, как глубоко его любили, как он сам был привержен дружбе, как глубоко врос в свое сообщество. И все же:

Я — стакан, прозрачный пустой стакан... Ни один жест не способен меня тронуть. Меня забросили во все это из другого мира, и я больше не могу говорить на вашем языке... Я чувствую себя окном, возможно — разбитым. Я стеклянный человек. Я стеклянный человек, исчезающий под дождем. Я стою среди всех вас, машу незримыми руками. Выкрикиваю незримые слова... Я исчезаю. Я исчезаю, но недостаточно быстро.

Невидимость и безмолвность, лед и стекло — классические образы одиночества, отрезанности. Позднее эти поразительные слова возникли на последнем развороте «Семи миль в секунду», графического романа о жизни Дэвида, созданного совместно его друзьями художником Джеймсом Ромбергером и Маргерит Ван Кук<sup>133</sup>.

Изображение на титуле — мансарда Худжара снаружи, с улицы, хопперовская перспектива. Вечерет. Небо — кисти Ван Кука, изысканная мрачная акварель — темно-синее, торец здания пылает розовым и золотым. Почтовый ящик, по улице несет газетные листы. Окна в мансарде сияют, но за

133. Джеймс Ромбергер (р. 1958) — американский художник и карикатурист. Маргерит Ван Кук — британская художница, писательница, музыкант, вокалистка, кинематографист.

стеклами никого не видно. Внизу страницы — «НЙ, 1993», то есть по крайней мере через полгода после того, как здесь 22 июля 1992 года в окружении возлюбленного, родных и друзей скончался Дэвид, один из 194 476 человек, умерших в тот год в Америке от инфекций, связанных со СПИДом.

\* \* \*

Я не оставляла архива Войнаревича в Нью-Йоркском университете с тех самых пор, как впервые увидела фотографию с Рембо. Бывали недели, когда я ходила туда ежедневно — проглядывала записи или слушала аудиодневники Дэвида. Все, что он делал, было трогательным, но эти пленки предъявляли чувства столь оголенные, что слушать их оказалось разрушительно. И все же, как и с пением Номи, я обнаружила, что само слушание несколько облегчает мое одиночество, — попросту потому, что я слышала, как кто-то другой говорит о своей боли, дает волю своим трудным и унижительным чувствам.

Многое было записано по пробуждении или посреди ночи. То и дело слышны гудки машин и сирены, разговоры людей на улице снаружи. А затем низкий голос Дэвида, выкарабкивающийся из сна. Он говорит о своих работах, своей сексуальности, а иногда подходит к окну, распахивает шторы и докладывает, что видит. Человек в квартире напротив причесывается под голой лампочкой. Темноволосый незнакомец стоит рядом с китайской прачечной, они встречаются взглядами, и незнакомец не отводит свой. Дэвид рассказывает, каково это — умирать, говорит о том, будет ли страшно или больно. Говорит, надеется, что это как скользнуть в теплую воду, и тут, на этой трескучей пленке, принимается петь: тихие жалобные ноты, взмывающие и падающие в поток утреннего транспорта.

Однажды ночью он просыпается от плохого сна, включает магнитофон — проговорить. Ему приснилось, будто какую-то лошадь сбило на железнодорожных путях, позвоночник сломан, ей не убежать. «Она была еще живой, — говорит он, — и смотреть на это было ужас как неприятно». Он описывает, как пытался ее вызволить, и как ее оттащили к стенке и там освеживали заживо. «Я понятия не имею, что это для меня означает. И мне кошмарно и очень грустно отчего-то. Что это за нота — неизвестно, она просто очень грустная и очень резкая». Затем он прощается и выключает магнитофон.

Нечто живое, нечто живое и милое застряло в механизмах и поломано ими, в рычагах и рельсах общества. Думая о СПИДе, думая о тех, кто умер, и об условиях, в которых они жили, думая о тех, кто выжил и носит в себе десятилетие скорби, десятилетие утраты, я вспоминаю о сне Дэвида. Я плакала, слушая эти записи, что случилось время от времени, и тайком утирала глаза рукавом — но не от горя или жалости. Я плакала от ярости, что этот отважный, сексуальный, непримиримый, трудный, невероятно талантливый человек умер в тридцать семь лет, что я живу в мире, где подобные массовые смерти допустимы, где никто из властей предрержащих не остановил поезд и не освободил вовремя лошадь.

Войнарович не просто выражал чувство отстраненности от общества, он деятельно противостоял его структурам, боролся с ксенофобией. «Мир штампованного изобретения» — так он назвал искусственное, конвейерное существование, мир общепринятого опыта, который кажется беззлобным и обыденным, вроде бы не имеющим стен и заборов, кажется до тех пор, пока тебя по этим стенам не размажут. Вся его работа — акт сопротивления главенствующей силе, порожденный желанием

соприкасаются с миром и жить глубже, безудержнее. Лучший способ борьбы, какой Дэвид смог нащупать, — явить публике правду о своей собственной жизни, создавать работы, которые противятся незримости и молчанию, свое одиночество, происходящее из того, что тебе отказывают в существовании, из того, что тебя вычеркивают из истории, которая в конце концов принадлежит нормальным, а клейменым — нет.

В «Близко к ножам» он очень внятно описывает, что есть для него произведение искусства:

Являть предмет или текст, содержащие то, что незримо из-за законодательства или общественного запрета, в пространство вне меня самого — вот что позволяет мне чувствовать себя не так одиноко, мы вместе просто благодаря тому, что это есть. Это своего рода кукла чревовещателя, с той лишь разницей, что работа способна говорить сама или действовать наподобие «магнита» и привлекать к себе других, кто таскает в себе это навязанное молчание.

Это видение общественного и личного повлияло и на его мысли о смерти. Он не хотел поминок, друзей в большом зале, рыдающих или слишком убитых горем, чтобы плакать. Хотел, чтобы ни его, ни чья бы то ни было еще смерть не оставались абстрактными, не прошли незаметно для остального мира. На поминках, которые он посещал все чаще в последние годы, ему иногда хотелось выбежать на улицу и вопить, заставить каждого прохожего увидеть происходящее разрушение.

Он желал найти способ сделать каждую утрату ощутимой, заставить считаться со смертью. Очерк, в котором он впервые изложил свои представления об этом, завершается

мечтой: когда бы человек ни умер от СПИДа, друзья и возлюбленные должны взять его тело, погрузить в машину, отвезти в Вашингтон и положить на ступени Белого дома. Таково было его видение ответственности, разрушения водораздела между личным горем и обязанностями государства, водораздела, из-за которого столько страданий остается незамеченными.

Его поминки потому оказались первыми политическими в истории эпидемии СПИДа, первыми из многих, состоявшихся в виде марша протеста. В восемь вечера в среду 29 июля 1992 года толпа оплакивавших собралась на улице рядом с мансардой Худжара. Сотни людей двигались почти в полной тишине по Ист-Виллидж, полностью остановив дорожное движение. Вниз по Авеню А, мимо стоянки, где Дэвид когда-то нарисовал громадную голову коровы, чтобы позабавить Худжара. Вдоль Восточной Хаустон и обратно, по Бауэри, вслед за черным транспарантом, гласившим большими белыми буквами:

ДЭВИД ВОЙНАРОВИЧ  
1954–1992  
УМЕР ОТ СПИДА  
ИЗ-ЗА БЕЗРАЗЛИЧИЯ  
ВЛАСТЕЙ

На парковке напротив Купер-Юниона зачитали кое-что из его текстов, а что-то спроецировали на стену, как он сам когда-то переносил свои изображения на поверхности города. Одна из его фраз: «Делать из *частного общественного* — жест, у которого в штампованно-изобретенном мире потрясающие последствия». Затем транспарант сожгли на улице: погребальный костер человека, всю жизнь сражавшегося просто за право быть зримым, сосуществовать,

жить свою жизнь вне угрозы насилия или ареста, воплощать собственные желания по своему усмотрению.

Через несколько месяцев, 11 октября, «ДЕЙСТВУЙ» организовала акцию «Прах» — марш на Вашингтон, ставший своего рода политическими похоронами громадных масштабов. Времена были ужасающие, мрачные. Все еще не находилось ни лекарства от СПИДа, ни надежных терапевтических средств. Люди устали от горя и крепнувшего отчаяния. Сотни сошлись на ступенях Капитолия в час дня, принесли с собой прах возлюбленных. И двинулись к Белому дому Джорджа Буша. Добравшись туда, они принялись высыпать прах на газон, вытрясать все из урн и пластиковых пакетов сквозь сетчатый забор. Прах Дэвида Войнарovichа остался там же, развеянный его любовником Томом.

За много лет до этого Дэвид покупал семена газонной травы в лавке на Канал-стрит и, бродя по причалам, разбрасывал их горстями, эдакий Джонни Яблочное Семечко<sup>134</sup> в кедах, — ему хотелось создать на руинах что-нибудь красивое. Моя любимая фотография Дэвида: он валяется на лужайке, которую насадил в одном из заброшенных пакгаузов или залов отбытия: трава торчит среди завалов, трава растет на осыпавшейся штукатурке и частичках почвы. Безымянное искусство, искусство, которое не подпишешь, искусство преобразования, алхимической трансмутации того, что иначе — лишь мусор.

134. Джонни Яблочное Семечко (Джонатан Чэпмен, 1774–1845) — христианский миссионер, начавший сажать яблони на Среднем Западе; постепенно стал фольклорным персонажем, легендой при жизни.

Я вспомнила о том снимке, когда впервые посмотрела на YouTube заснятое на пленку развеивание праха, облака сероватой пыли, последние останки десятков или даже сотен людей, крошечная часть сотен тысяч, а теперь уже и миллионов потерь. Едва ли не самое душераздирающее зрелище в моей жизни — та запись, жест полного отчаяния. В то же время это — акт мощной символической силы. Где теперь Дэвид? Как и Клаус Номи, как и все творцы, умершие от СПИДа, он живет в своих работах — и в каждом, кто эти работы видел, как он сам отмечал много лет назад, когда говорил Нэн Голдин в беседе для Interview: «...когда это тело падет, я бы хотел, чтобы часть моего опыта продолжила жить». И его тоже развеяли над лужайкой перед Белым домом, то есть в самом сердце Америки, — он до последнего восставал против отделенности.



## 7. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ФИГУРЫ

«Делать из частного общественное — жест, у которого в штампованно-изобретенном мире потрясающие последствия», — говорил Войнарович, но это не сработало так, как он себе представлял, ни в коей мере.

В начале весны моя субаренда в Ист-Виллидже истекла, и я переехала во временное обиталище на углу Западной Сорок третьей и Восьмой авеню, на десятый этаж здания, которое когда-то было гостиницей «Таймс-сквер». На юге виднелись зеркальные окна гостиницы «Уэстин». Спортзал находился у меня на уровне глаз, и время от времени, и днем и ночью, я выхватывала взглядом какую-нибудь фигуру, крутившую колеса на велотренажере. Второе окно смотрело на ряды магазинов фототехники, продуктовые лавки, пип-шоу и стриптиз-клубы «PLAYPEN» и «LACE»: в их двери вливались потоком мужчины с рюкзаками и в бейсболках.

На Таймс-сквер не темнеет никогда. Это рай искусственного света, в котором старые технологии, неоновые вычурности в виде стаканов виски и танцующих девиц уже вытесняла неумолимая безупречность светодиодов и жидких кристаллов.

Я частенько просыпалась в два-три часа ночи и смотрела, как волны неона прокатываются по моей комнате. С такими вот незваными ночными вторжениями я выбиралась из постели и раздвигала бесполезные занавески. Снаружи висел громадный медиакуб — гигантский электронный экран, без конца крутивший шесть-семь рекламных роликов. В одной происходила перестрелка, другая методично, словно метроном, испускала холодный голубой свет.

Новое жилье я нашла себе, по обыкновению бросив клич в Facebook. Оно принадлежало приятельнице приятельницы, с которой я не была знакома. В электронном письме она сообщила мне, что комната очень маленькая, со встроенной кухонькой и уборной, а также предупредила и об уличном движении, и о рекламе. Не упомянула она одного: здание было приютом — передовой разработкой благотворительной организации «Common Ground», которая сдавала дешевые одноместные номера работающим профессионалам, а вдобавок селила на более-менее постоянной основе публику из числа давнишних бездомных, в особенности больных СПИДом и людей с серьезными душевными расстройствами. Это мне объяснил один из двоих охранников-консьержей, он же выдал мне белую электронную карточку, при помощи которой мне предстояло входить в здание и выходить из него, и отвел меня к моей комнате — показать, как работают замки. Он только что заступил на работу и в лифте сообщил о местных обитателях, рассказал о том, с чем я, возможно, еще столкнусь — «если вас это не тревожит, то и ладно».

Коридоры были выкрашены в больничный зеленый, залиты исходившим от настенных и потолочных ламп и от указателей «Выход» красным и белым свечением. Моя комната оказалась ровно той величины, чтобы в ней помещались матрас, стол, микроволновка, мойка и маленький

холодильник. В ванной висели бусы с Марди Гра, по стенам — книги и мягкие игрушки. Сквозь стены просачивались звуки стереосистем и телевидения, снаружи из выхода метро возле Портовой администрации непрерывно текли толпы людей.

Это был эпицентр XXI века, и жила я здесь соответственно. Каждый день просыпалась и, не успевали мои глаза толком открыться, тащила в постель ноутбук и проскальзывала в Twitter. Первое — и последнее, — что я видела, этот ниспадающий свиток преимущественно посторонних людей, организаций, френдов — того эфемерного сообщества, в котором я была бесплотным, изменчивым духом. Перебирала бесконечный перечень, и личный, и общественный: раствор для линз, книжная обложка, известие о смерти, фото с протеста, открытие выставки, анекдот про Деррида, беженцы в лесах Македонии, хештег «стыд», хештег «лень», изменение климата, потерянный платок, анекдот про далеков — поток данных, чувств и мнений, которому в некоторые дни (на самом деле в большинство дней) я уделяла больше внимания, чем всему прочему в окружающей меня действительности.

Twitter — лишь вход, портал в бескрайний город интернета. Целые дни уходили на тычки курсором, я вновь и вновь и вновь внимательно шарила по закоулкам и лестницам царства информации — отсутствующая пылкая свидетельница мира, Волшебница Шалотт<sup>135</sup> спиной к окну,

135. «The Lady of Shalott» (1833, 1842) — баллада английского поэта Альфреда Теннисона по мотивам легенды из Артуровского цикла; была популярным сюжетом у художников-прерафаэлитов.

следящая за тенями действительности, за тем, как они возникают в синем стекле ее чудодейственного зеркала. В эпоху бумаги, в прошлом веке, я так читала — закапывалась в книгу, а теперь глазела на экран — на моего катектического серебряного возлюбленного.

Все равно что быть шпионом и вести постоянное наблюдение. Все равно что вновь стать подростком — нырять в омуты одержимости, перемещаться все дальше, кататься на волнах-наплывах, в изменчивом прибое. Читать о накопительстве, или пытках, или настоящих преступлениях, или об ущербности государства, читать диалоги в чатах со всеми мыслимыми орфографическими ошибками — о том, что случилось с Самантой Мэтис после того, как умер Ривер Феникс<sup>136</sup>, «простите за всыкомерие, но вы точно СМОТРЕЛИ то интервью?» Плыть по течению, нырять сквозь жуткие скважины вложенных ссылок, закапываться курсором все глубже и глубже в прошлое и снова выворачивать к ужасам настоящего. Кортни Лав и Курт Кобейн женятся на пляже, окровавленное детское тело на песке: изображения порождали ощущение, бессмысленное, возмутительное и желанное, ложились внахлест.

Чего я хотела? Что искала? Что я там делала, часы напролет? Противоречивые вещи. Хотела знать, что происходит. Хотела подпитки. Хотела и соприкасаться, и беречь свое личное, собственное пространство. Хотела шелкать,

136. Саманта Мэтис (р. 1970) — американская актриса; Ривер Феникс (1970–1993) — американский актер, музыкант, общественный деятель, брат Хоакина Феникса, возлюбленный Мэтис, умер от передозировки наркотиков.

щелкать и щелкать, пока не заискрят мои синапсы, пока не затопит меня чрезмерностью действия. Хотела заморозить себя информацией, цветными точками, стать пустой, заглушить ползучее тревожное чувство того, кем я на самом деле была, уничтожить ощущения. В то же время хотела пробудиться, быть политически и общественно вовлеченной. Хотела и заявить о своем присутствии, перечислить свои интересы и возражения, уведомить мир о том, что я все еще здесь, думаю пальцами, пусть даже почти утратила навык речи. Хотела смотреть и хотела быть зримой – и почему-то проще было добиваться этого посредством экрана.

Легко понять, почему Сеть притягательна для человека, страдающего от хронического одиночества: это гарантия связи, прелестные скользкие обещания безымянности и личной власти. Можно искать себе компанию без опаски, что тебя обнаружат или разоблачат, уличат в неполноценности, застанут в состоянии нужды или нехватки. Хочешь – протяни руку, а хочешь – спрячься; хочешь – таись, а хочешь – явись, ухоженная и утонченная.

Интернет во многих смыслах придал мне защищенности. Мне нравились связи, которые там возникали: немножко позитивного отношения, «любимые записи» в Twitter, «лайки» в Facebook, мелкие инструменты, задуманные и запрограммированные, чтобы удерживать внимание и подпитывать эго клиентов. Я вполне готова была на это вестись, распространять сведения о себе, оставлять электронный улитковый след своих интересов и пристрастий для будущих корпораций, чтобы кто-то конвертировал это потом в свою валюту. Временами даже казалось, что этот обмен – в мою пользу, особенно в Twitter, с его возможностью организовывать разговоры между чужими друг другу людьми в согласии с их интересами и пристрастиями.

В первый год моего там присутствия казалось, что это община, радостное место — чуть ли не спасательный круг, если учесть, насколько я была отрезана во всем остальном. Но иногда все это представлялось безумием, где в обмен на время не получаешь ничего осязаемого: желтую звездочку, волшебную фасолину, симулякр близости, за которую я отдала все кусочки собственной личности, все свои составляющие за вычетом физического тела, в котором я вроде как обреталась. И было достаточно самой малости упущенных связей или неполученных «лайков», чтобы одиночество снова проступало и затопляло мрачным ощущением: контакта не произошло.

Одиночество, вызванное виртуальным отчуждением, столь же болезненно, сколь и то, что возникает от общения в настоящей жизни, — такой же горестный шквал эмоций, и почти всякий в Сети так или иначе его переживал. Более того, для оценки воздействия травли и общественного отвержения психологи применяют, среди прочих, инструмент «Кибербол» — виртуальную игру, в которой участник перебрасывается мячом с двумя другими игроками, сгенерированными компьютером; они запрограммированы бросать мяч первые несколько раз как обычно, а затем начинают перебрасываться им только между собой, — получаемый опыт тождествен мгновенной горечи, возникающей в разговоре, если кто-то неожиданно пренебрег вашим @имярек, вашей электронной ипостасью.

Но мне-то что, если можно уплыть из разговора и утешиться наркотическим действием простого наблюдения? Компьютер создавал все условия для приятно текучего, ничем не рискующего созерцания, поскольку ничто наблюдаемое, в общем, не осознавало моего присутствия, моего плавающего внимания, пусть я и оставляла информационный след на своем пути. Прогуливаясь по освещенным

бульварам интернета, останавливаясь взглянуть на демонстрацию вкусов, жизней, тел других людей, я мнила, что становлюсь эдакой кузиной Бодлера, который в своем прозаическом стихотворении «Толпы» предлагает манифест фланера, отстраненного аполитичного городского странника, — пишет мечтательно:

Поэт наслаждается этой ни с чем не сравнимой привилегией: оставаясь самим собой, быть в то же время и кем-то другим. Подобно тем душам, что блуждают в поисках тела, он воплощается, когда захочет, в любого из встречаемых. Все они открыты для него; а если иногда ему кажется, что куда-то он не может войти, то, на его взгляд, заходить туда и вовсе не стоит<sup>137</sup>.

Я постоянно гуляла, но *так* не ходила по городу никогда. Сама эта мысль вообще-то показалась мне отвратительной — эта несклонность пижона вязываться в действительность других людей. Но в интернете помнить о том, что за аватарами — чувствующие индивиды из плоти и крови, получалось с трудом. Другие люди постепенно становились все более абстрактными, все более ненастоящими, а их личности — размытыми и облагороженными. Или, может, я превращалась в Эдварда Хоппера. Выходит, как и он, я становилась соглядатаем, пресмыкающимся, гурманом открытых окон, что рыскает в поисках вдохновляющих видов. Как и у Хоппера, мое внимание частенько

137. Из цикла «Парижский сплин. Стихотворения в прозе» (1860). Перевод Т. Источниковой.

притягивала эротика. Я бродила по личным объявлениям в Craigslist тем же образом, как обходила кафе на Восьмой авеню, безучастно созерцая залитые светом витрины с суши, йогуртами, мороженым, пивом «Голубая луна» и «Бруклин», размышляя, чего же я сама хочу, что меня удовлетворит, что мне сойдет, я поела глазами.

Никто из моих знакомых не покается, что любит Craigslist, а я всегда считала его, как ни странно, бодрящим. Беспардонный показ нужд, сам диапазон и подробность того, что люди хотят, гораздо демократичнее и успокаивает гораздо сильнее, чем опрятные, строгие личные профили с других, более санитованных сайтов знакомств. Если интернет – город, Craigslist – Таймс-сквер, пространство межклассового, межрасового соприкосновения, временно уравниваемое половым желанием. Оно еще и межущностное: временами очень непросто отличить человека от бота. «Мы оба можем получить от этого, что хотим. Я просто хочу загорелую азиатку! Люблю поесть. Напитки и разговор с выпускником Гарварда. ДАЙ МНЕ СУНУТЬ СВОЙ ЧЛН В ТБ на долгий срок 420 сладкая принцесса Челси Мидтаун Мидтаун-Уэст муркаться котя вылизать нижний ТИТЬКИ игрушки тонны багажа посади цветочки у меня во дворике пиши РЕАЛ в теме ответа». Валяясь на матрасе в квартире, я часами проматывала объявления, и меня бодрило от того, сколько людей ошалевают от томлений всех мыслимых форм и размеров.

Но созерцание – штука не односторонняя. Часть очарования компьютера – возможность видеть посредством экрана, выставить себя на виртуальное обозрение и одобрение и при этом оставаться у руля, вдалеке от возможного физического отвержения. Последнее, конечно, иллюзия. Я дважды вешала объявления в Craigslist. Первое, написанное еще в Бруклин-Хайтс, было чрезмерно

специфическим и притянуло к себе в основном сердитых мужчин или мужчин, которые легко выходили из себя. «Дремучая п\*зда гори в аду проси чтоб изнасиловали», — написал мне один респондент в письме, которое я пережила как удар в грудь, маленький взрыв враждебности в большой войне, устроенной в Сети против женщин. Я не ответила. Разлогинилась в почте, зарегистрированной не на мое настоящее имя, и никогда туда больше не ходила, устранившись на сей раз не из-за сверхбдительности к общественному отвержению, а строго наоборот: потому что экран позволял людям бросаться угрозами и применять слова, к которым большинство из них — такова моя догадка — никогда не прибегло бы в жизни.

В этом загвоздка с экранами: никогда не известно, насколько они чисты. Очевидно ощущаемая раскрепощенность [throwawayemayl@gmail.com](mailto:throwawayemayl@gmail.com)<sup>138</sup> — теневая сторона той же свободы, какую я часто ощущала в своих ночных странствиях, в моих скользящих поисках, — свободы, возникающей благодаря способности экранов проецировать и поддерживать личное самовыражение и в то же время обезчеловечивать бесчисленных других, скрытых за своими более или менее жизнеподобными аватарами либо сросшихся с ними. Впрочем, трудно понять вот что: возрастает или искажается изначальное намерение в Сети? Не позволяет ли выйти на свет настоящим чувствам эта сетевая анонимность, реальная либо мнимая возможность говорить что угодно безо всяких последствий?

Второе мое объявление было расплывчатым до нелепого. Четыреста семьдесят девять откликов. «Вырос на

ферме, тебе нужен в жизни сильный черный мужчина, б'З бритая голова, я бы поболтал, только без заморочек». К этим сообщениям часто прилагались (а порой вообще заменяли их) фотографии мужчин под деревьями, мужчин в зеркалах, мужчин то целиком, то частями, иногда кадрированных до нагой груди или набрякшего члена, один из таких снимков озадачил — мужчина стоит на кровати, а с плеч, подобно плащу супергероя, свисает полосатый плед.

От некоторых писем волосы вставали дыбом, но большинство были, скорее, трогательными исповедями одиночества, похоти и надежды. Нескольким я ответила и совсем немного походила на нервные свиданья, но ни одно из них ничем не закончилось. И хотя я, в общем, уже не страдала от своей разбитой любви, что-то во мне — какой-то механизм уверенности и достоинства — явно дал сбой. По второму разу я не виделась ни с кем. Сидела дома и продолжала патрулировать, искать связей попроще, не столь разоблачительных.

Иногда, перелистывая веб-страницы, я мельком видела свое лицо в зеркале — бледное, безучастное, светившееся. Внутри себя я, возможно, увлекалась, или распялась, или впадала в беспредельное бешенство, но снаружи выглядела полумертвой, одиноким телом, замороженным машиной. Через несколько лет, когда смотрела фильм Спайка Джонса «Она»<sup>139</sup>, я видела точную копию такого лица у Теодора Туомбли в исполнении Хоакина Феникса,

139. Спайк Джонс (Адам Шпигель, р. 1969) — американский кинорежиссер, продюсер, актер. «Нег» (2013) — американская фантастическая мелодрама.

человека, настолько израненного настоящей близостью, настолько ее сторонящегося, что он влюбляется в свою операционную систему – перезагрузка Уорхоловой помолвки со своим магнитофоном. Вовсе не наполненная недоверчивым счастьем сцена, в которой главный герой нарезает круги с мобильным телефоном в руках, вызвала у меня отклик узнавания. Отозвалась сцена в самом начале, где он приходит домой с работы, садится в темноте и берется за видеоигру, маниакально дергает пальцами, чтобы толкнуть аватарку вверх по склону, на лице – жалкая увлеченность, ссутуленное тело крошечно рядом с исполинским монитором. Он выглядел безнадежно, нелепо, совершенно оторванно от жизни, и я тут же опознала в нем своего близнеца – воплощение XXI века: замкнутость и зависимость от электронной информации.

К тому времени уже не казалось абсурдным, что кто-то способен на романтические отношения с операционной системой. Цифровая культура переживала гиперускорение, развивалась так стремительно, что за ней стало трудно поспевать. Минуту назад нечто было научной фантастикой, явной небывальщиной, а в следующую минуту это уже в порядке вещей, часть повседневной жизни. В первый мой год в Нью-Йорке я читала «Визит громила» Дженнифер Иган<sup>140</sup>. Действие этого романа происходит в недалеком

140. Дженнифер Иган (р. 1962) – американская писательница, лауреат Пулитцеровской премии. «A Visit From the Goon Squad» (2010; в рус. изд.: *Иган, Дженнифер. Время смеется последним* / пер. Н. Калошиной. М.: Астрель: Corpus, 2013).

будущем, описывается деловая встреча между молодой женщиной и мужчиной постарше. Требование устной коммуникации выводит женщину из себя — после недолгого разговора, и она спрашивает, не могла бы она ему «эсэмэсить», хотя они сидят рядом. Сообщения безмолвно летают между их наладонниками, и женщина теперь выглядит «едва ли не сонной от облегчения», она называет такой разговор «чистым». Я отчетливо помню, что, читая, думала, до чего это все отвратительно, ошеломительно, сказочно притянуто за уши. Всего через несколько месяцев сцена уже казалась достоверной, пусть немного неуклюжей, но вполне мотивированной и совершенно понятной. Ныне же мы только этим и заняты: тыкаем в кнопки, находясь в компании, пишем электронные письма коллегам за соседним столом, избегаем прямых столкновений — вместо этого строчим в личку.

Отдушина виртуального пространства, возможность подключиться, владеть положением. Где б ни оказывалась я в Нью-Йорке — в метро, в кафе, гуляя по улицам, — люди всюду вязли в своих сетях. Чудо ноутбуков и смартфонов состоит в том, что они устраняют соприкосновение с физическим, позволяют людям оставаться замкнутыми в своих личных пузырях, находясь при этом в общественном месте, и взаимодействовать с другими, оставаясь наедине с собой. Исключение, судя по всему, — лишь бездомные и неимущие, не считая, впрочем, уличную детвору: эти каждый день болтаются в магазине Apple на Бродвее и не вылезают из Facebook, даже — возможно, особенно — если им негде в ту ночь спать.

Всем это знакомо. Всем известно, как это выглядит. Не счесть, сколько я прочла статей о том, до чего отчужденными становимся мы, привязанные к своим аппаратам, недоверчивые к настоящей связи, как мы летим навстречу

кризису близости, потому что наша способность общаться сохнет и отмирает. Но это все равно что смотреть в телескоп с неправильного конца. Мы не просто становимся отчужденными, потому что подрядили машины обслуживать столь многое в нашей общественной и эмоциональной жизни. Несомненно, это самозаводящийся контур, но стремление изобретать, а также покупать эти машины состоит в том, что соприкосновение трудно, пугающе, а иногда и невыносимо опасно. Вопреки рекламе, повсеместной в ту пору в метро, — «Самое любимое в смартфоне: больше никому не надо звонить», — источник губительного обаяния этого прибора не в том, что он освобождает хозяина от нужды в людях, а в том, что он обеспечивает хозяину связь с ними, — более того, связь безопасную, без всякого риска: собеседника вряд ли когда-нибудь отвергнут, не поймут или перегрузят, его не попросят предоставить больше внимания, близости или времени, чем захочется.

По мнению психолога Шерри Теркл<sup>141</sup>, профессора Массачусетского технологического института, которая последние тридцать лет пишет о взаимодействиях между человеком и техникой и все более опасается способности компьютеров поддерживать нас в том, что мы от них хотим: ведь очарование экрана отчасти связано с тем, что он создает все условия для приятного и опасного самозабвения, как на кушетке у психоаналитика. Оба пространства предла-

141. Шерри Теркл (р. 1948) — профессор социологии науки и техники в Массачусетском технологическом институте, автор нескольких академических исследований в области взаимодействия человека и виртуальной среды.

гают нам сложный набор возможностей, обворожительное мерцание в режиме «спрятаться-проявиться». Анализант, лежа на спине, находится под присмотром наблюдателя, не способен его видеть и мечтательно рассказывает историю своей жизни.

В той же мере на экране, — пишет Теркл в книге «Вместе поодиночке», — чувствуешь себя защищенным и обремененным ожиданиями. И хотя ты один, потенциал почти незамедлительного соприкосновения дарит ободряющее чувство уже состоявшейся совместности. В этом занятом пространстве отношений даже многоопытные пользователи, сознающие, что электронные сообщения можно сохранять, распространять и предъявлять в суде, поддаются иллюзии приватности. Наедине с собственными мыслями, но при этом на связи с почти осязаемой грезой о другом чувствуешь, что волен играть. На экране есть возможность вписать себя в персону, какой хочешь быть, и воображать других такими, какими тебе хочется, подлаживать их под свои цели. Это соблазнительная, но опасная ментальная привычка.

Книга «Вместе поодиночке» вышла в 2011 году. Последняя в трилогии об отношениях между человеком и компьютером, она — плод многолетних исследований того, как несхоже применяется и воспринимается техника разными людьми — школьниками, нервно нянчащими тамагочи, подростками, замученными требованиями виртуальной и реальной общественной жизни, обособленными пожилыми людьми с их терапевтическими роботами в домах престарелых.

В первых двух книгах Теркл — «Второе „я“» и «Жизнь на экране»<sup>142</sup> — компьютеры представляются как преимущественно полезные вещи. Первая, написанная до появления интернета, рассматривает компьютер как другого, союзника, даже друга, а во второй автор осмысляет, как соединенные в сеть аппараты помогают попадать в освобождающую зону исследования и игры личин, где анонимным индивидам можно переизобретать себя, устанавливать связи с людьми по всему свету независимо от того, насколько нишевые у них интересы или склонности.

«Вместе поодиночке» — совсем другая история. Подзаголовок у нее — «Почему мы ждем большего от технологий и меньшего друг от друга», и это пугающая книга: она описывает надвигающуюся дистопию, где никто не разговаривает и не прикасается друг к другу, где роботы принимают на себя роль опекунов, а люди, пестуемые и наблюдаемые машинами, оказываются во все большей опасности и неустойчивости. Личное пространство, сосредоточенность, близость — все это потеряно, стерто нашей одержимостью миром экрана.

Как далеко вперед можно увидеть? Для большинства из нас, за исключением убежденных луддитов, эти зловещие стороны виртуального бытия лишь начинают проступать зримо, через два десятилетия после запуска Всемирной паутины. Но предупреждения уже прозвучали и от ученых, и от психологов, они явлены в провидческих сферах искусства. Едва ли не самое странное из таких предупреждений прозвучало более пятнадцати лет назад — и не от художника

142. «The Second Self» (1984), «Life on the Screen» (1992).

даже, а от доткомового миллионера с деньжищами. Пророчество — сильное слово, однако у текста, созданного Джошем Хэррисом на рубеже тысячелетий, действительно есть кое-что от прогноза, в котором обозначены не только черты будущего, но и те интенции, которые к нему ведут.

\* \* \*

Джош Хэррис, эдакий парень с плаката, с сигарой в зубах, был интернет-предпринимателем, бизнесменом из Силиконового переулка — так назвали нью-йоркские предприятия цифровой экономики, появившиеся к концу XX века. В 1986 году, в свои двадцать шесть, Хэррис основал Jupiter Communications, компанию, которая первой стала изучать интернет-рынок. Она вышла на биржу в 1988-м и сделала своего основателя миллионером. Через шесть лет он же запустил первую интернет-телевизионную компанию «Pseudo», продюсировавшую многочисленные развлекательные каналы: каждый обслуживал разные субкультуры и создавался ими же — от хип-хопа и игр до эротики, — в принципе те же сообщества, которые и по сей день колонизируют Сеть.

За годы до социальных медиа, до Facebook (2004) и Twitter (2006), до Grindr (2009), ChatRoulette (2009), Snapchat (2011) и Tinder (2012), даже до Friends Reunited (2000), Friendster (2002), MySpace (2003) и Second Life (2003), не говоря уже о широкополосном интернете, который дал всему этому возможность существовать, Хэррис понял, что главнейшая привлекательность интернета заключается не в возможности делиться сведениями, а в соединяющем людей пространстве. Он с самого начала предвидел, что люди станут раскошелиться, чтобы участвовать в интерактивных развлечениях, присутствовать в виртуальности.

Вот что я пытаюсь сказать: Хэррис предрек общественную функцию интернета, а получилось у него это отчасти благодаря чутью на одиночество как движущую силу. Он понимал мощь человеческого стремления к связи и вниманию, осознавал и противовес — страх близости, необходимость разных загоронок. Как он сам говорил в документальном фильме «Мы живем публично», «если я в определенном настроении и застрял в семье или с друзьями, мне облегчают положение виртуальные миры», — это утверждение кажется очевидным в наше время, но в 1990-е его воспринимали с наивной оторопью или же просто высмеивали.

Кажется, Хэррис понимал это все не просто по интуиции, а благодаря своим детским переживаниям, которые сделали его исключительно безупречным обитателем нереальных пространств. Ныне существуют два документальных фильма о странной и бурной жизни Хэрриса: «Мы живем публично», снятый старинной коллегой Хэрриса Онди Тимонер, и «Пожинать меня», эпизод из сериала Эррола Морриса «Первое лицо». Есть и книга — «Полное подключение» Эндрю Смита<sup>143</sup>, где в чудесной детективной манере рассказывается о многолетних похождениях

143. Андреа («Онди») Тимонер (р. 1972) — американский кинематографист, продюсер, предприниматель. Эррол Марк Моррис (р. 1948) — американский кинематографист документального кино, в первую очередь исследующий фигуры у власти и чудаков. «Harvesting Me» (2001) — первая серия второго сезона сериала «First Person». Эндрю Смит (р. 1961) — британский писатель американского происхождения; «Totally Wired: on the Trail of the Great Dotcom Swindle» (2012).

Хэрриса, описаны взлеты и падения пузыря доткомов. Во всех этих работах есть сцены, где Хэррис характерно афористическими (а также путающими, параноидными и оборванными) фразами рассказывает о своем детстве, удивительно безлюдном, лишенном друзей: эмоциональную подпитку он получал от телевизора, а не от человеческого общества.

Вырос он в Калифорнии, хотя какое-то время провел в Эфиопии; младший ребенок из семерых, братья уже учились в старших классах, пока он маялся в начальной школе. Отец часто исчезал, однажды исчез так надолго, что у семьи отобрали дом. Мать работала с малолетней шпаной, впадала в запой. По мнению Хэрриса, его братьев и сестер, заботы или душевного участия она не проявила. Хэррис вырос диковатым, сам находил себе пропитание и много времени проводил один, приклеенный к телеэкрану, особое пристрастие — «Остров Гиллигэна»<sup>144</sup>.

Думаю, — говорит он в «Мы живем публично», — я люблю свою мать виртуально, а не физически. Она вырастила меня, усаживая перед телевизором, и я просиживал часы напролет. Так меня воспитали. Знаете, важнейшим другом, пока я рос, для меня вообще-то был телевизор... Моя эмоциональность — не от других людей... В эмоциональном плане на меня махнули рукой, зато я научился впитывать электронные калории из виртуального телемира.

144. «Gilligan's Island» (1964–1967) — американский комедийный телесериал на телеканале «Си-би-эс», продюсер Шервуд Шварц.

Нечто подобное можно было бы услышать от Уорхола — не то, что на него махнули рукой, а про родство с машинами, жажду электронных калорий, желание проникнуть в искусственный зазеркальный мир. Оба эти человека, возможно, видели в машинах решение уравнения, в котором желание и одновременный страх близости обездвигивают и заводят в тупик, и, вместо того чтобы одиноко блуждать в этом лабиринте, можно просто привлечь на службу приборы — фотоаппараты, магнитофоны, телевизоры — использовать их как щиты, отвлечения, безопасные зоны.

Более того, Уорхола и Хэрриса часто сравнивают. В 1990-х пресса называла Хэрриса «Уорхолом веба», хотя тогда речь шла, скорее, о его заслугах перед искусством, чем о привычке устраивать вечеринки и окружать себя центровыми персонажами, особенно художниками перформанса. Однако черты его детства дают понять, что он, как и Уорхол, улавливал свойство экранов защищать, как бы спасать человека от оставленности или заброшенности путем его участия в виртуальной жизни, и такое участие даже не требует развитых навыков общения, какие необходимы для взаимодействий «в реале». И наконец, нет лучшего противоядия от уединения, чем пройти через репликационную машину интернета, где привилегии «звезды» доступны каждому.

Хэррис основал «Pseudo» по теперь уже знакомым правилам корпораций социальных сетей — с зонами отдыха и задорно-инфантильными, подталкивающими к игре интерьерами. Она размещалась в мансарде дома № 600 по Бродвею, в пространстве, о котором ехидный *New York Magazine* писал в 1999 году, что там хватит места для парка двухпалубных автобусов. Внутри Хэррис обустроил себе личную квартиру, создав тем самым персональный анклав в зоне

круглосуточного общения, заполошного сочетания теле-студии и хеппенинга.

«Pseudo» задумали и развивали как пространство участия, хотя, как и с Фабрикой Уорхола, счета всегда оплачивал один человек. Дверь на улицу держали нараспашку и днем, и ночью, происходили нескончаемые вечеринки, многое записывали на видео и выгружали зрителям, размывая границу между работой и игрой, «мясом» и киберпространством. Игромамы дулись в «Дум», на стены проецировали «Матрицу», очередь из моделей и поп-звезд выстраивалась даже на улице — пространство сновидения, а сновидец, стало быть, уткнувшийся носом в телевизор недружелюбный яйцеголовый пацан из Вентуры.

Ближе к концу 1990-х интерес Хэрриса к «Pseudo» стал затухать, его место заняло дерзкое начинание, проект, который можно описать как вечеринку длиной в месяц, психологический эксперимент, художественную инсталляцию, перформанс выносливости, гедонистический концлагерь или принудительный человеческий зоопарк. Замысел «Quiet»<sup>145</sup> состоял в исследовании надзора и группового обитания — это был опыт, призванный определить, как действует разрушение границ между публичным и личным, стирание границ, которое Хэррис считал важнейшим свойством интернета. «Энди Уорхол ошибался, — объявил он журналистам. — Люди хотят не пятнадцать минут славы за целую жизнь, они хотят ее каждый вечер. Публика желает быть зрелищем».

Зимой 1999 года он снял заброшенный пустой склад в Трайбеке и взялся превращать его в оруэлловскую

зачарованную комнату; ему помогала команда художников, поваров, кураторов, дизайнеров и строителей, а питал это все казавшийся неисчерпаемым личный денежный кошелек создателя. Замысел был таков: шестьдесят человек проведут последний месяц тысячелетия в общинной капсульной гостинице в подвале. Покинуть это место им не позволят, а вот зрителям разрешено приходить и уходить, а также получать все удовольствия на игровой площадке, наполненной изобилием и либидо: хочешь — хлещи алкоголь в бесплатном баре, хочешь — танцуй в ночном клубе под названием «Ад», а хочешь — спускай пар в стрелковом тире в подвале, набитом пистолетами-пулеметами и боевыми патронами.

Как и «Pseudo», «Quiet» был открыт для всех. Весь декабрь бункер стягивал в себя тусовку *fin de siècle*<sup>146</sup>, очередь протягивалась на целый квартал. Прозаик Джонатан Эймс<sup>147</sup> побывал на этих сборищах и описал свои приключения в авторской колонке «Городской фронт» в New York Press. «Люди, — рассказывал он, — собирались вечер за вечером — курить траву, тискаться и смотреть диковинные представления. Гибрид битников и интернет-гиков. Возможно, не лучшее сочетание, но развлекательное и необычайно живое, хотя было во всем этом и ощущение огромных трат впустую: думаю, поколение битников безумствовало на куда более скромные бюджеты, и это пред-

146. Конца эпохи (*франц.*).

147. Джонатан Эймс (р. 1964) — американский прозаик, журналист, автор нескольких комических мемуаров и сценариев к телесериалам.

ставляется более добродетельным, но лишь оттого, что, едва речь заходит о деньгах, у меня просыпаются бедняцкие комплексы и снобизм».

Все кровати в капсульной гостинице обрели постояльцев стремительно, невзирая на строгие условия приема, в том числе необходимость носить серые рубашки и оранжевые брюки — униформу, до неприятного напомиравшую о тюрьме Гуантанамо. Пространство, где оказались заперты граждане «Quiet», не оставляло никакой возможности уединения. Койки — в единой тесной подземной общаге, как в армейской казарме. Всего один душ. Стеклопанные стены, всё на виду у трапезничавших в обеденном зале, где три раза в день бесплатно подавали изысканные блюда.

Вообще-то в «Quiet» бесплатно было все. Цена входа в бункер — не денежная: достаточно готовности сдать власть над собственной личностью. Камеры наблюдения — повсюду, даже в туалетах, полная трансляция в Сеть. Более того, в каждой спальной капсуле имелась двухканальная аудиовидеосистема — камера плюс телевизор. Эти устройства превращали «Quiet» в паноптикум, а его граждан — в заключенных и тюремщиков одновременно, в наблюдателей и наблюдаемых.

Они могли смотреть сколько влезет, переключая каналы, выбирая ту или иную капсулу, подглядывая, как люди едят, испражняются или совокупляются. Могли усладиться пиром для глаз, но не могли спрятаться сами. Наблюдать за любым лицом или телом, какое им нравилось, но не укрыться от надзора недреманного ока видеокамеры; впрочем, могли постараться привлечь аудиторию, добиться блеска, что возникает, когда на тебя смотрят многие глаза, — высоковаттное свечение, порожденное массовым вниманием. «Quiet» — не просто метафора интернета.

Тут все всамделишное, воплощенное настоящими телами в настоящих комнатах, контур обратной связи вуайеризма и обнажения.

Как и в интернете, то, что казалось преходящим, на самом деле было постоянным, а то, что виделось бесплатным, было уже кем-то купленным. Это понимание Хэрриса — замечательно провидческое, оно проявляется, если сопоставить «Quiet» и очерк того же года о киберсексе и воздействии интернета на сообщества и города, написанный Брюсом Бендерсоном и названный «Секс и обособленность». В этом очерке он пишет: «Мы очень сами по себе. Ничто не оставляет отпечатка. Нынешние тексты и образы, может, и смотрятся по-настоящему сформованными, но в конечном счете они уничтожимы, они лишь временная преграда на пути всепроникающего света. Неважно, как долго слова и изображения остаются у нас на экранах, они не затвердеют, все — обратимо». Это утверждение запечатлевает тревоги Веба 1.0, его теперь уже мучительной невинности, и не способно предвидеть то, что смог Джош, — грядущее злоеющее постоянство Сети, где у данных есть последствия, и ничто никогда не теряется — ни реестры арестов, ни позорные фотоснимки, ни поиски в Google, ни пыточные сводки целых стран.

По прибытии граждане «Quiet» подписывали отказ от прав на собственные данные — то же делаем и мы, когда обращаемся с корпоративными пространствами Сети как с личными дневниками или зонами разговора. Все записанное принадлежало отныне Хэррису, включая сведения, собранные все более жестокими и дотошными допросами, проводимыми, судя по всему, настоящим бывшим оперативником ЦРУ. Эти допросы — одна из самых болезненных сторон фильма «Мы живем публично». Вновь и вновь охранники в мундирах вытрясают из очевидно уязвимых

людей данные об их половых предпочтениях и душевном здоровье, одну рыдающую женщину попросили продемонстрировать, как именно она резала себе вены, скорость и угол наклона бритвы.

С виду — ад, снятое смотрится так же: люди в униформах трахаются по своим будкам, трескучий голос Джоша говорит в камеру: «Все эти люди вокруг вас, они рядом, и чем больше узнаешь других, тем все больше остаешься один. Вот что подобные условия делают со мной». И все же в основном люди вроде бы получили удовольствие в «Quiet» — или, по крайней мере, остались обретенным опытом, хотя и подтвердили, что потасовок со временем становилось все больше: наркотики, теснота и отсутствие личного пространства добивали узников.

Вечеринка тормознула на полной скорости ранним утром нового тысячелетия: полиция и Федеральное агентство по чрезвычайным ситуациям совершили рейд в «Quiet» и закрыли его — судя по всему, из-за опасений, что это хилиастический культ (проект подставил доносившийся на улицу грохот выстрелов). Этот рейд был частью плана мэра Руди Джулиани завинтить гайки на распутстве и преступности, попыткой вычистить и привести в порядок свой город посредством того, что эвфемистически именовалось Оперативной группой улучшения качества жизни; ее же стараниями санировали и зачистили от секса Таймс-сквер. С рассветом над Манхэттеном начался XXI век, граждан «Quiet» вышвырнули на улицу, а машину близости вырубил.

Садизм, из-за которого «Quiet» как зрелище производит столь отвратительное впечатление, затуманивает цель самого проекта. Он разоблачает жажду внимания в людях, это верно, однако предупреждение об опасности теряется — из-за подозрения, что верховодит всем один человек,

задирает ставки. Наблюдая отснятые допросы или то, как группа в оранжевом таращится на двоих чужаков, занятых гимнастическим сексом в душе, не можешь избавиться от мысли, что кто-то незримый дергает за ниточки — кто-то, готовый на что угодно, лишь бы продлевать зрелищность, накалять страсти и держать зрителя на крючке. Хэррис в некотором смысле понимал это, поскольку следующий его проект оказался саморазоблачающим, простым и более декларативным.

В «Мы живем публично» (фильм назван по имени проекта) Хэррис обращает видеокамеры на себя и свою подругу Таню Коррин, бывшую сотрудницу и первую серьезную спутницу жизни. Выявив желание людей участвовать, их лихорадочную потребность быть под наблюдением, он пожелал теперь оценить стоимость подобного надзора, человеческие следствия устранения всяческих границ между публичным и личным, настоящим и виртуальным. И вновь позвольте подчеркнуть: дело происходит в 2000 году, за три года до основания MySpace и за четыре — до Facebook, соцсети еще не родились и, уж конечно, не укоренились до такой степени, чтобы возникла тревожность, знакомая нам ныне. Телевизионная программа «Большой брат» только что стартовала, но в ней люди оказывались в тюремных условиях, все более и более неудобных, а незримым наблюдателям было позволено голосовать за их исключение из программы. Хэррис же хотел открыть все каналы, позволить аудитории и спектаклю слиться воедино.

В ту осень он напичкал свою квартиру сложными записывающими устройствами, в том числе десятками автоматических видеокамер. Сто дней они с Таней проживут полностью публично, невзирая ни на что. Отснятое показывали на сайте проекта в режиме реального

времени, экран делился на две части, во второй происходило обсуждение постоянно меняющегося онлайн-сообщества: зрители не только наблюдали, но и откликались, участвовали. На пике проекта подключались одновременно тысячи людей — смотрели, как Джош и Таня едят, принимают душ, спят, занимаются сексом.

В такой искусственной подсветке отношения поначалу процветали, но надзор усиливался, и возникли трещины. Сперва зрители комментировали, что видели, — немолчный хор, говорящее зеркало, то льстивое, то лютное. Что сказали? Лучше проверить — оба, каждый в своей комнате, оценивают обратную связь, сравнивают популярность, подправляют поведение по требованию публики. Когда они ссорились, зрители выбирали, на чьей они стороне, — чаще на Таниной: ей советовали, как обращаться с Джошем, велели высылать его спать на диван или вообще выгнать вон.

Под таким вот обстрелом, во взвеси виртуального и реального Джош все более обособлялся и ожесточался, а деньги его истощались: миллионы исчезали с той же скоростью, с какой приросли. 2000-й год: рухнули биржи, лопнул пузырь доткомов. Таня, наконец, бросила его, состоялось унижительное прилюдное расставание, и Джош остался один у себя в мансарде, один на один с враждебной толпой зрителей, пойманный в зловещей комнате всезнающих призраков. Но далее и публика начала утекать, и по мере того, как она таяла, Джош ощущал и растворение своей личности. Существует ли он сам без внимания и потока откликов? Абстрактный вопрос, философия для «чайников»: смотришь отснятый материал, как Джош бродит по комнатам, зашуганный, опухший, временами безучастный, словно человек, которого стукнули по голове.

Фильм «Мы живем публично» я впервые посмотрела таким способом, какой десятью годами ранее был бы немислим. Одна моя знакомая по Twitter Шерри Вассермен устроила кинофестиваль в интернете. Изначальный замысел был – смотреть фильмы по отдельности друг от друга, но оставаясь на связи. Это были фильмы на тему человеческой обособленности, одиночества. Со временем фокус фестиваля сместился на тюрьмы, настоящие и воображаемые, и среди них две созданные Хэррисом.

На первом фестивале «СоПрисутствие» нас было шестеро, разбросанных по Америке и Европе, мы смотрели кино с ноутбуков и болтали в Google-чате. «Мы живем публично» смотрели последним, после тройки «В бездну», «Побег из Нью-Йорка» и «Токийский скиталец»<sup>148</sup>, то есть уже ошалев от образов, от многочасового погружения в мерцающее компьютерное нутро. Все эти фильмы оказались прекрасными и болезненными, в каждом по-своему много смысла, но «Мы живем публично» – столкновение с чем-то личным, с чем-то уродливым и все более неудобным. Если

148. «В бездну: Повесть о смерти, повесть о жизни» («Into the Abyss: A Tale of Death, a Tale of Life», 2011) – документальный фильм немецкого режиссера Вернера Херцога. «Побег из Нью-Йорка» («Escape from New York», 1981) – независимый фантастический художественный фильм американского режиссера Джона Карпентера. «Токийский скиталец» (東京流れ者, 1966) – криминальная кинодрама японского режиссера Сэйдзюна Судзуки.

поглядеть в нашу тогдашнюю переписку в чате, понятно, до чего мы обалдели. Ш. В.: «это все больше выглядит, как будто крутой интернет- стартапер решил повторить Стэнфордский эксперимент». С. Т.: «я, кажется, схожу с ума». Э. С.: «тут все съехали с катух наглухо».

За других говорить не могу, но меня увиденное напугало; напугало и то, что оно означало для меня самой. Я словно проснулась в будущем. Думаю, мы все уже у Джоша в комнате. Думаю, точка излома нового мира, в который мы заплываем, — это прозрачность любых стен, всеобщая текучесть. В пространстве постоянной связи, постоянного надзора близость истончается. Едва ли удивительно, что Джош удрал из города, когда завершился проект «Мы живем публично», и провел несколько лет, выращивая яблоки на ферме в провинции, восстанавливаясь и приводя в порядок ощущение личных границ, втягивая самость обратно в свою оболочку.

Обрушение, распространение, слияние, объединение — все это вроде бы противоположность одиночества, тем не менее состоятельная и плодотворная близость требует устойчивого чувства самости. В обсуждении после показа «Мы живем публично» в Музее современного искусства режиссер Онди Тимонер сказала, что хоть «Quiet» и был во многих смыслах тоталитарным пространством, «это не важно... Значимо было завоевать внимание камеры так или иначе, а их 110 штук, и получилась эдакая кондитерская лавка для людей, желавших почувствовать, что они — часть чего-то», и пылко добавила: «Не понимала я в свое время, что таким станет интернет». Она восприняла фильм как прямое предупреждение: «Думаю, нам необходимо осознавать, чего мы добиваемся, выкладывая в Сеть свой фотоснимок. Думаю, нам всем хочется почувствовать себя не одиноко, хочется ощущать связь,

это глубинное желание, но в нашем обществе знаменитость — это золотое руно... Добуду его — и станет не одиноким, и буду навсегда любим».

Любовь без риска. Любовь просто как распространение собственного лица, его непрерывное воспроизводство. В документальном фильме «Пожинать меня» Эррола Морриса Хэррис размышляет о своей жизни в таком ключе, что личность и опыт наблюдения за ней соединяются. «Моим единственным другом был телик... Я — знаменитость. Есть люди, которые за мной наблюдают... Целый греческий хор смотрит на меня-меня-меня». Слово каждая дополнительная пара глаз увеличивает и упрочивает предмет наблюдения, это хрупкое, набрякшее «меня», хотя они же способны порвать это «меня» в клочья.

И вновь вспоминается Уорхол с похожим мощным желанием забраться в телик, использовать его для трансляции самого себя, распространить свой образ по всему белому свету. Или же засунуть туда других людей, чтобы получать от них еще больше удовольствия. Все стороны работы Уорхола отзываются эхом в проектах Хэрриса — и в интернете в целом. Возьмем его так называемые скучные фильмы, с их неоправданно долгими взглядами, статичным, прозрачным вниманием к людям, занятым всякими обыденными, будничными делами, обозначенными в названии: «Сон», «Стрижка», «Поцелуй» или «Еда». Они свидетельствуют о желании наблюдать тело в его отправлениях — тот же позыв, какой, грубо взятый, есть и у Хэрриса в бесчисленных видеозаписях испражняющихся или моющих, спящих или совокупляющихся людей, позыв, который впоследствии бурно расцвел в интернете — царстве автопортрета, анклав фетишизированного и обыденного. Полагаю, это можно именовать «искусством слежки», и занимались им еще до того, как само понятие вошло в оборот.

Разница между Уорхолом и Хэррисом, разумеется, в том, что Уорхол был художником, занятым созданием некоей красоты, — сияющей поверхностью, непредвзятым зеркалом мира, а не просто участником общественного эксперимента, практикующим самовозвеличивание, или временами неоправданно жестокое саморазоблачение. Хотя, вероятно, последнее не вполне справедливо. Просматривая снятое в «Quiet», наблюдая царящие там садизм и манипуляции, я не раз вспоминала злые фильмы Уорхола — те, где они с Ронни Тэвелом провоцировали мании или подталкивали несведущих участников к унижительным действиям. Ондин бьет Рону Пейдж, Мэри Воронов мучает Интернешнл Велвет в «Девушках из „Челси“», красавец Марио Монтеc<sup>149</sup> в «Кинопробах № 2» восторженно произносит слово «диарея», лицо его решительно, он рвется угодить (в начале фильма он одержимо поправляет на себе роскошный парик, камера вперяется в него, и он мечтательно признается: «Такое чувство, что я... эм... в другом мире. В мире грез»).

Если и есть некий поток, питавший работу Уорхола, это не половое желание, не эрос, как мы его в целом понимаем, а скорее жажда внимания — движущая сила современной эпохи. Уорхол искал и воспроизводил в своих картинах, скульптурах, фильмах и фотографиях попросту то же самое, на что смотрели все остальные: консервированный

149. Роналд Тэвел (1936–2009) — американский сценарист, режиссер, прозаик, поэт, актер. Марио Монтеc (Рене Ривера, 1935–2013) — актер андеградного кино, псевдоним — в честь голливудской актрисы Марии Монтеc (1912–1951), «королевы техникolora».

суп, знаменитости, фотографии катастроф, люди, раздавленные автомобилями, люди, закинутые на деревья. Созерцая все это, закатывая слоями цвета, бесконечно воспроизводя, он пытался выделить суть самого внимания, ускользающее вещество, без которого все голодают. Его исследование началось со «звезд», с волооких, опухших див — Джеки, Элвис, Мэрилин, лица их безучастны, ошарашены линзами камер. Но этим дело не кончилось. Как и Хэррис, Уорхол видел, что техника открывает все большему числу людей возможность обрести славу — суррогат близости, ее наркотический заменитель.

В Музее Уорхола в Питтсбурге есть зал с десятками телеэкранов, подвешенных на цепях. Каждый показывает отдельную серию двух разговорных телепрограмм, снятых в 1980-х, — «ТВ Энди Уорхола» и «Пятнадцать минут Энди Уорхола». В каждом телевизоре — по маленькому Энди, фальшивые волосы топорщатся вопреки всемирному тяготению. За очками ему неловко, но он обожает палящий свет, направленный ему в лицо. Телевидение — медиа, в которое он более всего желал проникнуть, вершина его устремлений. По словам куратора Ивы Мейер-Хермен, «телевидение, средство массовой информации, обитающее в каждой гостиной, — предельный максимум воспроизведения и повторения, какой Уорхол мог себе вообразить». В «Философии Энди Уорхола» он осмысляет чудодейственную способность телевидения, как оно делает большим, сколь бы маленьким ты себя ни считал.

Если бы вы были звездой самого крупного телешоу и прогулялись по средней американской улице как-нибудь вечером, когда вы в эфире, посмотрели в окна и увидели себя на телеэкране в каждой гостиной, где вы занимаете некоторое пространство,

представляете, как вы бы себя почувствовали? Не думаю, что кто-либо, как бы знаменит он ни был в других областях, может чувствовать себя так же необычно, как телезвезда. Даже крупнейшая рок-звезда, чьи записи слышатся из всех звуковоспроизводящих устройств, повсюду, куда ни пойдешь, не чувствует себя так странно, как человек, который знает, что все регулярно смотрят его по телевидению. Как бы мал он ни был, ему принадлежит все пространство, которое только можно пожелать.

Такова греза воспроизведения: беспредельное внимание, беспредельное всматривание. Машина интернета сделала эту грезу демократической возможностью, чего никогда не могло телевидение, поскольку публики в гостиных неизбежно во много раз больше, чем тех, кого можно запихнуть в ящик. С интернетом иначе: здесь все, у кого есть доступ к компьютеру, могут участвовать, могут стать маленькими божками на Tumblr или YouTube, повелевать умами тысяч подписчиков — посредством инструментов для макияжа, способности украшать обеденный стол, печь безупречные кексы. Малолетка в свитере, наловчившийся тонко троллить, отхватывает себе 1 379 750 подписчиков и заявляет: «Меня трудно понять, вот для этого и есть мои ролики!!» А следом вводишь хештег «одинок» в Twitter: «не могу пока ни с кем вайбить #одинок» — семь сердечек; «приятно видеть, как люди, которым я предложил что-то поделаться вместе, мне не отвечают и делают с другими. #одинок» — одно сердечко; «у меня вечер из этих вот самых. Слишком много думал #одинок я как блин нюня с кучей кошек. У меня ни одной, жалко» — ни одного сердечка.

Меж тем — что? Меж тем видовое разнообразие жизни на планете, которую мы населяем, сокращается с каждым

часом. Меж тем все делается однороднее и однороднее, все нетерпимее к иному. Меж тем подростки накладывают на себя руки, оставляя предсмертные записки в Tumblr на фоне гримасничающих, мерцающих «Hello Kitty»: «Я пять месяцев был совершенно один. Ни друзей, ни поддержки, ни любви. Сплошь разочарование родителя и жестокость одиночества».

Что-то не заладилось. Магия репликационной машины не сработала. Отчего-то мы попали туда, где, оказалось, не так уж все и желанно, не так уж пригодно для жизни, не так уж шикарно. Я отдирала себя от компьютера и выглядывала в окно — и на меня перли экраны Таймс-сквер: исполинские наручные часы, складчатое лицо Гордона Рамзи<sup>150</sup>, увеличенное в сто раз против настоящих размеров.

Заброшенная в такой противоестественный пейзаж, я могла быть где угодно: в Лондоне, в Токио, в Гонконге, в любом технологически модифицированном городе будущего, а будущее все более косило под «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта — с плавающей рекламой «кока-колы» и внеземных колоний, с тревогами о размывии границ между искусственным и настоящим.

«Бегущий по лезвию» изображает мир, в котором нет животных, провидческий мир-предшественник роботизированного, который представляла Шерри Теркл. Что там говорит Себастьян, подверженный преждевременному старению человек-ребенок, живущий сам по себе в подтекающей, заваленной хламом роскоши заброшенного

150. Гордон Джеймс Рамзи (р. 1966) — британский шеф-повар и телеведущий.

здания «Брэдбери» в футуристическом промозглом Л.-А.? Репликантка Прис спрашивает его, одиноко ли ему, и Себастьян отвечает — нет, как настоящие люди почти всегда и делают, и отрывисто поясняет: «Не очень. Я завожу друзей. Игрушки. Мои друзья — игрушки. Я их делаю. Это хобби. Я генетический дизайнер». Есть другая комната, где мы застряли, в ней битком запрограммированных приятелей, друзей, которых мы изобрели и наделили жизнью. Какая там эмиграция во внеземные миры — мы эмигрировали онлайн.

Интересно, это совпадение, что компьютеры дорвались до власти как раз в тот миг, когда жизнь на Земле оказалась так катастрофически уязвима? Интересно, движущая сила, позыв уйти от чувств, утолить потребность в связи наркотиком постоянного внимания происходит ли, хотя бы отчасти, из тревоги, что однажды мы останемся одни, последним выжившим биологическим видом на этой пестрой цветущей планете, скользящей в пустом космосе? Это ж страшный сон — оказаться заброшенным в вечности, правда? Робинзон Крузо на своем острове, чудище Франкенштейна, исчезающее во льдах, «Солярис», «Гравитация», «Чужой», рыдающий Уилл Смит в «Я — легенда»<sup>151</sup>,

151. «Solaris» (2002) — американская фантастическая кинодрама режиссера Стивена Содерберга, ремейк фильма (1972) Андрея Тарковского по роману Станислава Лема. «Gravity» (2013) — американский камерный технотриллер, режиссер Альфонсо Куарон. «I Am Legend» (2007) — американский кинофильм-антиутопия режиссера Фрэнсиса Лоуренса по мотивам одноименного романа Ричарда Мэтисона.

бродящий по заброшенному, безлюдному Нью-Йорку после эпидемии, он умоляет манекен в заброшенной видеолавке: «Прошу тебя, скажи мне „привет“, скажи мне „привет“», — все эти ужастики связаны с кошмаром одиночества без всякой возможности исцеления, одиночества безнадежного, какое не облегчить, от которого не спастись.

Интересно и вот что: не заложил ли фундамент для этого и СПИД? В «Болезни как метафоре» Сьюзен Сонтаг связывает болезнь и в ту пору новорожденный мир компьютеров — то, как их метафоры стремительно стали похожи и переплетены. Начать с употребления слова «вирус»: организм, нападающий на тело, стал программой, которая нападает на машины. В конце прошлого тысячелетия СПИД колонизировал воображение, заполнил пространство ужасом, и потому, когда прикатилось будущее, воздух был уже пропитан страхом заразы, больных тел и стыда жизни внутри них. Виртуальный мир — почему бы и нет, хватит уже этой тирании физического, древней власти старости, хворей, утраты и смерти.

СПИД к тому же, как отмечает Сонтаг, обнажил тревожные истины глобальной деревни, мира, где все в постоянном кружении, товары и мусор: пластиковую кружку-пололку из Лондона выбросит на берег в Японии или она застрянет в отвратительном омуте тихоокеанской мусорной воронки, добавится к пелагическим пластикам, которые едят морские черепахи и альбатросы. Данные, люди, болезни — все движется. Никто не отделен, каждая мелочь постоянно превращается во что-то еще.

Но теперь, — пишет Сонтаг в завершение книги, опубликованной в 1989 году, — эта интенсивная современная взаимосвязь в пространстве, не только личном, но и общественном, структурном, является

носителем угрозы для здоровья, которую иногда описывают как опасность для выживания человечества. И страх перед СПИДом образует единое целое с другими бедствиями, представляющими собой побочные продукты передового общества, особенно теми, которые демонстрируют разрушение окружающей среды в мировом масштабе. СПИД — один из мрачных предвестников глобальной деревни, уже наступившего и постоянно маячащего перед нами будущего, от которого никто не знает, как отказаться.

К чему гражданин XXI века мог бы добавить #нуего или #многобукв — то же чувство отчаяния, сплющенное в микроязыке, где мы, кажется, вынуждены запираться.

\* \* \*

Однажды, возвращаясь в полтретьего ночи, я увидела, как по безлюдной Сорок третьей улице проскакала освобожденная от упряжи лошадь. В другую ночь я прошла в толпе на Сорок второй мимо мужчины, вопившего, ни к кому в отдельности не обращаясь: «Нью-Йорк! Мы тонем в красках!» В лифте гостиницы «Таймс-сквер» я проникала в беседы и ускользала из них. Две женщины допрашивали мужчину с зализанными волосами о сумках Louis Vuitton: «Ты какого цвета хочешь?» — «Черного». — «Когда идешь?» — «Она собирается через полтора часа». Снаружи был мир, если мне удавалось заставить себя в него погрузиться, хотя он все больше походил на санитованный мир в мониторе.

Те же силы, что направили нашу миграцию в онлайн, очевидны и в ткани живых городских кварталов. Всякий город — место исчезновений, но Манхэттен — остров, и, чтобы переизобрести себя, ему необходимо буквально

сносить прошлое бульдозером. Таймс-сквер Сэмюэла Дилэни, Валери Соланас, Дэвида Войнаровича, Таймс-сквер фотографий с Рембо, место, где соединялись тела, пережило за короткое время разительные перемены, движение к однородности. Великая операция зачистки — джентрификации: Джулиани и «Блумберг» вместе смели порнокинотеатры, проституток и девчонок-танцовщиц, заменили их корпоративными конторами и элитными журналами.

Ту же грезу об очищении описывал Трэвис Бикл — в знаменитом монологе из «Таксиста»<sup>152</sup>, это закадровый голос, который звучит, когда Трэвис едет через Таймс-сквер 1970-х в своем такси, под дождем, мимо зеленых аквариумов пип-шоу, розовых букв «ОЧАРОВАНИЕ», девушек в лимонных шортиках и на каблуках-платформах, а фары плещут красным и белым на асфальт. «Ночью вылезают все звери — бляди, шалавы, пидоры, транссы, ляли, наркуши, торчки. Больные, продажные. Придет однажды настоящий дождь и смоет всю эту мразь с улиц». И вот этот дождь пришел. Теперь Таймс-сквер наводняют диснеевские персонажи, туристы, строительные леса и полиция. Теперь в «Победе», где на фото с Рембо показывали киношки категории «X», устроили сияющий отремонтированный детский театр, а в «Новом Амстердаме» с 2006 года не показывали ничего, кроме «Мэри Поппинс».

Парадокс: Манхэттен становится своего рода закрытым островом сверхбогатых — при этом в 1970-х он был, скорее, закрытой тюрьмой для бедных, а на его репутацию

152. «Taxi Driver» (1976) — американская кинодрама-триллер, режиссер Мартин Скорсезе, в роли Трэвиса Бикла — Роберт Де Ниро.

опасной зоны опирались в научно-фантастическом фильме «Побег из Нью-Йорка» — том самом, который мы смотрели в рамках первого фестиваля «СоПрисутствие». В ту пору гигантское здание гостиницы «Таймс-сквер» в стиле ар-деко, где я жила, было общагой, пустые номера использовали как запасное убежище для бездомных, не помещавшихся в городские ночлежки. Валери Соланас часто обитала в таких местах, а в «Семи милях в секунду», графическом романе о детстве Дэвида Войнаревича, герой вспоминает времена, когда вынужден был ночевать здесь, на гнилых матрасах, за дверями, запиленными на два фута от пола, чтобы любой подонок мог влезть в комнату, пока ты спишь. Даже изможденным он предпочитал относительно открытость улиц.

Я не знаю, навещал ли он именно Таймс-сквер, однако в ранней юности несомненно ловил в подобных местах своих клиентов. Позже Войнаревич описал их: мужчины средних лет, которые снимали его и уводили в убогие комнатышки. Как-то раз один дядя заставил его смотреть на другую пару в дырку в стене. Когда женщина обернулась, Дэвид увидел незажившие ножевые раны у нее на животе. В «Семи милях в секунду» есть фотоснимок ее торса, испещренный чернильными заплатами красного, розового и бурого. «Мне вывихнуло мозг, — говорит мальчишка Дэвид, — как мужик мог трахать ту женщину (он опознал эту проститутку у Портовой администрации). С такими ранами, прямо у него перед носом! Слово он не постигал боли, неотделимой от тела, которое он трахает».

Вот что собирался уничтожить «Альянс Таймс-сквер»: побирушек, шалав, ущербные голодные тела. И все же сомнительно, что подобный порыв был полностью человеколюбивым, что им двигало желание улучшить бытие или обезопасить людей на обочинах жизни. Безопасные города,

чистые города, богатые города, города, что делаются всё более одинаковыми, — за риторикой Оперативной группы улучшения качества жизни таится страх грязи и заражения, нежелание позволить сосуществовать разнообразным формам жизни. А это значит, что города перестают быть местами связи, где взаимодействуют очень разные люди, — и становятся пространствами, похожими на изоляторы, где подобное гнездится с подобным.

Такова тема «Джентрификации ума» Сары Шулман — замечательной полемической работы, которая связывает физические процессы облагораживания с утратами времен кризиса СПИДа. Ее книга призывает нас осознать, что жить в сложносоставных, подвижных, смешанных сообществах здоровее, чем в однородных, что счастье, зависящее от привилегий и подавления, нельзя считать счастьем ни по каким цивилизованным меркам. Или, как пишет Брюс Бендерсон, еще один обитатель старой Таймс-сквер, в «Сексе и отдельности»: «Закрытие центральной части города — это одиночество для каждого. Отставка тела равносильна отделенности, победе чистой грезы».

Последствия есть и для физических сред, как есть они для миров виртуальных. Пока я жила на Таймс-сквер, фраза Войнаровича то и дело приходила мне на ум. «Словно он не постигал боли, неотделимой от тела, которое он трахает. Словно он не постигал боли, неотделимой от тела, которое он трахает». Это утверждение о сопереживании, о способности проникнуть в эмоциональную реальность другого человека, признать свой и его суверенитет, признать разницу меж людьми и необходимость прелюдии всякого акта близости.

В воображаемом мире «Бегущего по лезвию» людей от репликантов отличает сопереживание. Более того, фильм начинается с того, что репликанта заставляют пройти тест

Войта-Кампфа, в котором для оценки, действительно ли подозреваемый — человек, применяется своего рода полиграф, измеряющий сопереживательный отклик на серию вопросов, большинство — о животных в тяжелых условиях. «Черепашка лежит на спине, в живот печет солнце, она шевелит лапками, пытается перевернуться, но не может. Без вашей помощи — никак. Но вы не помогаете... Почему, Леон?» — такие вот вопросы, которые внезапно прекращаются: Леон пристреливает допрашивающего из-под стола.

Ирония фильма как раз в том и состоит, что эмпатии нет в людях, неспособных постичь страдания репликантов, стигматизированных «кожаных штуквин» с укороченной продолжительностью жизни. И лишь после того, как репликант Рой Бэтти едва не убивает Бегущего по лезвию Декарда — «Ничего себе опыт — жить в страхе, а?» — прежде чем спасти ему жизнь, этот прожженный сыщик начинает сопереживать, а вместе с этим понемногу тает лед его собственного острого одиночества, его городской обособленности.

Мне вот интересно: является ли страх связи истинной болезнью нашего века, из которой произрастают перемены и в физических наших жизнях, и в виртуальных? День святого Патрика. Утром Таймс-сквер забита пьяными подростками в зеленых бейсболках, и я дошла напрямик до парка на Томпкинс-сквер, чтобы их избежать. Когда собралась возвращаться домой, повалил снег. Улицы почти обезлюдели. Наверху Бродвея я прошла мимо человека, сидевшего на крыльце. Ему было за сорок, волосы коротко стрижены, громадные растрескавшиеся руки. Я приостановилась, он тут же заговорил — сказал, что сидит здесь уже три дня, что ни единый человек не остановился с ним потолковать. Изложил мне историю своих детей: «У меня три прелестных малыша на Лонг-Айленде», а затем — что-то путаное

о своих рабочих сапогах. Показал мне рану на руке и сказал: «Меня вчера пырнули. Я тут как кусок дерьма. Люди кидают в меня мелочь».

Мело сильно, кружили снежинки. Волосы у меня уже промокли. После недолгой паузы я дала ему пять долларов и пошла дальше. В тот вечер я долго смотрела на снег. Воздух мазал улицы сырым неоном. Что такое — боль другого? Проще делать вид, что ее не существует. Проще отказаться даже пробовать сопереживать, проще поверить, что тело незнакомца на тротуаре — просто стаффажный призрак, второстепенная фигура, собрание цветных пикселей, которые погаснут, стоит нам отвернуться, переключить свой визуальный канал.



Энди Уорхол. 2/1974 BROOKS BROTHERS.  
Фотография Оливьеро Тоскани

## 8. СТРАННЫЕ ФРУКТЫ

Похолодало, а потом потеплело, в воздухе — пена пыльцы. Я съехала с Таймс-сквер, перебралась во временно пустовавшую квартиру моего друга Ларри на Восточной Десятой. Приятно было вернуться в Ист-Виллидж. Я скупала по этим кварталам, по общественным садам, украшенным электрическими гирляндами и скульптурами из утиля, — а еще здесь на Авеню А можно услышать десяток разных языков за минуту. Городская жизнь — она обеспечивает, по словам Сары Шулман в «Джентрификации ума», «ежедневное подтверждение, что люди из других переживаний — настоящие», хотя исконному многообразию рас, сексуальностей и доходов ощутимо угрожало неотвратимое: расцвет многоквартирников, все эти лавочки с замороженным йогуртом и рост арендных ставок.

Квартира Ларри оказалась набита веселым барахлом. Американцы, далеко не только любовно собранная библиотека звездных биографий, хотя и она тоже — «П», Долли

Партон<sup>153</sup>, «Х», Кит Харинг, — а еще сотня бутылок «Джек Дэниэлз», десятки вязаных покрывал, музыкальные инструменты и декоративные подушки, бюст Элвиса в солнечных очках и тощий дутый пришелец в обнимку с обрюзглым алым Кинг-Конгом.

Среди этого радостного бардака виднелись художественные работы самого Ларри, главная — плащ, над которым он трудился все время нашего знакомства. Этот плащ собран из лоскутков сотен вышивок, выловленных на барахолках и распродажах за десятилетия, многие — незавершенные. Сшив их вместе, Ларри принялся украшать пустые участки миллионом блесков, каждую приделывал вручную. Самолеты, бабочки, утки, паровоз, тащивший за собой прядь разноцветного дыма, — все эти милые отбросы, эти безупречные обрезки культуры и хорошего вкуса соединились и алхимически преобразились в торжестве безымянного, домашнего и кустарного.

Плащ в квартире главенствовал. Начать с того, что он был огромен и казался ярчайшим, вызывающим, самым цветастым предметом в поле зрения. Мне нравилось жить рядом с ним. Плащ будто питал меня, этот тотем сотрудничества без прямого соприкосновения, без прямой близости тем не менее создавал связи, стягивал воедино общину незнакомых друг другу людей, рассыпанных во времени. Нравилось мне, что он намекает и на незримое присутствие тела: отчасти потому, что плащ — это, очевидно, одежда, висящая в свободном пространстве студии

153. Долли Ребекка Партон (р. 1946) — американская кантри-певица и киноактриса, «королева кантри-музыки».

Ларри, а отчасти из-за того, что он был создан десятками человеческих рук, в каждом стежке — свидетельство человеческого труда, человеческого желания создавать вещи не ради их пользы, а потому, что они приятны или способны утешить.

Искусство, которое латает, искусство как возможность соприкосновения. Примерно тогда же я наткнулась на невероятный труд скорби Зои Леонард — «Странные фрукты (Дэвиду)». «Странные фрукты» — инсталляция, завершенная в 1997 году, ныне — в постоянной экспозиции Филадельфийского музея искусств. Она состоит из 302 апельсинов, бананов, грейпфрутов, лимонов и авокадо, их содержимое съедено, а рваная кожа высушена, а затем сшита воедино красной, белой и желтой нитками, украшена молниями, пуговицами, жилами, наклейками, пластиком, проволокой и тканью. Результат выставляется иногда весь разом, иногда — небольшими фрагментами, выложенными на полу галереи, где они продолжают неумолимо гнить, усыхать или плесневеть, пока однажды не превратятся в прах и не исчезнут вовсе.

Эта работа — со всей очевидностью часть традиции *vanitas* в искусстве, когда художник запечатлевает, как материя переходит от великолепия к распаду, — создана в память о Дэвиде Войнаровиче: они с Леонард близко дружили. Познакомились в 1980-м, когда вместе работали в клубе «Danceteria», известном ночном заведении новой волны. Позднее оба состояли в «ДЕЙСТВУЙ» и некоторое время даже входили в одну инициативную группу, то есть более десяти лет вместе занимались искусством, разговаривали о нем, участвовали в протестах, не раз бывали одновременно арестованы.

Смерть Дэвида в 1992-м совпала с тем периодом в «ДЕЙСТВУЙ», когда движение начало распадаться

на фракции и слабость — от усилий изменить укоренившуюся ядовитую систему с одновременным пиететом к дорогими друзьями. Примерно в то время многие выпали из обоймы, среди них — и сама Леонард: она покинула Нью-Йорк и уехала в Индию, а перед этим некоторое время провела в Провинстауне, а затем на Аляске. «Странные фрукты» она создала за те годы уединения, если не в ответ, то уж точно вследствие массовых потерь в годы СПИДа, усталости от попыток что-то изменить политически.

В интервью 1997 года ее другу историку искусства Анне Блюме<sup>154</sup> Леонард рассказала, как получился ее первый плод.

В некотором смысле получилось как бы сшить воедино себя саму. Когда взялась это делать, я даже не сознавала, что занимаюсь искусством... Устала я все терять. Постоянно все выбрасывать. Однажды утром я съела два апельсина и просто не захотела выбрасывать кожуру — не задумываясь заштопала ее, и всё.

То, что получилось, тут же напомнило шитые работы Дэвида во многих жанрах — и предметы, и фотографии, и перформансы, и сцены в фильмах. Разрезанный батон хлеба, две половинки рыхло стянуты нитками так, что в пространстве между ними — эдакая кошачья колыбель из алой вышивальной нити. Знаменитая фотография его

154. Анна Блюме (р. 1937) — немецкий фотограф, художник фотоинсталляций.

собственного лица, рот зашит, места, где должна была втыкаться игла, — точки, по виду похожие на кровь. Эти его работы — среди символов кризиса СПИДа, свидетельства замалчивания и стойкости, отделенности, которой отказано в голосе. Иногда сшивка представляется спасительной, однако зачастую ее применяют, чтобы разоблачить цензуру и скрытое насилие, чтобы привлечь к ним внимание, показать разоблачение и осуждение — повсеместные в мире Дэвида.

Плоды — узнаваемые предметы той же войны. Название инсталляции отсылает к мерзкому жаргонному слову «фрукт», обозначающему геев, «чудных», изгоев общества. Отсылает она и к песне Билли Холидей о линчевании — о воплощенной ненависти и дискриминации, о чрезвычайной жестокости, о развешенных на деревьях покоренных и обожженных телах. Замордованная расизмом Билли Холидей подарила голос одиночеству, и личному, и узаконенному, она жила и умерла в нем, без любви. Билли Холидей, которую звали «Чернушкой» в лицо и вынуждали входить через черный ход даже на концертах, где она сама была главной звездой, — раны, которые она пыталась врачевать ядовитыми снадобьями алкоголя и героина. Билли Холидей, летом 1959 года потерявшая сознание у себя в комнате на Западной Восемьдесят седьмой, пока ела заварной крем и овсяную кашу, попавшая

сначала в «Никербокер»<sup>155</sup> и лишь потом переведенная в Городскую больницу в Харлеме, где ее, «очередную наркучу», оставили на каталке в коридоре — позднее так будут поступать со многими больными СПИДом, особенно если у них черная или каштановая кожа.

Худшее во всем этом расчеловечивании и отказе заботиться — то, что такое случилось и прежде, еще в 1937-м, когда чужой человек позвонил ей и сообщил, что ее отец Кларенс умер, и спросил, куда доставить тело, а кровь тем временем еще пятнала его белую сорочку. Воспаление легких, как она писала в автобиографии «Дама поет блюз»: «Убило его не воспаление легких, а Даллас, Техас. Вот где он жил и обивал пороги больниц, пытаюсь получить помощь. Но никто даже температуру ему не померил, не принял. Вот как это было».

Она спела «Странные фрукты», протестуя против его смерти, слова в ней «говорят вслух обо всем, что убило папку». Но потом все то же самое убило и ее. Из Городской больницы она так и не вышла. Ее арестовали за хранение наркотиков, и последний месяц жизни она умирала в больничной палате под надзором двоих полицейских: унижения, отмеренные клейменому, беспредельны.

155. Больница «Никербокер» (1862–1979) — гарлемская больница, обслуживавшая вплоть до середины XX века преимущественно бедных, цветных, недавних иммигрантов и изначально предназначавшаяся для отбросов общества. Название восходит к прозвищу голландских переселенцев, а оно, в свою очередь, — к разновидности укороченных штанов, части стереотипного образа тех переселенцев.

В своей работе активисты «ДЕЙСТВУЙ» пытались исправить по крайней мере хоть что-то, распутать, призвать к ответу системные силы, из-за которых одни тела оказались ценнее других, а тела гомосексуалов, наркоманов, цветных и бездомных и вовсе — браком. В конце 1980-х участники «ДЕЙСТВУЙ» решили, что следует взглянуть на проблемы шире, выйти за пределы мужской гомосексуальности, браться за большее и разбираться с нуждами и других сообществ, в том числе наркоманов и женщин, в особенности проституток.

Работа самой Леонард, которую она описывает в «Устной истории ДЕЙСТВУЙ», сосредоточивалась на обмене игл: в ту пору это был радикальный метод против распространения СПИДа. Обмен игл просуществовал недолго в Нью-Йорке при мэре Кохе, во времена нулевой терпимости администрации Джулиани его объявили вне закона — как и во многих других местах и в Америке, и по всему свету. Леонард помогла основать проект, обеспечивавший наркоманов чистыми материалами, и просвещала их о СПИДе, — за это ее арестовали, обвинили, судили, она рисковала немалым тюремным сроком — в борьбе за законный оборот шприцев.

«Странные фрукты» — тоже работа с иглами, но другого рода. Это не активизм, не участие в протестах или добровольное нарушение закона, и все же отчасти — борьба с теми же силами. Эта работа безмолвно вмещает в себя боль исключенности, утраты и отделенности. Да, это политическое высказывание, но оно же и личное, это свидетельство переживаний — неизбежных следствий бытия плоти. Бессловесные, *очень тихие*, плоды в своей малости, своей неповторимости являют боль поломки, исчезновения, тоски по чему-то любимому, что отбыло и уже не вернется.

Их мольба выдерживает даже перенос на экран компьютера. Глядя на них в формате jpg – штопаный апельсин, банан, нелепо обмотанный ниткой, – трудно не ощутить, как что-то тянет внутри, откликаюсь и на ущербность, и на несообразный, заботливый, упрямый труд надежды починить то, что произошло с этими фруктами, стежок за стежком, молния за пуговицей.

Я – не единственная, кого зацепили эти фрукты. В статье для Frieze о работе Зои Леонард критик Дженни Соркин<sup>156</sup> описывает, как увидела эту инсталляцию впервые, раздраженно бродя по Филадельфийскому музею искусств где-то в начале тысячелетия. «Издали, – пишет она, – смотрится как свалка. Но затем я приблизилась и перестала раздражаться – наоборот, загрустила и внезапно ощутила себя очень одинокой, отчаяние накатило тяжело, как бульдозер. Сшитые фрукты были абсурдно, неизъяснимо сокровенны».

Утрата – двоюродная сестра одиночества. Они пересекаются и перекрываются, и потому неудивительно, что труд скорби пробуждает чувство одиночества, разлуки. Смерть – дело одинокое. Физическое существование одиноко по сути своей: застряв в теле, что неумолимо движется к распаду, сжатию, растрате, поломке. Есть и одиночество горя, одиночество утраченной или оскверненной любви, тоски по одному или нескольким особым людям, одиночество оплакивания.

156. Дженни Соркин (р. 1977) – историк искусства, критик, куратор, писательница, исследователь феминизма.

Все это, впрочем, можно выразить посредством мертвых плодов, сухой кожурой на галерейном полу. «Странные фрукты» трогают столь глубоко, столь болезненно именно благодаря труду шивания: он выявляет еще одну сторону одиночества — его беспредельную мучительную надежду. Одиночество — желание близости, воссоединения, присоединения, собрания того, что иначе разобщено, заброшено, сломано или отдельно. Одиночество — тоска по единству, по чувству цельности.

Занятое это дело — шить вещи в одно целое, связывать их ниткой или бечевкой. Не только практическая, но и символическая работа души и рук. Одно из самых вдумчивых описаний смыслового наполнения подобных занятий предложил психоаналитик и педиатр Д. В. Винникотт<sup>157</sup>, продолжатель работ Мелани Кляйн. Винникотт начал свою психоаналитическую деятельность, работая с эвакуированными детьми во время Второй мировой войны. Всю свою жизнь он посвятил изучению привязанности и разлуки, развил представления о переходном объекте, поддерживающей среде, ложном и истинном «я», о том, как они развиваются в угрожающих или, напротив, безопасных условиях.

В книге «Игра и реальность» он описывает случай маленького мальчика, чья мать неоднократно оставляла

157. Доналд Вудс Винникотт (1896–1971) — британский педиатр и детский психоаналитик, один из важнейших представителей теории объектных отношений, автор арт-терапевтической техники «Игра в каракули» («каракули Винникотта»).

его и уезжала в больницу — сперва рожать дочку, а затем лечиться от депрессии. В результате этих переживаний мальчик сделался одержим бечевкой: стал связывать вместе мебель в доме, приматывать стулья к столам, пришнуровывать подушки к камину. Однажды он, ко всеобщей тревоге, повязал бечевку на шею своей новорожденной сестренке.

Винникотт не считал это поведение случайным, шаловливым или безумным, как того опасались родители, а усмотрел в нем заявку, своего рода сообщение чего-то недопустимого в языке. Он подумал, что мальчик пытается выразить и ужас разлуки, и желание восстановить связь, которая, как он это ощущал, под угрозой или утрачена вовсе. «Бечевку, — писал Винникотт, — можно рассматривать как расширение всех прочих методов общения. Бечевка стягивает воедино, а также помогает обхватывать и удерживать вместе разрозненные предметы. В этом отношении бечевка имеет символическое значение для кого угодно... — и добавлял предупреждение: — ... Чрезмерное применение бечевки может вполне означать зарождение чувства неуверенности или мысль о недостатке общения».

Страх разлуки — главная тема работ Винникотта. Это преимущественно младенческое переживание, ужас, что живет и в детях постарше, и во взрослых, — и он возвращается против нашей воли, когда мы уязвимы или одиноки. В предельном случае это состояние дает начало катастрофическим чувствам, которые Винникотт называл плодами приваации, в том числе:

- 1) распада на части;
- 2) вечного падения;
- 3) полной отдельности, поскольку нет методов общения;
- 4) разобщение психики и сомы.

Этот список — послание из самой сердцевины одиночества, из его тронного зала. Распад на части, вечное падение, невосполнимость жизненной силы, замкнутость навеки в одиночном узилище, где чувство действительности, границ стремительно размывается, — всё это следствия разлуки, ее горькие плоды.

Дитя в таких обстоятельствах заброшенности желает, чтобы его взяли на руки, обняли, утешили ритмами дыхания, биения сердца, приняли в добром зеркале улыбчивого материнского лица. В ребенке постарше или во взрослом человеке, которого недостаточно пестовали или которого утратой отбросило назад в детский опыт разлуки, эти чувства зачастую порождают нужду в переносе, в катектических, любимых вещах, что могут помочь самости собраться и восстановить единство.

Интереснее всего в изложении случая маленького мальчика, одержимого бечевкой, у Винникотта, хоть он и настаивает, что подобное поведение — не ненормально, вот что: психоаналитик не упускает из виду опасностей, связанных с таким поведением. По его мнению, если связь не восстановлена, человек способен впасть из горя в отчаяние, и в этом случае игра с предметом может стать «извращенной», как он это называет. В подобном неблагоприятном состоянии назначение бечевки изменится и превратится «в отрицание разлуки. Как отрицание разлуки бечевка становится вещью в себе, чем-то, у чего опасные свойства и чем совершенно необходимо повелевать».

Когда я впервые прочла это утверждение, тут же вспомнила громадную плетеную корзину в чикагской комнате Генри Дарджера. Она была набита мотками и обрывками бечевки, которые он собирал в канавах и помойках по всему городу. Дома он по многу часов распутывал их,

выпрямлял, после чего связывал между собой. Судя по его дневнику, это занятие было для него глубоко прочувствованным — он мало что записывал: посещения церковной службы, распутывание бечевки, проблемы с бурым шпагатом.

29 марта 1968 года: «Истерики из-за путаницы и узелков, затянутых на шпагате. Грозился швырнуть клубком в святой образ из-за этой трудности». 1 апреля 1968 года: «Путаница в шпагате, трудно. Несколько лютых истерик и скверных слов». 14 апреля 1968 года: «С 2 до 6 вечера распутал белый шпагат, смотал в клубок. Истерики, потому что иногда связанные два конца шпагата не держатся вместе». 16 апреля 1968 года: «Опять беда со шпагатом. Взбесился, жалел, что я не злой смерч. Сквернословил на Бога». 18 апреля 1968 года: «Куча шпагата и веревки. Узлы в этот раз не тугие. Пел песни вместо истерик и сквернословия».

Есть в этих записях такой эмоциональный накал, такие глубинные порывы гнева и огорчения, что возникает прямо-таки плотское ощущение, каково это — обращаться с веревкой как с опасным материалом: ее необходимо усмирять, о ней стоит беспокоиться, а если с ней обращаться неправильно, то можно спустить с цепи непреодолимое горе и великий гнев.

Однако, по Винникотту, такого рода деятельность может быть не только отрицанием разлуки или вытеснением чувства. Переходные объекты, подобные бечевке, можно применять и чтобы признать нанесенный ущерб, исцелить раны, стянуть самость воедино, восстановить связь. Искусство, считал Винникотт, — пространство, где можно проделать такого рода труд, где можно свободно двигаться между соединением и распадом, творить работу латания, работу скорби, готовить себя к опасному чарующему делу близости.

Пожалуй, странно думать, будто с одиночеством, утратой близости и ранами, что неизбежно возникают от переплетения людей и судеб, можно примириться посредством предметов. Странно, да, и все же чем больше я думала об этом, тем яснее мне это представлялось. Люди творят вещи — создают искусство или нечто родственное искусству, — как выражение своей потребности в близости или как выражение ее боязни; люди творят вещи, чтобы разобрататься со стыдом и со скорбью. Люди творят вещи, чтобы обнажиться, чтобы оглядеть свои рубцы; люди творят вещи, чтобы противостоять подавлению, чтобы создать пространство, где они вольны двигаться. Искусство не обязано выполнять задачи восстановления — как не обязано быть красивым или нравственным. И все равно есть искусство, намекающее на восстановление, и такое искусство, как сшитый хлеб Войнаровича, преодолевает хрупкое пространство между разлукой и связью.

В последние пять лет жизни Энди Уорхол тоже работал с шитьем: он шивал фотоснимки и создал 309 натуральных кустарных версий старых многокадровок. Едва ли не самая прекрасная в этой серии — лоскутная работа из девяти черно-белых фотографий его друга Жан-Мишеля Баския. Пройдя через швейную машинку, они несколько пострадали: помялись уголки, по краям повисли необрезанные нитки.

На фотографии Баския ест, сидя за великолепно накрытым столом. Глаза у него закрыты, он едва не нависает над столом, сует в широко распахнутый рот — аж моляры видно — вилку с чем-то вроде французского тоста. Полная вспышка, смазанность или тень вдоль щеки. Он одет во все белое, белый свет отражается у него на лице.

На загроможденном столе — полные тарелки, классические составляющие обеда в забегаловке. Фруктовая плошка, хромированные кувшинчики с молоком и кофе, солонка и перечница, банка с порционным сахаром, бокал с чем-то пенистым, возможно с пивом. Общий дух щедрости, изобилия, богатства — абстрактных обозначений всего, что Баския искал в своем отчаянном рывке, в ненасытном голоде, какой ни деньги, ни наркотики, ни слава не могли утолить — отчасти потому, что он был чернокожим, пытавшимся достичь признания в обществе, которое выталкивало его вновь и вновь, даже когда приняло и воспело.

И в очертаниях, и в источнике своего голода Баския в чем-то похож на своего героя — Билли Холидей. Как и ее, его травил расизм: невзирая на всю приобретенную известность, ему не удавалось поймать такси на улице, приходилось прятаться, пока ловили машину его белокожие подруги. Его утонченное, непостижимое, чудодейственное искусство противостояло всему этому, создавало собственный произвольный язык несогласия, творило заклятье сопротивления, говорило вслух на бунтарском наречии против систем власти и злого умысла. Неудивительно, что, узнавши об отсутствии надгробия на могиле Холидей, Баския с головой на несколько дней ушел в создание такого камня, стал одержим идеей сделать предмет, достойно отмечающий путь Холидей, ее жизнь и ее жестокую смерть.

Урхол, может, всего этого и не понимал, однако несомненно наблюдал сцены унижения и отчуждения Баския, вместе с ним работал над портретом Билли Холидей, где она полулежит в красных туфлях на фирменном логотипе «Дель Монте», а вокруг все замазано голубым. И все равно, вопреки многим различиям, эти двое стали неразлучны. Урхол любил Баския — так же, как когда-то любил Ондина. Они познакомились в 1980-м, когда Жан-Мишель,

в ту пору — чумазый юный граффитист по кличке ТОГО, То же Старое Говно<sup>158</sup>, подошел к нему на улице и уломал его купить картину, которая Уорхолу была не нужна.

«Он из тех ребяток, какие меня с ума сводят», — так впервые Уорхол упоминает Баския у себя в дневнике 4 октября 1982 года, но вскоре появляются «поехал в контору повидать Жан-Мишеля» или «поймал такси, встретиться с Жан-Мишелем»; вскоре они уже занимаются вместе в спортзале и идут на маникюр; вскоре Жан-Мишель звонит, когда вздумается, — то посплетничать, то выплеснуть тревогу или паранойю, о которых Уорхол пишет: «Но вообще-то даже когда он со мной по телефону говорит, он о'кей».

В некотором смысле Уорхол разделял жажду Баския к ощущениям, хотя не по части секса или наркотиков. Судя по его дневникам, где Баския появляется на 113 из 807 страниц, его героическое потребление и завораживало, и отвращало Уорхола. Описывая протяженные каникулы Баския с его девушкой, Уорхол спрашивает ворчливо: «Ну то есть сколько вообще можно сосать хер», и этот вопрос потянул за собой очень редкое для него сожаление о собственном уходе с арены физического: «Ой, ну я не знаю. Кажется, я многое упустил в жизни — никого на улице не клеил, ничего такого. Такое ощущение, что жизнь прошла мимо».

Он беспокоился за Баския, искал его общества и тревожился о том, что Баския употребляет героин, — Баския являлся в мастерскую, нависал над картиной, по пять минут завязывал шнурки на ботинках или вообще сворачивался клубком и засыпал прямо на полу Фабрики. Больше всего Уорхол любил в их дружбе творчество, как у них вместе

получалось работать, бок о бок или даже над одним полотном, сплавляя мазки, и Уорхол все больше впитывал словечки Баския, его легендарно неповторимый стиль. Баския вернул Уорхола в живопись, представил его другой творческой публике, той, что окружала Уорхола в 1960-х и с которой он утратил связь в годы мишуры и показухи.

Такой пыл частично проникает в эту фотографию — вместе с осязаемой тревогой о том, на что направлен аппетит, каково его конечное назначение. Часто кажется, что уорхоловские портреты крадут тела, есть что-то вампирское в желании фотографировать внешности, хранить, воспроизводить и размножать их. Однако я иногда задумываюсь: может, он пытался на самом деле унести их от опасности — я имею в виду, от опасности смерти, которая таится в его работах повсюду, от полотен с электрическим стулом до «Эмпайра» — сделанного в замедленной съемке и одним планом фильма длиной в восемь часов пять минут, где запечатлено Эмпайр-Стейт-Билдинг в течение целой ночи: долгий немигающий взгляд на время, омывающее лик мира.

Одно дело — разбираться с этим в собственном искусстве, совсем другое — работать с реальностью. Уорхолу всегда было нервно рядом с болезнью или любым знаком физического тлена, — все тот же маленький мальчик, прятавшийся под кроватью во время отцовских поминок. Его ужас смерти питал боязнь больниц — то же и у Билли Холидей. «Это место», — так он их именовал и требовал, чтобы таксисты объезжали их большим кругом, чтобы Уорхолу не могли даже на глаза попасться их заразные входные двери. Его дружба с Баския в точности совпала с набирающим обороты распространением СПИДа, записи о том и другом в его дневнике перемежаются друг друга. Всюду смерть и исчезновение. Смерть и исчезновение оказались

напрямую связаны с аппетитом, с эросом и с летучим, немумным восторгом наркотического экстаза.

Уорхол, скорее всего, ощущал близость угрозы, некое предвестие потенциальной утраты, наблюдая, как его друг корчится на крючке у героина, мечется между паранойей и лунатизмом. Впрочем, так вышло, — смерть извращеннее чего бы то ни было, — что Уорхол умер первым, тихо ускользнул рано поутру 22 февраля 1987 года в одноместной палате Нью-Йоркской больницы, восстанавливаясь после вроде бы обыденной хирургической операции по удалению поврежденного желчного пузыря, которой он отчаянно пытался избежать. Как ни маловероятно, Баския пережил его на полтора года, после чего перебрал героина летом 1988-го, в здании на Грейт-Джоунс-стрит, в еще не облагороженном Сохо, где он снимал у Энди жилье.

В некрологе в *New York Times* отметили: «Со смертью г-на Уорхола в прошлом году не стало той узды, какая так или иначе сдерживала метания и наркоманию г-на Баския». Возможно, быть этой уздой, нитью, связывавшей Баския и жизнь, означало для Уорхола — быть частью той целостности, что составляют шелкографию из серии «Вымирание»<sup>159</sup> 1983 года. Уорхол создал эту серию по просьбе защитников окружающей среды, она показывает его тревогу, тоску по отнятым или утраченным любимым созданиям.

На каждом полотне — животное на грани вымирания, среди них — африканский слон, черный носорог и овен, печаль и суровость их взгляда никак не приглашена поп-цветами, коммерческой жизнерадостностью. Памятки о временах исчезновений, первые откровения о бесчисленных

потерях, с которыми мы теперь имеем дело, невообразимое одиночество оставленности в мире, который мы загубили.

Чтобы противостоять вездесущей, крепнувшей угрозе вымирания, нараставшему риску оставленности, Уорхол привлекал вещи, балласт предметов — он хотел обуздать, поймать в ловушку или вообще обмануть время. Как и многие люди — и Генри Дарджер в том числе, — он усмирлял в себе тревогу разлуки, страх утраты и одиночества, накапливая и коллекционируя вещи, одержимо скупая их. Таков Энди-стяжатель, увековеченный в серебряной статуе на Юнион-сквер: на шее — «полароид», в правой руке — бурый пакет «Блумингсдейла». Таков Энди, который, прежде чем вызвать такси до больницы, несколько часов промучился с воспаленным желчным пузырем в доме на Шестьдесят шестой Восточной улице, набивая сейф всякими ценностями, Энди, чей дом после смерти хозяина оказался заполнен сотнями, тысячами не вскрытых коробок и пакетов, содержавших все на свете, от белья и косметики до антиквариата ар-деко.

Но, как и в любых обыденных делах, в которых он участвовал, Уорхол алхимически преобразил свое накопительство в искусство. Величайшая и самая обширная работа из созданных им — «Капсулы времени», шестьсот десять запечатанных картонных коробок, заполнявшихся в течение последних тринадцати лет его жизни разнообразным барахлом, стекавшимся на Фабрику: здесь открытки, письма, газеты, журналы, фотографии, счета, куски пиццы, кусок шоколадного торта, даже мумифицированная человеческая ступня. Он всегда держал при себе одну такую коробку на Фабрике и одну — дома; когда они заполнялись, перемещал их в ячейку хранения, хотя намеревался рано или поздно продать это все или как-то экспонировать. После его смерти все коробки передали в музей Уорхола

в Питтсбурге, где группа кураторов с начала 1990-х и до сих пор каталогизирует содержимое.

Пока жила у Ларри, я решила взглянуть на «Капсулы времени», увидеть, что именно Уорхол желал сохранить. Проект еще не был открыт для публики; я написала умоляющее письмо куратору, и он согласился пустить меня на пять дней посмотреть, но не прикасаться к собранному в коробках.

В Питтсбурге я прежде не бывала. Моя гостиница располагалась в нескольких кварталах от музея Уорхола, и каждое утро я шла туда по улице, параллельно реке, и жалела, что не взяла с собой перчатки. В музей я влюбилась с первого взгляда. Мое любимое пространство — ближе к вершине здания: лабиринт слабо освещенных гулких залов, где показывали с десятков фильмов Энди из 1960-х. Я никогда не видела их полностью, мерцающие, зернистые, цвета ртути или травленого серебра. Все эти милые мелочи, которые он пожирал взглядом. Мечтательное, сонное тело Джона Джорно<sup>160</sup>. Красавец Марио Монтез, великолепный в белой меховой шапке, медленно и эротично поглощающий банан. Обнаженный, кокетливый Тейлор Мид<sup>161</sup>, на чье поминовение в церкви святого Марка я сходила через год, желая отдать дань уважения

160. Джон Джорно (р. 1936) — американский поэт и художник перформанса, автор многочисленных мультимедийных поэтических проектов.

161. Тейлор Мид (1924–2013) — американский писатель, актер, художник перформанса.

тающему кругу Уорхола. Нико<sup>162</sup> в «Девушках из „Челси“»; небеса позади Эмпайр-Стейт-Билдинг неуловимо светлее и светлее. Время в зале текло осязаемо медленно, тяжело нависало: снятый материал показывали вдвое медленнее обычной скорости.

Сами «Капсулы времени» хранились на металлических стеллажах в логове архивариусов на четвертом этаже. В конце зала человек в пластиковом шатре производил тонкую работу консервации, а на столе рядом со входом молодая женщина с лупой определяла людей на фотографиях Уорхола. Пришел сюда и художник Джереми Деллер<sup>163</sup>, облаченный в куртку «паффа», розовую, как мир Барби. Он знал Уорхола в 1980-е и в куче фотоснимков обнаружил их обоих у Уорхола в шикарном гостиничном номере в Лондоне, Деллер — в полосатом пиджаке, Энди — в вислой, немножко дурацкой шляпе, нацепленной поверх парика.

Чтобы посмотреть содержимое «Капсул», нам пришлось надеть синие пластиковые перчатки. Куратор доставал коробки по одной, выкладывал каждый предмет на защитный листок бумаги. «Капсула времени 27» заполнена одеждой Юлии Вархолы: фартуки в цветочек, желтеющие шарфы, черная бархатная шляпка с самоцветной булавкой, письмо, начинающееся со слов «Дорогие Буба и дядя

162. Криста «Нико» Пэффген (1938–1988) — немецкая певица, автор песен, поэтесса, фото-модель и актриса.

163. Джереми Деллер (р. 1966) — британский художник и куратор, продюсер мультимедийных проектов.

Энди, является ли к вам там Санта-Клаус? А телевизор вы видели?» Старые шелковые бутоны, одинокая сережка, грязное бумажное полотенце, многие предметы упакованы в пластиковые продолговатые кульки — увековеченное свидетельство причудливых подходов Юлии к хранению, ее упрямая бережливость.

В «Капсуле времени 522» — сувениры от Баския, в том числе его свидетельство о рождении, снабженное ярлычком, и нарисованный им Энди, полностью в голубых тонах, объятая распахнуты, в руке — фотокамера со словом «КАМЕРА» печатными буквами, подписанным под ней. Нашлось и письмо от Баския, на бланке гостиницы «Ройал Хауайан», три привольно исписанные страницы, начинавшиеся со слов «ПРИВЕТ, МОЙ МИЛЫЙ, ИЗ ВАЙКИКИ».

Но вместе с такими вот вроде бы ценными реликвиями были и другие коробки, набитые сотнями марок, так и не распакованными гостиничными пижамами, сигаретными окурками, карандашами, многими страницами почеркушек с именами несостоявшихся «суперзвезд». Старая кисть, оборванный билет из оперы, учебник автовождения штата Нью-Йорк, одинокая бурая замшевая перчатка. Фантики от конфет, не пустые флаконы от «Хлои» и «Ма Грифф», надувной именной торт, подписанный фломастером: «С любовью Йоко и Ко».

Что они такое в самом деле, эти «Капсулы»? Мусорные ведра, гробы, витрины, сейфы: способы хранить любимое рядом, способы никогда не признавать утрату, не чувствовать боль одиночества. Как и у «Станных фруктов» Леонард, есть в них дух онтологического исследования. Что остается, когда сущностное уходит? Кожура и шкурка, вещи, которые хочется выбросить, но не получается. Что бы сказал о них Винникотт? Применил бы к ним определенное «извращенный» или усмотрел бы нежность, то, как они

останавливают время, не позволяют быстрому и мертвому ускользнуть слишком далеко, слишком прятко?

Племянник Энди Дональд, пока я была в музее, провел там лекцию, какие бывают почти еженедельно. Однажды вечером мы с ним уселись в кафе, и он рассказал мне о своем дяде — говорил в мой маленький серебристый диктофон, медленно и отчетливо. Главное, что он запомнил, — доброта Энди, как тот любил резвиться с детьми, а две его любимые таксы, Эймос и Арчи, с лаем носились по комнате. Квартиру Энди от пола до потолка заполняли поразительные предметы, и Дональд вспоминал, как еще в ту пору подумывал, что таков микрокосм Нью-Йорка, города, который казался ему, ребенку, столь будоражащим.

У дяди Энди имелся талант слушателя, талант вывести кого угодно на разговор о жизни, даже детей. «Думаю, он не любил говорить о себе, потому что считал других людей интереснее», — сказал Дональд, а чуть погодя добавил, что Уорхол считал себя скучным. Андрей Вархола, то есть, — уязвимая человеческая самость, все еще обитавшая под серебристым париком и корсетом.

Дональд затронул католичество Уорхола — оно же было общим и для Дарджера с Войнаровичем: любое воскресенье — священный день, когда Уорхол неизменно посещал церковь. Эти сведения сошлись с отсылками в его дневниках — о том, что в рождественские дни он не раз и не два раздавал еду в приютах для бездомных, и эту сторону Уорхола обычно затмевают байки о вечеринках и знаменитых дружках. Рассказал Дональд и о том, как Энди скучал по матери после ее смерти, как учился жить с этой утратой.

Я спросила, считал ли он Уорхола счастливым, и он ответил, что счастливее всего Энди был у себя в мастерской, и это место Дональд назвал «игропалатой» — и добавил, что Энди, чтобы стать художником, пожертвовал

многим, в том числе возможностью завести семью. Позднее, когда я выключила диктофон и мы уже выходили из кафе, начали болтать о «Капсулах», и он задумчиво произнес, что, «может, они ему были спутником жизни».

Возможно, и были — или, во всяком случае, занимали место такого спутника. А может, ему было просто спокойнее знать: что бы ни произошло, кто бы ни исчез следом, у него на руках все улики, разложены по коробкам и готовы давать показания против смерти.

\* \* \*

Легко забыть, что Уорхол сам по себе — продукт шитья. В последний мой день в музее один из кураторов показал мне коробку с корсетами, которые Энди хочешь не хочешь носил каждый день своей жизни после того, как пуля Соланас прошила его насквозь, порвала органы, отрикошетила внутри и подарила ему навеки грыжу, дыру в животе. «Бауэр и Блэк, брюшной ремень, размер: самый малый. Сделано в США», — написано на ярлыке.

Они оказались поразительно крошечными для талии в двадцать восемь дюймов. Многие расписаны вручную его подругой Бриджид Бёрлин<sup>164</sup>, известной как Герцогиня, такие вот ниточка с иголочкой, «А» и «Б». Она подбирала бодрые оттенки: томатно-красный и латуково-зеленый, лавандовый, оранжевый, лимонный и славный голубовато-серый. Такие, к примеру, могла носить Мария-Антуанетта — постпанковая Мария, во всяком случае

164. Бриджид Бёрлин (р. 1939) — американская художница, бывшая «суперзвезда» Уорхола.

в «Danceteria», вместе с высоким розовым париком. «Красиво она их делает, — сообщил Уорхол „Дневнику“ в 1981-м, — но, похоже, никто их на мне не увидит — с Джоном ничего не улучшается».

Корсеты, как ничто другое, показали мне Уорхола как физическое присутствие — тело, что вечно было на грани распада. Он посвятил столько времени попыткам собрать себя воедино, создать ассамбляж из приобретенных частей: белоснежные и просто светлые парики, громадные очки, косметика, под которой он прятал красноватую пятнистую кожу и уродливые широкие поры. Одна из самых частых фраз «Дневника» — «склеил себя», а это ежевечерний ритуал надевания парика, сборки готового Энди, произведенного для публики, готового к съемке, профессиональная версия. Ближе к концу жизни он частенько проводил целые вечера, возясь с макияжем перед зеркалом, создавал себе лица получше, поярче — тот же добродушный, льстивый фокус, какой проделывал для сотен знаменитостей и легенд от Дебби Харри<sup>165</sup> до председателя Мао.

Клей подвел его лишь раз, 30 октября 1985 года, когда он подписывал свой фотоальбом «Америка» в книжном магазине «Риццоли». В начале очереди, перед всем магазином, миловидная хорошо одетая девушка подбежала и сдернула с него парик, явила всем его лысую голову — позор, скрываемый с тех пор, как у него, еще молодого, стали редеть волосы.

165. Дебора (Дебби) Энн Харри (р. 1945) — американская певица и актриса, автор песен, лидер группы «Blondie».

Он не убежал. Он набросил капюшон своего «келвинклайновского» плаща и продолжил подписывать книги. В «Дневнике» через несколько дней он начал так: «Ладно, давай с этим покончим. Среда. День, когда воплотился мой величайший ужас». Он описывает пережитое как мучительнейшее. «Такой шок. Так больно. Физически. И больно потому, что меня никто не предупредил».

Немудрено. Вообразите, что вас раздели, оголили самые несносные части вашего тела на глазах у враждебной или потешающейся толпы. Еще в детстве Андрей Вархола целый год отказывался ходить в школу, потому что его ударила одноклассница. Но тут все гораздо хуже: это не просто насилие над личностью — от него оторвали кусок, буквально расчленили.

На ум мне приходит совсем немного изображений, где Уорхол добровольно показывает эту свою сторону, сбрасывает мундир, оголяет ту же уязвимую человеческую оболочку, от которой его защищали и корсеты, и «Капсулы времени». Вернувшись в Нью-Йорк, я откопала серию черно-белых фотографий, сделанных Ричардом Аведоном<sup>166</sup> весной 1969 года, на которых Уорхол в черном кожаном пиджаке и черном свитере обнажает свой изрубцованный живот, позирует, как святой Себастьян, раскинув руки.

Еще один обнаженный портрет написала Элис Нил<sup>167</sup> в 1970-м, ныне он находится в собрании Уитни. На

166. Ричард Аведон (1923–2004) — американский фотограф, мастер документальной и модной фотографии.

167. Элис Нил (1900–1984) — американская художница-портретистка.

нем Уорхол сидит на диване в коричневых брюках и блестящих бурых ботинках. Он в корсете, но по пояс голый, на виду его грудь во впадинах и шрамах, ее пересекают крест-накрест два багровых разрыва, делят грудную клетку на треугольники. По бокам от них лесенки стремительных белых пунктиров — призраки швов. Взгляд Нил, ее кисть вникают в это разрушенное тело, прекрасное, покореженное. Она ухватывает все: и тонкие запястья, и выпирающий опоясанный корсетом живот, и трогательную грудь с розовыми ореолами.

Уорхол на этой картине мне понравился — понравилось, как осторожно и замкнуто он держится. Глаза закрыты, подбородок вздернут. Нил отобразила его лицо в обаятельной глухой палитре бледно-розового и серого, с тонкими призрачными голубыми линиями вдоль скул и волос, придала им утонченную бледность, какой он всегда добивался, подчеркнула исключительную изящность его костей. Как назвать выражение его лица? Не гордость это и не стыд: это существо терпит чужой внимательный взгляд, одновременно и разоблаченное, и скрытное, это образ живучести — и глубокой, болезненной уязвимости.

Странно это — видеть, как маститый наблюдатель позволяет себя рассматривать. «Он выглядит немножко по-женски, и мужчина, и женщина в одном человеке, — говорит об этом портрете художник Марлен Дюма. — Уорхол был загадкой: есть в нем и фальшивое, искусственное, но есть и одинокая сторона отчужденной натуры».

Одиночеству не полагается вызывать соперничества, но, как и дневники Войнаровича или голос Номи, это изображение Уорхола оказалось едва ли не самым целебным средством от моего одиночества, оно подарило мне видение возможной красоты, таящейся в честном заявлении себя человеком, то есть существом нуждающимся.

Громадная часть боли одиночества связана с потаенностью, с чувством, что уязвимость необходимо таить, прятать уродство, скрывать шрамы, словно они буквально отвратительны. Но зачем прятаться? Что позорного в желании, в жажде, в недостигнутом удовлетворении, в переживании несчастья? Что это за нужда постоянно находиться на вершине или же уютно запечатывать себя в ячейке на двоих, отвернувшись от всего прочего мира?

В беседе о «Странных фруктах» Зои Леонард говорила о несовершенстве, о том, что жизнь состоит из бесчисленных промахов близости, бесконечных ошибок и разлук, что так или иначе завершаются одними лишь утратами.

Сначала, говорит она, шитье...

...было способом думать о Дэвиде. Я думала о том, что хотела бы починить, и обо всем, что хотела бы собрать воедино, — не только о том, что потеряла его в смерти, но и что потеряла как друга, пока он еще был жив. Чуть погодя я задумалась о самой утрате, о работе починки. Обо всех друзьях, что я потеряла, обо всех сделанных мною ошибках. О неизбежности раненной жизни. О попытках сшить все воедино... Такой починкой настоящих ран не заштопать, но что-то мне это дало. Возможно, просто время — или ритм шитья. В прошлом я ничего не могла изменить, не могла вернуть умерших людей, которых любила, но я способна переживать свою любовь и утрату, размеренно и непрерывно, я способна помнить.

Искусство непригодно для многих вещей. Оно не в силах вернуть мертвых к жизни, не может устранить ссоры друзей, исцелить от СПИДа, замедлить поступь климатических изменений. Но у искусства все же есть

необычайные возможности, некая странная способность приводить людей, в том числе и незнакомых друг с другом, к переговорам, проникающим в чужие жизни и взаимно обогащающим. Искусство не способно создавать близость, но умеет врачевать раны и, более того, оно объясняет нам, что не все шрамы уродливы и не все раны следует исцелять.

Если в этом утверждении слышится моя непреклонность, то лишь оттого, что я сужу по личному опыту. Я попала в Нью-Йорк расколотая на куски, и, хотя это кажется извращенным, восстановила свою целостность, никого не повстречав и ни в кого не влюбившись, а только занимаясь вещами, сотворенными кем-то другим и медленно впитывая через это соприкосновение: одиночество и томление вовсе не значат, будто у человека ничего не получилось, — они значат, что человек жив.

Города облагораживают, но джентрификация с теми же последствиями происходит и в эмоциональной сфере: все делается однородным, обелённым, омертвелым. В эпоху позднего капитализма нас убеждают, будто разные трудные чувства — депрессия, тревога, одиночество, ярость — это вовсе не глубинный отклик на системную несправедливость, не природное свойство жизни в арендованном теле, не горечь «отбывания срока» (как метко выразился в свое время Дэвид Войнарович), а всего лишь следствие неуравновешенной химии, некая задачка с известным решением.

Я не верю, что единственное средство от одиночества — встретить кого-нибудь. Не обязательно. Думаю, стоит научиться дружить с собой и понимать: многое из того, что мы считаем личными недугами, в действительности есть продукт воздействия куда более масштабных сил, стигматизации и отчуждения, которым нужно и важно противостоять.

Одиночество — штука и личная, и политическая. Одиночество коллективно — оно есть город. Правил, как в нем обитать, нет, как нет и нужды стыдиться, но стоит помнить, что поиск личного счастья не отменяет наших обязанностей друг перед другом, не главенствует над ними. Мы вместе — в этой копилке шрамов, в этом мире предметов, в этом физическом временном раю, так часто похожем на ад. Важна доброта, важна общность. Важно оставаться чутким, открытым, поскольку из опыта нам известно по крайней мере одно: время чувств — недолго.



Справочный материал о жизни и работе Дэвида Войнаревича почерпнут из невероятно богатых архивов Дэвида Войнаревича (MSS 092) в Библиотеке и Особых коллекциях Фейлза (The Fales. Library and Special Collections), что в свою очередь находятся в Библиотеке Бобста в Университете Нью-Йорка (далее – Fales). Незаменимой оказалась и чрезвычайно подробная, превосходная, пронзительная биография Войнаревича «Огонь в животе» (Bloomsbury, 2012) Синтии Карр.

Разобраться и в распространении СПИДа в Нью-Йорке, и в работе «ДЕЙСТВУЙ» мне очень помог проект «Устная история ДЕЙСТВУЙ», основанный Джимом Хаббардом и Сарой Шулман.

Расшифрованные интервью можно прочесть на сайте [www.actuporallhistory.org](http://www.actuporallhistory.org), а отснятый материал – посмотреть в Отделе видеозаписей, рукописей и архивов Нью-Йоркской публичной библиотеки.

Неизданные материалы о жизни Дарджера взяты из архива Генри Дарджера, находящегося в архивах Американского музея народного искусства, Нью-Йорк (далее НДР).

Я особенно в долгу перед Гейл Левин и Бреанн Фас, биографами Эдварда Хоппера и Валери Соланас соответственно, чьи подробные биографии увековечивают замечательные черты жизни их героев, в том числе и многочисленные ранее неопубликованные письма и интервью.

- С. 10.** «Хроническое заболевание без положительных черт»: *Weiss Robert. Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation.* MIT Press, 1975. P. 15.
- С. 11.** «Вот бы суметь поймать это чувство...»: *Woolf Virginia. The Diary of Virginia Woolf / Anne Olivier Bell,* ed. V. III. 1925–1930. Hogarth Press, 1980. P. 260.
- С. 15.** «Одиночество — очень...»: Деннис Уилсон. Песня «Thoughts of You» из альбома «Pacific Ocean Blue» (1977).

## ГЛАВА 2. СТЕНЫ ИЗ СТЕКЛА

- С. 23.** «В них совсем нет ничего точного...»: *Levin Gail. Edward Hopper: An Intimate Biography.* Rizzoli, 2007. P. 493.
- С. 23.** «С одиночеством этим...»: *O'Doherty Brian. American Masters: The Voice and the Myth.* E. P. Dutton, 1982. P. 9.
- С. 24.** «Можно ли сказать, что твои полотна...»: фильм «Hopper's Silence» (1981), режиссер Брайан О'Догерти.
- С. 24.** «особого рода пространства...»: *Foster Carter. Hopper's Drawings / Whitney Museum.* Yale University Press, 2013. P. 151.
- С. 28.** «наш самый пронзительный...»: *Oates Joyce Carol. Nighthawk: A Memoir of Lost Time // Yale Review.* Vol. 89. Issue 2. April 2001. P. 56–72.
- С. 30.** «Блистательный мазок...»: *Edward Hopper. A Journal of His Work / Deborah Lyons,* ed. N. Y.: Whitney Museum of American Art in association with W. W. Norton, 1997. P. 63.
- С. 31.** «чрезвычайно неприятное...»: *Sullivan Harry Stack. The Interpersonal Theory of Psychiatry.* Routledge, 2001 [1953]. P. 290.

- С. 32.** «...желающий рассуждать...»: *Fromm-Reichmann Frieda. On Loneliness // Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann / Dexter M. Bullard, ed. Chicago: University of Chicago Press, 1959. P. 325.*
- С. 33.** «По существу и по природе своей одиночество таково...»: *Ibid. P. 327–328.*
- С. 34.** «Я не знаю, почему...»: *Ibid. P. 330–331.*
- С. 35.** «одержимости...»: *Weiss Robert. Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973. P. 11–13.*
- С. 38.** «Человек есть его работа»: *Kuh Katherine. The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists. Harper & Row, 1960. P. 131.*
- С. 40.** «Я тут слишком биографична...»: интервью с Эдвардом Хоппером и Арлин Джейкобович 29 апреля 1966 г., из программы Бруклинского музея «Слушая картины». Дар Бруклинского музея. Архивы американского искусства Смитсоновского института (коллекция Эдварда и Джозефин Хоппер, Музей американского искусства Уитни, библиотека Фрэнсез Малхолл Акиллз).
- С. 42.** «Я слышал о Гертруде Стайн...»: *O'Doherty Brian. Portrait: Edward Hopper // Art in America. Vol. 52. December 1964. P. 69.*
- С. 43.** «Когда я вернулся, все казалось...»: *Ibid. P. 73.*
- С. 44.** «Они не достоверны...»: Интервью с Эдвардом Хоппером и Арлин Джейкобович 29 апреля 1966 г., из программы Бруклинского музея «Слушая картины».
- С. 44.** «Внутренность помещения...»: *Levin Gail. Edward Hopper. P. 138.*
- С. 47.** «совершенно нагишом...»: *Ibid. P. 335.*
- С. 48.** «Любой разговор со мной...»: *Ibid. P. 389.*
- С. 49.** «Должен жениться...»: *Ibid. P. 124–125.*
- С. 50.** «точнейшее возможное описание...»: *Hopper Edward. Notes on Painting // Alfred H. Barr Jr. et al. Edward Hopper: Retrospective Exhibition. November 1 – December 7, 1933. MoMA, 1933. P. 17.*

- С. 50.** «заставить этот неподатливый материал...»: *Ibid.* P. 17.
- С. 50.** «В работе я вечно обнаруживаю...»: *Ibid.*
- С. 52.** «Я даже не покончила с тем...»: *Levin Gail.* Edward Hopper. P. 348–349.
- С. 53.** «то, как я, видимо...»: *Kuh Katherine.* The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists. P. 134–135.

ГЛАВА 3. МОЕ СЕРДЦЕ ОТКРЫВАЕТСЯ ТВОЕМУ ГОЛОСУ

- С. 58.** «Молчаливые соглашения...»: *Vunгенштейн Люд-виг.* Логико-философский трактат. С. 72.
- С. 62.** «Я знаю только один язык...»: *Уорхол Энди.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 155.
- С. 63.** «Кто мне нравится...»: Там же. С. 70.
- С. 64.** «А мой брат...»: *Уорхол Энди.* Дневники Энди Уорхола. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 729.
- С. 66.** «„тсь“ вместо „то есть“...»: *Bockris Victor.* Warhol: The Biography. Da Capo Press, 2003 [1989]. P. 60.
- С. 68.** «У него был громадный комплекс неполноценности...»: *Ibid.* P. 115.
- С. 68.** «просто безнадежный прирожденный неудачник...»: *Ibid.* P. 91.
- С. 72.** «Все кока-колы...»: *Уорхол Энди.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). С. 111.
- С. 72.** «Никогда не встречал...»: Там же. С. 68.
- С. 73.** «Я пишу так потому...»: *Warhol Andy.* What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1): interviewed by Gene Swenson // Art News. Issue 62. November 1963.
- С. 74.** «он сделал из своей уязвимости...»: *Bockris Victor.* Warhol: The Biography. P. 137.
- С. 75.** «У машин меньше бед...»: *Warhol Andy.* Pop Art: Cult of the Commonplace // TIME. Vol. 81, № 18. 3 May 1963.
- С. 76.** «Б — любой...»: *Уорхол Энди.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). С. 13.
- С. 76.** «Я ни с кем...»: Там же. С. 32.

- С. 77. «В те периоды моей жизни...»: Там же. С. 34.
- С. 78. «Б мне нужно...»: Там же. С. 13.
- С. 78. «сколь ошеломительно и пронзительно...»: *Shore Stephen. The Velvet Years: Warhol's Factory 1965–67.* Pavilion Books, 1995. P. 23.
- С. 80. «он стал чуть откровеннее...»: *Ibid.* P. 130.
- С. 81. « Не женился я до 1964 года...»: *Уорхол Энди.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). С. 38.
- С. 82. «По-моему, толпы людей...»: *Shore Stephen.* The Velvet Years. P. 22.
- С. 82. «Вообще-то я не считаю...»: *Бере Гретхен.* Энди Уорхол: моя правдивая история // Голдсмит Кеннет. Я стану твоим зеркалом: Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 119.
- С. 83. «Энди – хуже некуда...»: *Woronov Mary.* Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory. London: Serpent's Tail, 2004. P. 121.
- С. 84. «уверенность в устойчивости...»: *Terada Rei.* Philosophical Self-Denial: Wittgenstein and the Fear of Public Language // Common Knowledge. Vol. 8. Issue 3. Fall 2002. P. 464–481.
- С. 86. «такой типичный ондиновский рот...»: *Уорхол Энди, Хеккет Пэт.* ПОПизм: Уорхоловские 60-е. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 96.
- С. 86. «ты меня прикончил-маку...»: *Warhol Andy.* a, a novel. Virgin, 2005 [1968]. P. 280.
- С. 88. «Единственный способ говорить...»: *Ibid.* P. 121.
- С. 88. «Я занимаюсь любовью с магнитофоном...»: *Ibid.* P. 445.
- С. 88. «Нет, ой, Дрелла, прошу тебя...»: *Ibid.* P. 44.
- С. 88. «...можно тебя попросить...»: *Ibid.* P. 53.
- С. 88. «Ты ж меня не выносишь...»: *Ibid.* P. 256.
- С. 88. «...Прошу тебя, выключи...»: *Ibid.* P. 264.
- С. 89. «Диалог получился прямым...»: *Уорхол Энди.* Дневники Энди Уорхола. С. 534.
- С. 89. «Сколько тебе?»: *Warhol Andy.* a: a novel. P. 342.
- С. 90. «ФД: Чего ты себя избегаешь?»: *Ibid.* P. 344.
- С. 91. «прусской тактикой...»: *Ibid.* P. 389.

- С. 92.** «Энди был главным психиатром...»: *Shore Stephen*. The Velvet Years. P. 155.
- С. 92.** «нечто – работу...»: *Tillman Lynne*. The Last Words are Andy Warhol // Grey Room. Vol. 21. Fall 2005. P. 40.
- С. 93.** «Из хлама...»: *Warhol Andy*. a, a novel. P. 451.
- С. 95.** «властные, спокойные, уверенные в себе...»: *Соланас Валери*. ОТБРОС: манифест // Засунь себе в задницу! Тверь: Kolonna Publication, 2016. С. 153–154.
- С. 97.** «SCUM... против всей системы целиком...»: *Ibid*. P. 76.
- С. 97.** «Валери Соланас была одиночкой...»: *Ronell Avital*. [Introduction] // Solanas Valerie. SCUM Manifesto. P. 9.
- С. 97.** «это плод...»: *Fahs Breanne*. Valerie Solanas. The Feminist Press, 2014. P. 61.
- С. 98.** «„SCUM Manifesto“ – несомненно...»: *Ibid*. P. 71.
- С. 98.** «Истинная община...»: *Соланас Валери*. ОТБРОС: манифест // Засунь себе в задницу! Тверь: Kolonna Publication, 2016. С. 129.
- С. 99.** «класть на ночь под подушку...»: *Fahs Breanne*. Valerie Solanas. P. 99.
- С. 99.** «вусмерть серьезной...»: *Ibid*. P. 87.
- С. 100.** «Энди, ты серьезно...»: *Ibid*. P. 100–102.
- С. 102.** «Жаба»: *Ibid*. P. 121–122.
- С. 105.** «Я почувствовал...»: *Уорхол Энди, Хеккет Пэт*. ПОПизм: Уорхоловские 60-е. С. 315.
- С. 106.** «Читайте мой манифест...»: *Smith Howard*. The Shot That Shattered The Velvet Underground // Village Voice. Vol. XIII. № 34. 6 June 1968.
- С. 106.** «Я писатель...»: Daily News. 4 July 1968.
- С. 107.** «повторить это...»: *Уорхол Энди*. ПОПизм. С. 331.
- С. 111.** «Слишком это тяжело...»: *Берг Гретхен*. Энди Уорхол: моя правдивая история // Голдсмит Кеннет. Я стану твоим зеркалом: Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 137.
- С. 111.** «В чем я так и не смог...»: *Уорхол Энди, Хеккет Пэт*. ПОПизм: Уорхоловские 60-е. С. 332.

- С. 121.** «Я периодически оказывался...»: *Carr Cynthia*. *Fire in the Belly*. P. 133.
- С. 122.** «У меня дома...»: *Wojnarowicz David*. *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. Vintage, 1991. P. 152.
- С. 125.** «проверять проверять проверять...»: *Ibid*. P. 6.
- С. 126.** «Я сделал что мог...»: *Rauffenbart Tom*. *Rimbaud in New York*. Andrew Roth, 2004. P. 3.
- С. 127.** «В комнате, где битком людей...»: интервью Дэвида Войнаровича Киту Дэвису (Fales. Серия 8А).
- С. 127.** «В компании людей я едва мог...»: *Wojnarowicz David*. *Close to the Knives*. P. 228.
- С. 128.** «Мое гейство...»: Войнарович Дэвид. «Biographical Dateline» («Выходные данные») (Fales. Серия 7А, коробка 9, папка 2).
- С. 128.** «звук этого слова...»: *Wojnarowicz David*. *Close to the Knives*. P. 105.
- С. 130.** «то, что я чувствовал...»: *In the Shadow of the American Dream* / ed. Amy Scholder. Grove Press, 2000. P. 130.
- С. 130.** «Хочу создать...»: *Ibid*. P. 219.
- С. 131.** «Я начал гулять...»: *Ibid*. P. 161.
- С. 131.** «хотя маска Рембо...»: *Tom Rauffenbart*. *Rimbaud in New York*. P. 3.
- С. 134.** «Так просто...»: *Wojnarowicz David*. *Close to the Knives*. P. 9.
- С. 135.** «одиночество двоих...»: *Войнарович Дэвид*. Непубликованная дневниковая запись от 26 сентября 1977 (Fales. Серия 1, коробка 1, папка 4).
- С. 139.** «наше общество...»: *Соланас Валери*. ОТБРОС: манифест // Засунь себе в задницу! Тверь: Kolonna Publication, 2016. С. 127.
- С. 140.** «пространстве либидинальной...»: *Delany Samuel*. *The Motion of Light on Water*. Paladin, 1990. P. 202.

- С. 142.** «То, что произошло...»: *Delany Samuel*. Times Square Red, Times Square Blue. New York University Press, 1999. P. 175.
- С. 143.** «Разумеется, не все...»: *Nelson Maggie*. The Art of Cruelty. W. W. Norton & Co., 2011. P. 183.
- С. 144.** «SCUM пошел в народ...»: *Соланас Валери*. ОТБРОС: манифест // Засунь себе в задницу! Тверь: Kolonna Publication, 2016. С. 144.
- С. 146.** «Бросив работать...»: Chandler Charlotte. Ingrid Bergman: A Personal Biography. Simon & Schuster, 2007. P. 239.
- С. 146.** «Я часто иду туда...»: *People*. Vol. 33, № 17. 30 April 1990.
- С. 146.** «Именно такого...»: *Уорхол Энди*. Дневники Энди Уорхола. С. 799.
- С. 147.** «ОДИНОКАЯ ФИГУРА...»: *Life*. Vol. 38, № 24. 24 January 1955.
- С. 147.** «Я так самовыражаюсь...»: *Paris Barry*. Garbo. Sidgwick & Jackson, 1995. P. 539.
- С. 150.** «Скотти, что ты делаешь?»: фильм «Головокружение» («Vertigo», 1958), режиссер Альфред Хичкок.
- С. 152.** «Миг фотографирования...»: *Goldin Nan*. The Ballad of Sexual Dependency. Aperture, 2012 [1986]. P. 6.
- С. 153.** «третьим полом...»: *Goldin Nan*. The Other Side 1972–1992. Cornerhouse Publications, 1993. P. 5.
- С. 155.** «Я видела, какую роль...»: *Goldin Nan*. The Ballad of Sexual Dependency. P. 8.
- С. 155.** «Еще девочкой я решила...»: *Ibid*. P. 145.
- С. 156.** «Я хочу, чтобы кто-то...»: *Wojnarowicz David*. Brush Fires in the Social Landscape. Aperture, 2015. P. 160.
- С. 157.** «Я всегда считаю себя...»: *Wojnarowicz David*. Close to the Knives. P. 183.
- С. 158.** «Любя его...»: *Ibid*. P. 17.

Все материалы о жизни Генри Дарджера восходят к: *Дарджер Генри*. История моей жизни // НДР. Коробка 25.

**Стр. 183.** «Мой дорогой друг мисс Кэтрин...»: письмо Генри Дарджера к Кэтрин Шлёдер от 1 июня 1959 г. (НДР. Папка 48:30, коробка 48).

**Стр. 184.** «Суббота апреля 12»: дневник Генри Дарджера за период 27 февраля 1965 года – 1 января 1972 года (НДР. Папка 33:3, коробка 33).

**С. 186.** «Намерение тут состояло...»: *Cabanne Pierre*. Dialogues with Marcel Duchamp. Da Capo Press, 1988. P. 46.

**С. 192.** «Этот бесконечный поток...»: *MacGregor John*. Henry Darger: In the Realms of the Unreal. Delano Greenidge Editions, 2002. P. 117.

**С. 193.** «играть, быть счастливыми...»: Ibid. P. 195.

**С. 199.** «Банк „Грэмз“ ...»: *Дарджер Генри*. «Предсказания: июнь-1911 – декабрь-1917» (НДР. Папка 33:1, коробка 33).

**С. 203.** «чувству отдельности...»: *Klein Melanie*. On the Sense of Loneliness // Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963. The Hogarth Press, 1975. P. 300.

**С. 203.** «недостижимым безупречным внутренним...»: Ibid. P. 300.

**С. 204.** «Принято считать...»: Ibid. P. 302.

#### ГЛАВА 6. В НАЧАЛЕ СВЕТОПРЕСТАВЛЕНИЯ

**С. 211.** «Чего б мне не выглядеть...»: фильм «The Nomi Song» (2004), режиссер Эндрю Хорн.

**С. 213.** «У меня мурашки до сих пор...»: *Hager Steven*. Art After Midnight: The East Village Scene. St Martin's Press, 1986. P. 30.

**С. 214.** «кто угодно фрикс...»: фильм «The Nomi Song».

**С. 214.** «наблюдаешь одного из...»: там же.

- С. 216.** «Он всегда был худощав...»: *Smith Rupert*. Attitude. Vol. 1, № 3. July 1994.
- С. 217.** «Он теперь выглядел чудовищем...»: Ibid.
- С. 218.** «Многие разбежались...»: фильм «The Nomi Song».
- С. 218.** «Помню, увидел его...»: там же.
- С. 220.** «телесных клейм, задуманных для разоблачения...»: *Goffman Erving*. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. Penguin, 1990 [1963]. P. 11.
- С. 220.** «сведенного...»: Ibid. P. 12.
- С. 221.** Отсылки к Маргарет Хеклер и к пресс-конференции в Белом доме: *Cohen Jon*. Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine. W. W. Norton, 2001. P. 3–6.
- С. 222.** «У кризиса СПИДа есть...»: *Buchanan Pat*. AIDS and moral bankruptcy // New York Post. 2 December 1987.
- С. 223.** «И тут пал молот...»: *Benderson Bruce*. Sex and Isolation. University of Wisconsin Press, 2007. P. 167.
- С. 224.** «боялась, потому что...»: *Daly Michael*. Aids Anxiety // New York Magazine. 20 June 1983.
- С. 225.** «нового класса изгоев»: *Сонтаг Сьюзен*. Болезнь как метафора. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 118.
- С. 225.** «я пользуюсь собственным...»: *Уорхол Энди*. Дневники Энди Уорхола. С. 651.
- С. 225.** «Я не особо хотел...»: Там же. С. 562.
- С. 226.** «11 мая 1982 г.»: Там же. С. 577.
- С. 226.** «24 июня 1984 г.»: Там же. С. 739.
- С. 227.** «4 ноября 1985 г.»: Там же. С. 867.
- С. 227.** «2 февраля 1987 г.»: Там же. С. 996.
- С. 228.** «другую новость из Л.-А.»: Там же. С. 946.
- С. 228.** «людей, рискующих жить...»: *Schulman Sarah*. Gentrification of the Mind. University of California Press, 2012. P. 38.
- С. 231.** «Питер был, вероятно...»: интервью Стивена Коха автору, 9 сентября 2014 года.
- С. 232.** «Сами знаете в чем...»: *Wojnarowicz David*. Close to the Knives. P. 106.

- С. 232.** «чужие люди разъяренно маршировали...»: *Ibid.* P. 104.
- С. 233.** «Хотите остановить СПИД...»: *Wojnarowicz David. 7 Miles A Second.* Fantagraphics, 2013. P. 47.
- С. 234.** «эту прекрасную руку...»: *Wojnarowicz David. Close to the Knives.* P. 102–103.
- С. 235.** «Начало светопредставления...»: *Schulman Sarah. People in Trouble.* Sheba Feminist Press, 1990. P. 1.
- С. 236.** «сплавить тело человека...»: *Войнарович Дэвид.* Безымянная рукопись (Fales. Серия 3А, коробка 5, папка 160).
- С. 236.** «Если б мог я соединить...»: *Wojnarowicz David. 7 Miles A Second.* P. 61.
- С. 240.** «Вызывает ярость вот что...»: *Wojnarowicz David. Close to the Knives.* P. 114.
- С. 240.** «Однажды политики...»: *Войнарович Дэвид.* Текст без названия («One day this kid...»). Используется с любезного разрешения The Estate of David Wojnarowicz и галереи Р.Р.О.В. (1990).
- С. 241.** «Я применяю образы сексуальности...»: речь Дэвида Войнаровича на судебном процессе «David Wojnarowicz vs. The American Family Association and Reverend Donald E. Wildmon» 25 июня 1990 года; цит. по: *Selcraig Bruce. Reverend Wildmon's War on the Arts // New York Times.* 2 December 1990.
- С. 242.** «Не хотелось портить им...»: *Wojnarowicz David. Memories That Smell Like Gasoline.* Artspace Books, 1992. P. 48.
- С. 244.** «Он любим...»: *Войнарович Дэвид.* Неопубликованная дневниковая запись от 13 ноября 1987 года (Fales. Серия 1, коробка 2, папка 35).
- С. 244.** «У Дэвида беда...»: *Войнарович Дэвид.* Неопубликованная дневниковая запись, датированная около 1991 года (Fales. Серия 1, коробка 2, папка 30).
- С. 245.** «Я – стакан, прозрачный пустой стакан...»: *Wojnarowicz David. Memories That Smell Like Gasoline.* P. 60–61.

- C. 247.** «Она была еще живой...»: *Войнарович Дэвид*.  
Неопубликованный аудиодневник за ноябрь – декабрь  
1988 г. (Fales. Серия 8A).
- C. 248.** «Являть предмет или текст...»: *Wojnarowicz David*.  
Close to the Knives. P. 156.
- C. 249.** «Делать из частного общественное...»: *Wojnarowicz David*. Close to the Knives. P. 121.
- C. 251.** «...когда это тело падет...»: *Wojnarowicz David*.  
Brush Fires in the Social Landscape // Aperture. 2015.  
P. 160.

#### ГЛАВА 7. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ФИГУРЫ

- C. 264.** «едва ли не сонной...»: *Egan Jennifer*. A Visit from  
the Goon Squad. Corsair, 2011. P. 317.
- C. 266.** «В той же мере на экране...»: *Turkle Sherry*. Alone  
Together: Why We Expect More from Technology and Less  
from Each Other. Basic Books, 2011. P. 188.
- C. 269.** «если я в определенном настроении...»: фильм  
«Мы живем публично» («We Live in Public», 2009),  
режиссер Онди Тимонер.
- C. 270.** «Думаю, я люблю...»: там же.
- C. 272.** «Энди Уорхол ошибался...»: *Siklos Richard*.  
Pseudo's Josh Harris: The Warhol of Webcasting //  
Businessweek. 26 January 2000.
- C. 273.** «Люди собирались вечер за вечером...»: *Ames Jonathan*. Jonathan Ames, RIP // New York Press.  
18 January 2000.
- C. 275.** «Мы очень сами по себе...»: *Benderson Bruce*. Sex  
and Isolation. P. 7.
- C. 276.** «Все эти люди вокруг...»: фильм «Мы живем  
публично».
- C. 280.** «это не важно...»: выступление Онди Тимонер  
на просмотре фильма «Мы живем публично» в MoMA  
5 апреля 2009 года.
- C. 281.** «Моим единственным другом был телек...»:  
фильм «Пожинать меня» («Harvesting Me», 2001,

из цикла передач «First Person»), режиссер Эррол Моррис.

**С. 282.** «Такое чувство, что я...»: слова Марио Монте из фильма «Кинопробы № 2» («Screen Test #2», 1965), режиссер Энди Уорхол.

**С. 283.** «телевидение, средство массовой информации...»: *Secher Benjamin*. Andy Warhol TV: maddening but intoxicating // Telegraph. 30 September 2008.

**С. 283.** «Если бы вы были звездой...»: *Уорхол Энди*. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот).

С. 153.

**С. 286.** «Не очень. Я завожу друзей...»: фильм «Бегущий по лезвию» (1982), режиссер Ридли Скотт.

**С. 288.** «Но теперь эта интенсивная современная взаимосвязь...»: *Сонтаг Сьюзен*. Болезнь как метафора.

С. 173.

**С. 289.** «Ночью вылезают все звери...»: фильм «Таксист» (1976), режиссер Мартин Скорсезе.

**С. 290.** «Мне вывихнуло мозг...»: *Wojnarowicz David*. 7 Miles A Second. P. 15.

**С. 291.** «Закрытие центральной части города...»: *Benderson Bruce*. Sex and Isolation. P. 7.

**С. 292.** «Черепаша лежит на спине...»: фильм «Бегущий по лезвию».

#### ГЛАВА 8. СТРАННЫЕ ФРУКТЫ

**С. 295.** «ежедневное подтверждение...»: *Schulman Sarah*. Gentrification of the Mind. P. 27.

**С. 296.** Кроун Ларри. «Then and Now (Cape Collaboration)».

**С. 298.** «В некотором смысле получилось...»: *Leonard Zoe*. Secession. Wiener Secession, 1997. P. 17.

**С. 300.** «Убило его не воспаление легких...»: *Billie Holiday, William Dufty*. Lady Sings the Blues. Harlem Moon, 2006 [1956]. P. 77.

**С. 300.** «говорят вслух обо всем...»: *Ibid*. P. 94.

- C. 301.** *Leonard Zoe*. Interview № 106, 13 January 2010 // ACT UP Oral History Project.
- C. 302.** «Издали смотрится как свалка...»: *Sorkin Jenni*. *Finding the Right Darkness* // *Frieze*. Issue 113. March 2008.
- C. 304.** «Бечевку можно рассматривать...»: *Винникотт Д. В.* *Игра и реальность*. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. С. 19.
- C. 304.** «1) распада на части...»: *Winnicott D. W.* *Babies and Their Mothers*. Free Association Books, 1988. P. 99.
- C. 305.** «в отрицание...»: *Винникотт Д. В.* *Игра и реальность*. С. 19.
- C. 306.** «Истерики из-за путаницы...»: дневник Генри Дарджера за период 27 февраля 1965 г. – 1 января 1972 г. (НДР. Папка 33:3, коробка 33).
- C. 309.** «Он из тех ребяток...»: *Уорхол Энди*. *Дневники Энди Уорхола*. С. 601.
- C. 309.** «Ну то есть сколько вообще можно...»: Там же. С. 641.
- C. 311.** «Со смертью г-на Уорхола...»: *Wines Michael*. *Jean Michel Basquiat: Hazards of Sudden Success and Fame* // *New York Times*. 27 August 1988.
- C. 314.** «Дорогие Буба и дядя Энди...»: Музей Энди Уорхола. Капсула времени 27.
- C. 315.** «ПРИВЕТ, МОЙ МИЛЬИЙ...»: Там же. Капсула времени 522.
- C. 316.** «Думаю, он не любил говорить о себе...»: интервью Дональда Вархолы автору, 12 ноября 2013 г.
- C. 318.** «Красиво она их делает...»: *Уорхол Энди*. *Дневники Энди Уорхола*. С. 552.
- C. 319.** «Ладно, давай с этим покончим...»: Там же. С. 689.
- C. 321.** «Он выглядит немножко по-женски...»: *Hoban Phoebe*. *Portraits: Alice Neel's Legacy of Realism* // *New York Times*. 22 April 2010.
- C. 321.** «...было способом думать о Дэвиде...»: *Leonard Zoe*. *Secession*. P. 18.

- Барт, Ролан.** Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
- Витгенштейн, Людвиг.** Логико-философский трактат. М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2017.
- Винникотт, Дональд Вудс.** Игра и реальность. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002.
- Колхас, Рем.** Нью-Йорк вне себя. М.: Strelka Press, 2013.
- Соланас, Валери.** ОТБРОС: манифест // *Соланас, Валери.* Засунь себе в задницу! Тверь: Kolonna Publication, 2016.
- Сонтаг, Сьюзен.** Болезнь как метафора, СПИД и его метафоры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
  - Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Уорхол, Энди.** Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Дневники Энди Уорхола. 1976–1987 / под ред. Пэт Хэкетт. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. и Пэт Хэкетт. ПОПизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
  - Я стану твоим зеркалом: Избранные интервью Энди Уорхола / под ред. Кеннета Голдсмита. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Accelerated Course of Human Immunodeficiency Virus Infection in Gay Men Who Conceal Their Homosexuality / Cole, Steve W., et al. // *Psychosomatic Medicine.* 1996. Vol. 58. P. 219–231.
- AIDS and Stigma in the United States: A special issue of *American Behavioral Scientist* / Gregory M. Herek, ed. Sage Publications, 1999.
- Als, Hilton.** White Girls. McSweeney's, 2013.
- Als, Hilton, Lethem, Jonathan, Winterson, Jeanette.** Andy Warhol at Christie's. Christie's, 2012.

- Andy Warhol Catalogue Raisonne. Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961–1963 / George Frei, Sally King-Nero and Neil Printz, eds. Phaidon Press, 2002. Andy Warhol Catalogue Raisonne. Vol. 2A and 2B: Paintings and Sculptures 1964–1969. Phaidon Press, 2004. Andy Warhol Catalogue Raisonne. Vol. 3: Paintings and Sculpture 1970–1974 / Neil Printz and Sally King-Nero, eds. Phaidon Press, 2010.
- Andy Warhol Catalogue Raisonne. Vol. 4: Paintings and Sculpture late 1974–1976 / Neil Printz and Sally King-Nero, eds. Phaidon Press, 2014.
- Andy Warhol: In His Own Words / Mike Wrenn, ed. Omnibus Press, 1991.
- Angell, Callie.* Andy Warhol Screen Tests: the Films of Andy Warhol Catalogue Raisonne. Vol. 1. Abrams; in association with Whitney Museum of American Art, 2006.
- Arbus, Diane.* Diane Arbus. Aperture, 2011.
- Arcade, Penny.* Bad Reputation: Performances, Essays, Interviews. Semiotex(e): MIT Press, 2009.
- Aviv, Rachel.* Netherland // The New Yorker. 10 December 2012.
- Beaumont, Matthew, Dart, Gregory, eds.,* Restless Cities. Verso, 2010.
- Bender, Thomas.* The Unfinished City: New York and the Metropolitan Idea. The New Press, 2002. Benderson, Bruce. Sex and Isolation. University of Wisconsin Press, 2007.
- Benjamin, Walter.* One-way Street and Other Writings. Penguin, 2009.
- Berman, Marshall.* On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square. Verso, 2006.
- Bochris, Victor.* Warhol: The Biography. Da Capo Press, 2003 [1989].
- Bonesteel, Michael.* Henry Darger: Art and Selected Writings. Rizzoli, 2000.
- Bowlby, John.* Separation. Basic Books, 1973. Boym, Svetlana. The Future of Nostalgia. Basic Books, 2001.
- Brown, Bill.* Things // Critical Inquiry. Vol. 28, № 1.

- Cacioppo, John T.**, William, Patrick. Loneliness: Human Nature and the Need for Social Connection. W. W. Norton, 2008.
- Cacioppo, John T.**, Hawkey, Louise C., Bertson, Gary G. The Anatomy of Loneliness // Current Directions in Psychological Science. Vol. 12, №13. June 2003. P. 7–74.
- Carr, Cynthia.** Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz. Bloomsbury, 2012.
- Chion, Michel.** The Voice in Cinema. Columbia University Press, 1999.
- Clements, Jennifer.** Widow Basquiat. Payback Press, 2000.
- Cohen, Jon.** Shots in the Dark: The Wayward Search for an AIDS Vaccine. Norton, 2001.
- Colacello, Bob.** Andy Warhol: Holy Terror. Harper Collins, 1990.
- Connor, Steve.** Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism. Oxford University Press, 2000.
- Cooke, Lynne, Crimp, Douglas.** Mixed Use, Manhattan. MIT Press, 2010.
- Danto, Arthur.** Andy Warhol. Yale University Press, 2009. David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the lower east side / Sylv'ère Lotringer, ed. Semiotext(e), 2006.
- Delany, Samuel.** The Motion of Light on Water. Paladin, 1990.  
– Times Square Red, Times Square Blue. New York University Press, 1999. Dillon, Brian. Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives. Penguin, 2009.
- Dolar, Mladen.** A Voice and Nothing More. MIT Press, 2006.
- Dworkin, Craig.** Whereof One Cannot Speak // Grey Room. Vol. 21. Fall 2005.
- Edward Hopper: A Journal of His Work / Deborah Lyons, ed. Whitney Museum of American Art: W. W. Norton, 1997.
- Fahs, Breanne.** Valerie Solanas. The Feminist Press, 2014.
- Fever: The Art of David Wojnarowicz / Amy Scholder, ed.** New Museum Books: Rizzoli, 1999.
- Foster, Carter.** Hopper's Drawings. Whitney Museum: Yale University Press, 2013.

- Foucault, Michel, Sennett, Richard.** Sexuality and Solitude // London Review of Books. Vol. 3, № 9. 21 May 1981.
- Freud, Anna.** About Losing and Being Lost // Indications for Child Analysis and Other Papers 1945–1956. The Hogarth Press, 1969.
- Friedberg, Anne.** The Virtual Window: From Alberti to Microsoft. MIT Press, 2006.
- Fromm-Reichmann, Frieda.** Principles of Intensive Psychotherapy. Allen & Unwin, 1953.
- Psychoanalysis and Psychotherapy: Selected Papers of Frieda Fromm-Reichmann / Dexter M. Bullard, ed. University of Chicago Press, 1959.
- Gay Shame / David M. Halperin, Valerie Traub, eds. University of Chicago Press, 2009.
- Glebocki, Vicki.** Are You Lonely? // Research/Penn State. Vol. 14, № 3. September 1993.
- Goffman, Erving.** Stigma: Notes on a Spoiled Identity. Penguin, 1990 [1963].
- Goldin, Nan.** The Ballad of Sexual Dependency. Aperture, 2012 [1986].
- The Other Side 1972–1992. Cornerhouse Publications, 1993.
- I'll Be Your Mirror. Whitney Museum of Art, 1997.
- Goodrich, Lloyd.** Edward Hopper. H. N. Abrams, 1993.
- Gould, Deborah B.** Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS. University of Chicago Press, 2009.
- Griffin, Jo.** The Lonely Society? Mental Health Foundation, 2010.
- Hagberg, G. L.** Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory. Cornell University Press, 1995.
- Hager, Steven.** Art After Midnight: The East Village Scene. St Martin's Press, 1986.
- Hainley, Bruce.** New York Conversation: Reading a: A Novel by Andy Warhol // Frieze. Issue 39. March – April 1998.
- Haraway, Donna.** Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. Free Association Books, 1991.

*Harlow, Harry, Mears, Clara.* The Human Model: Primate Perspectives. Wiley, 1979.

*Harlow, Harry, Suomi, Stephen J.* Induced Depression in Monkeys // Behavioral Biology. 1974. Vol. 12. Henry Darger / Klaus Bisenbach, ed. Prestel, 2009. Henry Darger: Disasters of War / Klaus Bisenbach, ed. KW Institute for Contemporary Art, 2003.

*Herek, Gregory M.* Illness, Stigma, and AIDS // Psychological Aspects of Serious Illness. American Psychological Association, 1990.

*Holiday, Billie, Dufty, William.* Lady Sings the Blues. Harlem Moon, 2006 [1956].

*Howe, Marie, Klein, Michael.* In the Company of My Solitude: American Writing from the AIDS Pandemic. Persea Books, 1995.

*Hughes, Robert.* Ethics, Aesthetics, and the Beyond of Language. State University of New York Press, 2010.

*Hujar, Peter.* Portraits in Life and Death. Da Capo Press, 1977.

*Hujar, Peter, Aletti, Vince, Koch, Stephen.* Love & Lust. Fraenkel Gallery, 2014.

*Huxley, GERALYN, Wrbican, Matt.* Andy Warhol Treasures. Goodman Books, 2009.

In the Shadow of the American Dream: The Diaries of David Wojnarowicz / Amy Scholder, ed. Grove Press, 2000.

*Jarman, Derek.* Modern Nature. Century, 1991.

– At Your Own Risk: A Saint's Testament. Hutchinson, 1992.

– The Garden. Thames & Hudson, 1995.

*Julius, Anthony.* Transgressions: The Offences of Art. Thames & Hudson, 2002.

*Kasher, Steven.* Max's Kansas City. Abrams Image, 2010.

*Kirkpatrick, David.* Suddenly Pseudo // New York Magazine. 22 December 1999.

*Klein, Melanie.* Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945. Free Press, 1984 [1975].

– Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963. The Hogarth Press, 1975.

- Koch, Stephen.** Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol. Marion Boyars, 2000.
- Koestenbaum, Wayne.** Humiliation. Picador, 2011.
- Andy Warhol: A Biography. Phoenix, 2003.
  - My 1980s. FSG, 2013.
- Kramer, Larry.** Faggots. Minerva, 1990 [1978].
- Kuh, Katharine.** The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists. Harper & Row, 1960.
- Lahr, John.** Prick Up Your Ears: The Biography of Joe Orton. Penguin, 1980.
- Leonard, Zoe.** Secession. Wiener Secession, 1997.
- Levin, Gail.** Hopper's Places. Knopf, 1989.
- Edward Hopper: An Intimate Biography. Rizzoli, 2007.
- Loneliness and HIV-related stigma explain depression among older HIV-positive adults / Christian Groy et al. // AIDS Care. 2010. Vol. 22, № 5.
- MacGregor, John.** Henry Darger: In the Realms of the Unreal. Delano Greenidge Editions, 2002.
- Masters, Christopher.** Windows in Art. Merrell, 2011.
- McNamara, Robert P. Sex, Scams and Streetlife: the Sociology of New York City's Times Square. Praeger, 1995.
- Mijuskovic, Ben Lazre.** Loneliness. Associated Faculty Press, Inc., 1979.
- Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature. Assen: Van Gorcum, 1979.
- Modell, Arnold H.** The Private Self. Harvard University Press, 1993.
- Moore, Patrick.** Beyond Shame: Reclaiming the Abandoned History of Radical Gay Sexuality. Beacon Press, 2005. Moustakas, Clark. Loneliness. Jason Aranson Inc., 1996 [1961].
- Mueller, Cookie.** Walking Through Clear Water in a Pool Painted Black. Semiotext(e): Native Agents, 1990.
- Muñoz, Jose Esteban.** Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. New York University Press, 2009.
- Name, Billy, Cale, John.** The Silver Age: Black and White Photographs from Andy Warhol's Factory. Reel Art Press, 2014.

- Nelson, Maggie.* Bluets. Wave Books, 2009.
- The Art of Cruelty. W. W. Norton & Co., 2011.
  - The Argonauts. Graywolf Press, 2015.
- O’Doherty, Brian.* American Masters: The Voice and the Myth. E. P. Dutton, 1982.
- Orton, Joe.* The Orton Diaries / John Lahr, ed. Methuen, 1986.
- Renner, Rolf G.* Edward Hopper. Taschen, 2011. Restless Cities / Matthew Beaumont and Gregory Dart, eds. Verso, 2010.
- Sanders, Charles L.* Lady Didn’t Always Sing the Blues // Ebony. Vol. 28, № 3. January 1973.
- Sante, Luc.* Low Life. Vintage Departures, 1992.
- My Lost City // The New York Review of Books. 6 November 2003.
- Schulman, Sarah.* People in Trouble. Sheba Feminist Press, 1990.
- Girls, Visions and Everything. Sheba Feminist Press, 1991.
  - My American History: Lesbian and Gay Life During the Reagan / Bush Years. Routledge, 1994.
  - The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination. University of California Press, 2012.
- Sedgwick, Eve Kosofsky.* Tendencies. Duke University Press, 1994.
- A Dialogue on Love. Beacon Press, 2000.
- Senior, Jennifer.* Alone Together // New York. 23 November 2008.
- Serres, Michel.* The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies / Margaret Sankey and Peter Cowley, trans. Continuum, 2008.
- Shafrazi, Tony, Ratcliff, Carter, Rosenblum, Robert.* Andy Warhol: Portraits. Phaidon Press, 2007.
- Shilts, Randy.* And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic. St Martin’s Press, 1987.
- Shore, Stephen, Tillman, Lynne.* The Velvet Years: Warhol’s Factory 1965–1967. Pavilion Books, 1995.
- Shulevitz, Judith.* The Lethality of Loneliness // New Republic. 13 May 2013.

Silent Places: A Tribute to Edward Hopper / Gail Levin, ed. Universe, 2000.

**Smith, Andrew.** Totally Wired: On the Trail of the Great Dotcom Swindle. Simon & Schuster, 2013.

**Smith, Rupert.** Klaus Nomi // Attitude. Vol. 1, № 3. July 1994.

**Specter, Michael.** Higher Risk // The New Yorker. 23 May 2005.

**Stimson, Blake.** Citizen Warhol. Reaktion Books, 2014.

**Sullivan, Harry Stack.** The Interpersonal Theory of Psychiatry. Routledge, 2001 [1953].

The Downtown Book: The New York Art Scene 1974–1984 / Marvin Taylor, ed. Princeton University Press, 2006.

**Thomson, David.** The Big Screen: The Story of the Movies and What They Did To Us. Allen Lane, 2012.

**Taylor, Marvin, Ault, Julie.** Active Recollection // Julie Ault, Afterlife: a constellation. Whitney Museum of Art, 2014.

**Tillman, Lynne.** The Last Words Are Andy Warhol // Grey Room. Vol. 21. Fall 2005.

**Turkle, Sherry.** The Second Self: Computers and the Human Spirit. Simon & Schuster, 1984.

– Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet. Simon & Schuster, 1995.

– Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. Basic Books, 2011.

**Updike, John.** Still Looking: Essays on American Art. Alfred A. Knopf, 2006.

**Van der Horst, Frank C. P., Van der Veer, Rene.** Loneliness in Infancy: Harry Harlow, John Bowlby and Issues of Separation // Integrative Psychological & Behavioral Science. Vol. 42, issue 4. 2008.

**Warhol, Andy.** a, a novel. Virgin, 2005 [1968].

**Warhol, Andy, Kittelmann, Udo, Smith, John W., Wrblan, Matt.** Andy Warhol's Time Capsule 21. Dumont, 2004.

**Warhol, Andy, Malanga, Gerard.** Screen Tests: A Diary. Kulchur Press: Citadel Press, 1967.

Warhol in Ten Takes / Glynn Davis, Gary Needham, eds. British Film Institute; Palgrave Macmillan, 2013.

**Weinberg, Jonathan.** City-Condoned Anarchy: curatorial essay // The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront / curated by Jonathan Weinberg with Darren Jones; Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 4 April – 10 May 2012.

**Weiss, R. S.** Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation. MIT Press, 1975.

**Wells, Walter.** Silent Theater: The Art of Edward Hopper. Phaidon, 2007.

**Wilcox, John, Trela, Christopher.** The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol. Trela Media, 2010.

**Winnicott, D. W.** Babies and Their Mothers. Free Association Books, 1988.

**Wittgenstein, Ludwig.** Philosophical Investigations / trans. by G. E. M. Anscombe. Basil Blackwell, 1986 [1958].

**Wojnarowicz, David.** Close to the Knives: A Memoir of Disintegration. Vintage, 1991.

– Memories That Smell Like Gasoline. Artspace Books, 1992.

– The Waterfront Journals. Grove Press, 1997. Brush Fires in the Social Landscape. Aperture, 2015 [1994].

– In the Shadow of the American Dream / Amy Scholder, ed. Grove Press, 2000.

– Tongues of Flame / Barry Blinderman, ed. Illinois State University: Art Publishers, 1990.

**Wojnarowicz, David, Rauffenbart, Tom.** Rimbaud in New York. Andrew Roth, 2004.

**Wojnarowicz, David, Romberger, James, Van Cook, Marguerite.** 7 Miles a Second. Fantagraphics, 2013.

**Wolf, Reva.** Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s. University of Chicago Press, 1997.

**Wolf, Virginia.** The Diary of Virginia Woolf. Vol. III. 1925–1930 / Anne Olivier Bell, ed. The Hogarth Press, 1980.

**Woronov, Mary.** Swimming Underground: My Years in the Warhol Factory. Serpent's Tail, 2004.

Казалось бы, писать книгу об одиночестве — это уже опыт отделенности, однако он оказался поразительно воссоединяющим. Я удивляюсь тому, сколько людей сбились с ног, помогая мне с моим проектом, и это лишь подчеркивает, что одиночество у всех нас — общее.

Первым делом мне хотелось бы поблагодарить моего друга Мэтта Волфа, который показал мне работы Дэвида Войнаровича и тем самым придал этой книге импульс; он же до самого конца оставался для меня бездонным источником замыслов и связей.

Огромное спасибо тем, кто сделал «Одинокий город» возможным: этот список следует начать с моих дорогих агентов в Janklow & Nesbit, чудесной Ребекки Картер и П. Дж. Марка, оба — читатели, о каких можно только мечтать, а также Клэр Конрэд и Кёрсти Гордон. Хочу поблагодарить и моих восхитительных редакторов Дженни Лорд из Canongate и Стивена Моррисона из Picador за их глубокие и взвешенные отклики и за поддержку. Я в долгу у Совета по искусствам, финансировавшего мои исследовательские командировки в различные американские архивы, а также благодарю Corporation of Yaddo, обеспечившую мне идеальное рабочее место. Благодарю и MacDowell Colony: эта книга поистине выросла из дружеских отношений, которые я там завела.

Спасибо и командам Canongate и Picador, особенно Джейми Бингу, Наташе Ходжсон, Анне Фрейм, Энни Ли и Лоррейн Маккэнн по эту сторону Атлантики и Р. Дж. Хорожко, Деклану Тэйнтору и Джеймсу Мидеру — по другую. А также Нику Дэвису, который придал всему этому ускорение.

Последние несколько лет я провела в основном в архивах художников. Я очень признательна всем сотрудникам библиотеки Фейлза Нью-Йоркского университета, где расположена «Коллекция Даунтаун» и архивы Дэвида Войнаровича: это место само по себе чрезвычайно вдохновляет. Особые благодарности — Лисе Дармс, Марвину Тейлору, Николасу Мартину и Бренту Филлипсу, а также Тому Рауффенбарту, исключительно щедрому душеприказчику наследия Дэвида Войнаровича. Ценную поддержку оказал мне и персонал Американского музея народного искусства, где размещается архив Генри Дарджера. Спасибо Валери Руссо, Карлу Миллеру, Энн-Мари Райлли и Мими Лестер. Благодарю я и INTUIT в Чикаго — за то, что позволили мне осмотреть комнату Дарджера. В Музее американского искусства Уитни я благодарю куратора Картера Фостера и библиотекаря Кэрол Раск из Исследовательского собрания Эдварда и Джозефин Хоппер. И громадное спасибо всему персоналу Музея Уорхола, чья доброта, щедрость и помощь превзошли все пределы должностных обязанностей, в особенности — Мэтту Врбикэну, Синди Лисика, Джералин Хаксли, Грегу Пирсу и Грегу Бёрчерду.

Пока я работала над этой книгой, мне повезло: я выиграла годовое проживание в Центре американских исследований Экклз при Британской библиотеке. Хотелось бы выразить глубокую благодарность Филипу Дэвису, Кэтрин Экклз, Кэре Родуэй, Мэтью Шо и особенно Кэрол Холден: работать с куратором, который разделяет твои интересы

и соображения, — мечта любого писателя, а заполучить такого увлеченного и осведомленного проводника в пространство ББ — настоящее счастье.

А вот люди, щедро выделившие время, чтобы побеседовать со мной или ответить на мои вопросы: Джон Качоппо из Университета Чикаго, Синтия Карр, Стивен Кох из Архива Питера Худжара (он же щедро поделился со мной портретом Войнаровича работы Худжара, см. с. 114), а также Дональд Вархола. Спасибо вам всем. Я глубоко благодарна и Саре Шулман, чья работа — постоянный источник знаний и вдохновения.

Спасибо моей изумительно милой группе поддержки — Элизабет Дей и Франческе Сигэл, без которых все это рисковало растянуться надолго и не принесло бы столько удовольствия. Элизабет Тинзли, чьи мысли помогают мне уже не один десяток лет. Художникам тоже, конечно: Сара Вуд и Шерри Вассермен, спасибо вам! И особое спасибо великолепному Иэну Пэттерсону, который читал и комментировал многочисленные черновики — с большим умом и терпением.

А еще есть друзья и коллеги, которые обсуждали, читали, редактировали, подбадривали, кормили и селили меня у себя. В Великобритании это: Ник Блэкбёрн, Стюарт Кролл, Клэр Дэвис, Джон Дей, Роберт Дикинсон, Джон Гэллэгер, Тони Гэммидж, Джон Гриффитс, Том де Грюнуолд, Кристина Маклиш, Хелен Макдоналд, Лео Меллор, Триша Мёрфи, Джеймс Пёрдон, Сигрид Розинг и Джордан Сэвидж. В США: Дэвид Эджми, Лиз Даффи Эдамс, Кайл де Кемп, Деб Чахра, Джин Ханна Эделстин, Эндрю Гинзел, Скотт Гилд, Алекс Хэлберстадт, Эмбер Хок Суонсон, Джозеф Кеклер, Ларри Кроун, Дэн Левенсон, Элизабет Маккрэкен, Джонатан Монэгэн, Джон Питтмен, покойный

Элестер Рид, Эндрю Семпер, Дэниэл Смит, Скальер Тауни, Бенджамен Уокер и Карл Уильямсон.

За поддержку исследовательскими материалами спасибо Бреду Дэли, Харко Кайзеру, Хизер Мэллик, Джону Питтмену, Сериз Мэттьюс и Стивену Эбботту, Кио Старку и Эйлин Стори, а также нескольким неизвестным, но очень ценным мною благодетелям.

Фрагменты этой работы сперва были опубликованы в *Granta*, *Aeon*, *The Junket*, *Guardian* и *New Statesman*. Спасибо всем тамошним редакторам.

Как всегда, я глубоко благодарна моей семье: моей замечательной сестре Китти Лэнг, которая побывала в местах, описанных в этой книге, задолго до меня; моему обожаемому отцу, Питеру Лэнгу; моей матери, Дениз Лэнг, которая читала все с самого начала и без чьей поддержки я бы никак не обошлась.

Оливия Лэнг

Одинокий город  
Упражнения в искусстве одиночества

Издатели:  
Александр Иванов  
Михаил Котомин  
Выпускающий редактор:  
Лайма Андерсон  
Редактор:  
Нестор Пилявский  
Корректоры:  
Дарья Балтрушайтис  
Ольга Черкасова  
Оформление:  
Анна Сухова  
Компьютерная верстка:  
Марина Гришина

Все новости издательства  
Ad Marginem на сайте:  
[www.admarginem.ru](http://www.admarginem.ru)

По вопросам оптовой закупки  
книг издательства Ad Marginem  
обращайтесь по телефону:  
+7 (499) 265 0744 или пишите  
на: [sales@admarginem.ru](mailto:sales@admarginem.ru)

ООО «Ад Маргинем Пресс»,  
Резидент ЦТИ ФАБРИКА  
Переведеновский пер., д. 18,  
Москва, 105082  
тел./факс: +7 (499) 763 3595  
[info@admarginem.ru](mailto:info@admarginem.ru)

Отпечатано в соответствии  
с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт»,  
170546, Тверская область,  
Промышленная зона Боровлево-1,  
комплекс №3А, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)  
Заказ № 8603/19