

БАРТ. САД. РОКОКО

Елена Толстик

BARTHES. SADE. ROCOCO

© Alena Toustsik

Leading specialist, Study and Methodical Laboratory of Innovation in Education of the Belarusian State University (BSU),
7 Bobrujskaja Str., 220006 Minsk, Belarus

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3469-5480>

E-mail: ToustsikAY@bsu.by

Abstract: In this context «the time of Barthes» is the 18th century, it is the time of Rococo and Marquis de Sade. In his book *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes calls Sade a logothet, a founder of language. He describes a system and defines principles of Sade's writing. One of the themes, namely a «sensual pleasure of classification», specifies a relation of Marquis de Sade's writing to the Rocail. In this article I will address two questions: Does the text of Marquis de Sade maintain the Rocail spirit? and, Whether Rococo could be seen and perceived through the lens of the Sadian text?

Keywords: Marquis de Sade, Rococo style, art, every-day life, theatralisation, art history.

«...не рассказать о событиях, а рассказать о том, как рассказывают, – вот задача садовского романа...»

(Барт, 1992, с. 207)

Время Барта – 18 век

Я предлагаю рассмотреть век 18-й как время Барта, а разговор о его творческом наследии переместить в перспективу искусствознания. Поводом для этого служат тексты Барта о маркизе де Саде (1740–1814)¹. Донасьен Альфонс Франсуа де Сад происходит из 18 века, и, казалось бы, сам контекст того времени должен быть ему родным, объясняться им самим и его самого объяснять не в меньшей степени. И тем не менее этого не происходит. Барт во многом помогает

¹ Тексты «Сад I», «Сад II» и «Жизнь Сада» были впервые опубликованы в 1971 году в книге «Сад. Фурье. Лойола» (Барт, 1971).

справиться с ситуацией. На мой взгляд, он вполне подходит на роль Вергилия, проводника по садовскому миру.

«Сладострастное классифицирование», «*volupté de classification*» (Barthes, 2000, p. 701) письма Сада, как его определяет Ролан Барт, отсылает сразу к двум важным культурным проектам 18 века – к Просвещению и к искусству рококо. С первым Сада сближает стремление к рациональному порядку. Его романы могут быть прочитаны как энциклопедия преступлений и наслаждений. Сладострастность и тема эротики дают повод для поиска общих оснований садовского текста и рокайля. Бесспорно, Сад – маргинальная фигура, сопротивляющаяся любой попытке определить ее до конца. И все же меня будет интересовать – является ли текст Сада по духу рокайльным? Может ли рококо быть увиденным и воспринятым через призму садовского текста? В поиске ответов на эти вопросы представляется полезным руководствоваться интуицией о том, что и текст Сада, и рокайльный текст обладают критической интенцией, направленной на разоблачение собственных оснований, принципов их создания.

Размышляя о названии статьи, я остановилась на рабочем варианте, то есть простом перечислении тех сюжетов, о которых пойдет речь. Сам отрывочный стиль перечисления задает, как мне кажется, садовский ритм и близок тезисности бартовского письма о логотетах. Но кроме этого, такой вариант названия указывает на намерение лишь наметить несколько волнующих автора тем и обозначить проблему.

Путешествие в запертое пространство

Рококо начинается с искусства Антуана Ватто (1684–1721). Думаю, не будет большим преувеличением заявить, что именно он изобретает живопись в этом стиле, а следовательно, и во многом всю идеологию рокайля². Ватто был принят в Королевскую академию художеств авансом, и академикам пришлось придумать специальный жанр «галантных празднеств», чтобы рассматривать как вступительное его произведение «Путешествие на остров Киферу». Эта картина была выполнена Ватто в двух вариантах, не сильно друг от

² Рокайль (фр. *goscaille*) – «украшения в виде грубо обработанных камней (гос – скала) и раковин, которыми декорировали садовые гроты и фонтаны; еще в XVI столетии мастера этого дела были известны как *goscailleur*ы. Позднее этим словом стали обозначать всяческие формы, напоминающие украшения подобного рода. Слово приобрело особый семантический ореол: каприз природы, прихоть воображения, нечто необыкновенное, причудливое, вычурное. Отсюда и термин *гососо*. В лексиконе историков искусства слова рокайль и рококо употребляются как синонимы» (Даниэль, 2007, с. 11).

друга отличающихся³. Перед нами группа людей, приятно проводящих время. Большинство из них разбито на пары. Они прогуливаются и мирно беседуют. Корабль, или большая лодка, изображенный тут же, предполагает, что молодые люди и дамы либо только что прибыли, либо собираются отплыть на волшебный остров, где каждый обретает любовь, жениха или невесту. Живопись выполнена в особой дробной манере, здесь много мелких деталей, выписана листва и фигурки людей различимы, но все тонет в мареве пастельных пятен. Новизна этой живописи особенно хорошо ощущается в сравнении с полновесностью и основательностью предыдущего барокко.

Тема путешествий и паломничества близка Саду. Его герои преодолевают путь к запертому месту. «У Сада есть романы, в которых много путешествуют. Разрушительное странствие Жюльетты проходит через Францию, Савойю и Италию вплоть до Неаполя; Бриза-Теста доезжает до самой Сибири. Тема путешествия легко сопрягается с темой инициации; однако, хотя роман о Жюльетте и начинается с ученичества, путешествие у Сада никогда не приводит ни к какому новому знанию. [...] Важно пройти не через ряд более или менее экзотических случайностей, а через повторение одной и той же сущности, имя которой – преступление (под этим словом будем постоянно понимать пытку и разврат). Итак, если садическое путешествие и разнообразно, то садическое пространство единственно и неизменно: все эти путешествия нужны только для того, чтобы запереться» (Барт, 1992, с. 184).

Если учесть, какое значительное количество времени сам Сад провел в заключении (тюрьмах, а затем лечебнице)⁴, то его текст можно было бы определить как запертый текст запертого человека. Жизнь Сада – это жизнь между побегам и заключениями, которые, чем старше маркиз, становятся продолжительнее. Это важно помнить, чтобы осознавать значимость письма как преодолевающего границы путешествия для Сада.

Пространство Ватто можно определить как интерьерное и в этом смысле тоже замкнутое⁵. Интерьер – едва ли не главное

³ «Путешествие на остров Киферу», или «Отплытие на остров Киферу», или «Паломничество на остров Киферу» – одно из самых известных рокайльных произведений французского живописца Антуана Ватто. Первый вариант был создан им в 1717 году и сейчас экспонируется в Лувре, в Париже, второй, 1718 года, находится в коллекции Шарлоттенбурга, в Берлине.

⁴ Из 74 лет жизни 26 Сад провел в заключении.

⁵ Генрих Вёльфлин (1864–1945) в своем хрестоматийном труде «Основные понятия истории искусства» (1915) называет такой тип пространства, напротив, открытым. Речь идет о барочном (в терминах Вёльфлина) способе композиционного построения пространства, противоположном классическому или ренессансному, где пространство заключено в «ящик» прямой перспективы, его границы легко ощутимы и поэтому оно является замкнутым с конструктивной точки зрения. Тогда как в смысловом

изобретение эпохи, так как рококо выполняет важную задачу – сделать объектом внимания искусства интимную, повседневную сторону жизни. Поэтому все в рококо приобретает камерный характер и в некотором смысле подчинено интерьеру. Если анфилада⁶ в барокко функционирует как место представления жизни суверена, любого аристократа, то приходящий на смену ей рокайльный салон предназначен снизить официальность публичной жизни представителей высшего сословия. Салон – это и социальный институт, и литературный жанр этого времени. Так называются собрания, происходящие в подобных помещениях, где встречаются представители самых разных сословий.

Живописное пространство также становится более интимным и призвано частично скрывать и утаивать все, что в него попадает. Персонаж может затеряться в нем, быть укрытым тенью, стать одним из многочисленных предметов изображения. Человеческая фигура теперь отнюдь не центр композиции, а лишь стаффаж⁷, одна из составляющих художественного целого. Нельзя не заметить, как уменьшается значимость лица в рокайльных портретах, а городской пейзаж обретает камерный масштаб в венецианских ведутах.⁸

Таким образом, путешествие и у Ватто, и у де Сада оказывается путем в изолированное место, паломничеством. В 18 веке популярен апулеевский сюжет о Психее – человеческой душе, преодолевающей путь к любви, Амуру. И если Ватто метафорически подхватывает этот сюжет, то путешествие Сада – это скорее жестокая ирония на страдания Психеи.

Садовый порядок

Барт посвятил Саду три текста – «Сад I», «Сад II», «Жизнь Сада». Это главы книги «Сад, Фурье, Лойола» (Барт, 1971), в которых речь

отношении все строго наоборот: место действия многих ренессансных полотен – площадь, открытые пространства, тогда как в «неклассической» живописи место действия часто небольшое по глубине, замкнутое, интерьер, беседка, уединенная часть сада. (Вёльфлин, Г., 1994).

⁶ Анфилада (фр. *enfilade* от *enfiler* – «нанизывать на нитку») – способ организации внутреннего пространства строения, при котором все помещения оказываются проходными и как бы нанизанными на воображаемую ось. Анфиладным принципом организации пространства отличаются почти все барочные дворцы, Версаль, например.

⁷ Стаффаж (нем. *Staffage* от *staffieren* – «украшать картины фигурами») – в небольшом масштабе выполненные фигурки людей и животных, чаще, но не только, в пейзажной живописи.

⁸ Ведута (от ит. *veduta* – «вид») – поджанр пейзажного жанра, предметом изображения в котором, как правило, становятся городские виды. Часто такого рода пейзажи создаются с использованием камеры обскуры. Ведута возникла в искусстве Ренессанса, но особого расцвета достигла в Венеции 18 века. Самым ярким представителем живописной школы венецианской ведуты считается Каналетто (1697–1768).

идет о логотетах, или изобретателях языка. Барт подмечает общие принципы письма логотетов – «[...]одно и то же сладострастное классифицирование, то же пылкое расчленение (тела Христа, тела жертвы, человеческой души), та же одержимость вычислениями (подсчет грехов, пыток, страстей и самих ошибок в вычислениях), та же образная система. [...] в атмосфере этих текстов нельзя дышать: удовольствие, счастье, коммуникацию они ставят в зависимость от порядка, который не терпит компромиссов» (Барт, 2007b, с. 9).

Все три автора хотя и замерить неизмеримое, упорядочить неупорядочиваемое и сделать это при помощи сладострастного классифицирования, устремленного к системе образов. Оперирование образами или театрализация – процедура общая для всех логотетов. Заключается она в попытке избежать определенности стилистической формы и лишь разметить художественную систему как ее предпосылку. За всем объемом письма, производимого логотетом, должна проступать организующая его схема.

Несомненная заслуга Барта в отношении Сада состоит в том, что его язык-текст, язык-синтагму, он переводит на парадигмальный уровень. После него проникнуть в механизм садовского письма, производящего текст-наслаждение, значительно проще. Барт определяет принципы производства письма и словарь Сада.

Особая условность мира либертенов производит почти экспериментальную ситуацию. Не предполагающая никаких вмешательств извне, уже отмеченная ранее изолированность этого мира защищает, обеспечивая уютное уединение либертенов, но в то же время служит предпосылкой для осуществления главной цели садовского текста – оформления системы нового языка. Социальное в этом мире исторически опознаваемо. Однако Франция 18 века, периода правления Людовика XV, преобразуется у Сада в свою уменьшенную модель или макет – общество либертенов. Чтобы быть эффективной, система должна быть тотальной, то есть описывать и предписывать любые возможные действия, формировать утопическую повседневность либертенов и их серала.

Жесткая иерархия придуманного общества способствует отлаженной работе системы. Сад оперирует целым набором маркеров для ранжирования героев. Еда, одежда – с одной стороны, функциональны, но с другой – разводят либертенов по подгруппам. Так, шоколад либертены любят за то, что он быстро восстанавливает силы, но это и пища представителей высшего класса. Целая система из цветных лент в одежде либертена, указывающая на предпочтительный способ получения сексуального удовольствия, – опять же вполне наглядна и изысканна. Изысканность, или даже изощренность, служит обозначением исключительно господ. Только либертен способен испытывать удовольствие при тех же условиях, в которых жертва способна лишь страдать. Маркеры должны задать предельно ясную игру знаков и функций. При этом главным маркером остается язык – право на слово либертена и отсутствие такого

у жертвы. Привилегия рассказывать истории принадлежит исключительно либертенам.

Сад формирует два типа портретов – «реалистичный» портрет-изображение для либертенов и «ирреальный» портрет-знак для жертв. Речь не идет о большей или меньшей физиогномичности и основательности описания, скорее о способе его производства. Либертены описываются чуть более конкретно потому, что в них акцентируется изъян. По преимуществу они не молоды и не красивые, а если кто-то из либертенов обладает привлекательной внешностью, то это чем-нибудь «компенсируется», злым выражением лица, например. Жертвы, как правило, молоды и прекрасны, часто сравниваются с мифологическими героями, богами и богинями. Если либертены принадлежат миру происшествий, с ними нечто происходит и они сами в определенной степени провоцируют события, то жертвы лишь претерпевают, будучи объектами либертинажа.

Повседневная практика либертинажа строится на системе из позиций, операций, эпизодов и сцен. Позиция отмеряется оргазмами и обозначает не только различные позы, но и предполагает любые условия, способные вызвать оргазм. Эпизоды и фигуры уподобляются мифологической живописи, живым картинам, как их определяет Барт. Сцена – совокупность эпизодов и предваряется, и завершается рассказом, размышлением-рефлексией. Текст питает и пропитывает все в садовском мире, служит этому миру животельной влагой. Сад последовательно проводит аналогию между производством письма и производством спермы – два принципа порнограмматики Сада, правило исчерпанности и правило взаимности, регулируют и то, и другое.

Правило исчерпанности означает, что должны быть задействованы все наличествующие тела и все предоставляемые ими возможности эротического, порнографического использования – «это своего рода химический цикл, в котором ни одна «валентность» не должна остаться свободной: таким образом, весь садический синтаксис оказывается поиском всеобъемлющей фигуры» (Барт, 1992, с. 202).

Правило взаимности указывает на взаимозаменяемость всех участников действия или всех элементов системы и поясняется так: «Существуют только классы действий, а не группы индивидов» (Там же, с. 202). Таким образом, либертен и жертва в любой момент могут подменять друг друга. Несмотря на всю сложность производимой классификации, по сути либертена от жертвы отличает лишь право на убийство и право на слово.

Язык изобретается Садам как альтернатива реальности. По словам Барта, в садовских текстах нет никакой другой реальности, кроме реальности языка. Такой язык сложно интерпретировать. Он не для коммуникации, а для описания невозможного, сладострастия и преступления, ему присущ ритм и навязчивость собствен-

ных повторов. Это сырой, монотонный или чистый язык, язык-система, такой, каким является сухой, формульный, алгоритмичный язык науки. Такой язык не может обойтись без воплощения, ему необходимы театрализация⁹, ритуал удовольствия и ритуал чтения.

Письмо Сада не следует миметическому принципу отражать реальность, сквозь его слово не обозреть современную автору жизни. Поэтому читать Сада как обычный роман бессмысленно. Главным атрибутом садовских преступлений в принципе является ирреальность, невозможность их воплощения. Достаточно прочитать описания одного из садовских действий, чтобы понять, насколько оно запредельно: бесконечное, неисчислимо число переживаемых оргазмов, невероятно послушные жертвы, которые, не сопротивляясь, позволяют над собой измываться и себя убивать. Фантасмагоричность садовского текста проявляется в невероятной удачливости либертенов, совершающих все свои бесчинства без малейшего сопротивления ни со стороны жертв, ни со стороны складывающихся обстоятельств.

При этом жизнь и письмо Сада соприкасаются самым тесным образом, но не в том скандальном смысле, который первым приходит на ум. «Реальные и придуманные сцены не находятся в отношении филиации; все они – всего лишь параллельные дубликации, более или менее сильные (сильнее в творчестве, чем в жизни), некоей отсутствующей, наполненной фигурами, но неартикулированной сцены, местом фигурации и артикуляции которой может быть лишь письмо: творчество и жизнь Сада пересекают эту сферу письма на равных» (Барт, 2007а, с. 229). Биография маркиза де Сада в беглом пересказе Барта – пронумерованная хронология, выхваченные жизненные эпизоды с пометками, избегающими интерпретации, но проливающими свет на все то же – садовское письмо.

В 18 веке есть один персонаж, авантюрист¹⁰, для которого связь собственной жизни с текстом и письмом может быть не менее важна. Как правило, он – выходец из низших слоев общества, который сам себя объявляет аристократом или начинает играть его роль. Авантюрист – почти мистическая фигура. Он заигрывает с судьбой, увлекается оккультными практиками, заглядывает в будущее. Травестия его жизни доходит до того, что он может менять пол в зависимости от обстоятельств. Авантюрист одновременно описывает и создает собственную жизнь. Выходящие из-под его пера дневники и записки должны заменить настоящую историю жизни. Авантюрист и сам себя мыслит представителем Республики

⁹ Барт, на мой взгляд, использует этот термин для обозначения двух разных явлений: театрализация как сценография, когда речь заходит об устройстве текста, и театрализация как ритуал, способ воплощения садовской системы в практиках либертинажа.

¹⁰ Алессандро Калиостро (настоящее имя Джузеппе Бальсамо) (1743–1795), Джакомо Джироламо Казанова (1725–1798), Граф Сен-Жермен (умер в 1784 г.) – яркие примеры авантюристов 18 века.

изыщности словесности, автором не только литературных опусов, но и подчас больших социальных проектов.¹¹

Так же как в случае с авантюристом, между жизнью Сада и его письмом можно поставить знак равенства. Но если в первом случае это означает придание биографии нужной формы, то во втором письмо – это процесс, который помогает жизни сбываться. Воплощение жизни Сада в письме принципиально иное. Садовское письмо наделяет жизнь запертого человека смыслом. Жизнь в заключении для Сада оборачивается словом. Это способ дышать там, где дышать трудно. Сад не описывает/изобретает собственную жизнь в письме. Скорее уж «кое-что из своих произведений он перенес в собственную жизнь – а не наоборот» (Там же, с. 229).

В результате Сад оказывается не авантюристом, но мифологическим повествователем, чей главный сюжет – игры дискурса или, как указано в эпиграфе к этому тексту, не сами события, а способы их рассказывать. Другое дело – садовский либертен. Он вполне может служить примером рокайльного авантюриста и в плане поиска сюжетов собственной судьбы, и в плане построения социальных проектов. При этом, правда, основное приключение либертена – всегда одно и то же: преступление с целью наслаждения.

Возвращаясь к театрализации, теперь можно уточнить, что она, с одной стороны, может быть понята буквально как воплощение садовского текста на сцене. В больнице Шарантон, последнем пристанище Сада, был организован театр. Но с другой – театрализация описывается, «схватывается» через выводимые Бартом принципы и смыслы письма Сада, его порядок и систему образов.

На первый взгляд художественная форма рококо представляет собой нечто совершенно противоположное и избегает порядка.

Рокайльный беспорядок

Спорный момент, возникающий при описании рокайля, – полагание тесной генетической связи рассматриваемой эпохи с той, что ей предшествует: барокко¹². Оба стиля производят впечатляющую художественную иллюзию, но перверсивная, застревающая в физиологичности¹³ светскость рококо и массивная католическая

¹¹ Практически все авантюристы оставили после себя дневники и воспоминания. Известно, например, что Казанова состоял в переписке с Екатериной II и предлагал ей свои проекты по переустройству России. Более подробно об этом см. Строев, 1998.

¹² Надо сказать, что Барт тоже игнорирует разницу двух стилей и пишет о «барочной синтагме» и «лоскутной барочной ткани» садовского письма.

¹³ Подчас рококо черпает основание для изысканности в изощренности, достойной садовской. При французском дворе после рождения дофина чрезвычайно популярным становится цвет саса Dauphin (кака дофи-

официальность барокко слишком разнонаправлены. Гораздо продуктивнее рассматривать рококо как попытку уйти от барочной массивности, серьезности и представительности.

Рокайль даже не пытается сделать свою иллюзию убедительной. Здесь намного важнее само указание на трансгрессивность формы и быстротечность момента. Поэтому все в рококо гораздо легче и намечено лишь эскизно. Рококо – мир сквозь розовую завесу, где видны не сами предметы, а лишь их тени, где главным предметом изображения порой выступает как раз сам занавес, а не то, что за ним находится.

То, что делает разницу между двумя стилями абсолютно очевидной, – роль и значение художественной конструкции. В барокко за всем массивом нагроможденной материи проступает прочный каркас. Будь то архитектурный остов или скульптурный скелет – сколь бы ни извивалась и ни клубилась форма, создается ощущение основательности и устойчивости. Барочная форма в живописи также динамична, но за ней видна композиционная схема, силовые линии, укладываемые в геометрическую фигуру.

Разглядеть в рококо каркас композиции, на которую лепится живописный образ, практически невозможно, а скульптура и архитектура рококо предпочитают малые формы.

Беспорядок, или *désordre*¹⁴ – то, что предлагается рассматривать как основание композиционного построения рокайльного творения. Отмечают также отсутствие центра в рокайльной композиции или, точнее, сложность с его определением. Произведение в рококо как будто бы не до конца завершено, как в эскизе-наброске, приходится вглядываться в него, чтобы распознать предметы и персонажей. Часто повторяющийся мотив произведений любого жанра этого стиля – повсюду разбросанные предметы тоже создает ощущение хаоса. Беспорядок – это и декоративный прием, к которому прибегают для подчеркивания эротичности и интимности. Такой прием, конечно же, служит для характеристики женского костюма прежде всего, но и мужской костюм бывает *désordre* в рокайльных произведениях.

18 век чрезвычайно заинтересован в визуализации интимного и повседневного. Для Сада описать практику всех возможных наслаждений – это значит представить и утопическую повседневность, и целиком мир либертена. Рокайльный интерьер, художественно оформляющий повседневность, стремится полнее проявить ее и учесть все самые незначительные функциональные предназначения вещи. Виды и подвиды предметов мебели и различных приспособлений в интерьере рококо специфицируются и умножаются в геометрической прогрессии. Вот, например, как

на), а затем его сменяет цвет гусяного помета (*merde d'oie*) (См. Фукс, 1994, с. 479).

¹⁴ Более подробно о рокайльном беспорядке, *désordre*, пишет в своей работе Эрих Ауэрбах «Прерванный ужин» (Ауэрбах, 1976).

описывает это Жермен Базен: «Зеркала имели самые разнообразные формы и размеры, в ходу были всевозможные ширмы, экраны для каминов и скамеечки для молитвы. Имелись барометры, приборы для измерения температуры и большое разнообразие часов: в виде консолей, настенных, каминных, напольных, музыкальных, встроенных в шкафы или комоды и т. д. [...] Особым разнообразием отличались стулья. Существовало множество типов табуретов и скамеечек всевозможных форм, высоты и стилей. Стулья могли быть: снопообразные, в форме пучка иди букета, лирообразные, веерообразные, на английский манер, для сидения за картонным столом, для сидения за письменным столом, для гостиной, глубокое кресло, кресло с изголовьем; кроме того, были специальные стулья для причесывания или надевания головных уборов, а также стулья для детей» (Базен, 2001, сс. 206–207).

Исчерпанность классификации наслаждений у Сада и стремление перечислить повседневность в ее предметности до конца в рококо – явления одного рода. Эпоха, в общем и целом, демонстрирует стремление к каталогизации. Все исчисляется и заносится в реестры, все знания о мире упорядочиваются в энциклопедическом алфавитном порядке.¹⁵

Рококо возводит повседневность на уровень высокого вкуса, стремясь эстетически упаковать любое из ежедневных занятий. Садовская повседневность возникает как эффект текста. В рокайльной повседневности жить можно, а в садовской – нет. Это мир, лишенный воздуха, по словам Барта. Однако несмотря на разницу, взаимодействие людей и в том, и в другом типах повседневности организует ритуал, тоже своего рода реестр предписаний. Из перспективы рококо стоит вести речь об особом ритуале жизни аристократа, где главной сценой оказывается двор, а де Сад предлагает нашему вниманию порнотеатр либертенов и их жертв, где все их действия подчинены жесткому распорядку, как тот, с которого начинаются 120 дней Содома, например.

Конвейер и гирлянда

Итак, регламентирующее основание, порядок есть и у рокайльной образной системы, но он спрятан в массе эстетически-эротических наслоений. Стоит пояснить это, возвращаясь к разнице двух иллюзий, барочной и рокайльной. Примером первой в данном слу-

¹⁵ По определению Мишеля Фуко, матезис, таксономия, классификация, энциклопедия, таблица – это формы представления знания, характерные для классической эпистемы, приходящейся на 17 и большую часть 18 века. При этом интересно отметить, что текст Сада рассматривается Фуко как замыкающий классическую эпистему, тогда как текст Сервантеса открывает ее (Фуко, 1994).

чае могут послужить восковые скульптуры Гаэтано Зумбо¹⁶, а примером второй – весьма популярные в 18 веке автоматы¹⁷. Скульптуры Зумбо изображали анатомические модели, изуродованные тела больных и были впечатляюще натуралистичны. Автоматы прекрасны в своей виртуозной искусственности. Как любая кукла, они лишь прикидываются живыми – механизм автомата прячется под роскошным костюмом. Поэтому такую игрушку тут же хочется разоблачить и разъять, чтобы посмотреть, как это устроено. Предметом восхищения, как в сказке о соловье и розе, становится даже не сама виртуозная искусственность, но эта возможность ее разоблачения. А поводом для разочарования может оказаться невозможность последнего.

В садовском мире тоже платят дань увлечению эпохи автоматами. Его либертены постоянно изобретают нечто – механизмы для порки, для возбуждения, для зачатия, шлемы для прослушивания криков жертв и многое другое. Однако главная садовская машина – конвейер с его отлаженным механизмом и человеком как неотъемлемой частью. Это метафора и повествования, и продуцируемого наслаждения. Как выясняется, у рокайльной живописи тоже есть свой механический секрет, механизм порядка. Персонажей Ватто именуют грустными марионетками, отмечают еще, что не редко они выглядят как гирлянда из людей.

Следуя этой логике, Павел Флоренский интерпретирует «Путешествие на остров Киферу» Ватто следующим образом: «Все эти пары объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком – движения и образов, и людей, ими представленными. Понимаемая как изображение праздника, как собрание различных видов галантности картина имеет в себе известную протяженность в пространстве. Но вместе с тем, более глубоко, она может быть истолкована во времени. Тогда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, а перед нами – уединенная роща – прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь одною, изображенною в ряде последовательно развертывающейся любви [парою]. Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светоносном тумане на острове Киферы» (Флоренский, 2000, с. 232). Иными словами, рокайльная «гирлянда людей» может быть увидена как последовательно представленное в статичных моментах движение одной пары, нечто наподобие кинематографической раскадровки. У Барта тоже есть размышления о садовском тексте как предтече

¹⁶ Гаэтано Джулио Зумбо (1656–1701) – итальянский скульптор эпохи барокко, прославившийся особо натуралистичными восковыми анатомическими моделями.

¹⁷ Один из известных дошедших до нас автоматов – Каллиграф, или пишущий мальчик, кукла со сложным механизмом из 6000 деталей, созданная швейцарской часовой фирмой Жаке Дро в 1772 г.

радиопередачи и кино (Барт, 2007а, сс. 196–197). Тайная машинерия подразумевается и в садовской, и в рокайльной сценах.

В арсенале художественных рокайльных приемов есть еще один специфичный мотив – оживающие на полотнах статуи. У того же Ватто мы то и дело наталкиваемся на каменные изваяния, активно принимающие участие в изображаемой сцене. В берлинской версии «Путешествия» статуя Венеры, склонившись со своего пьедестала, наставляет многочисленных (или одного, но застигнутого в разные моменты?) путти. Не переставая быть каменным идолом, что хорошо заметно по цветовой гамме, Венера активно включена во все происходящее. У этого приема есть и обратная сторона – людей помещают на постаменты, и они, таким образом, оказываются в роли живых статуй. Как будто бы грань между искусством и жизнью в изображаемом мире рококо в принципе не принимают в расчет. Однако в это же время и в литературе, и в пластических искусствах получает новое звучание сюжет о Пигмалионе и Галатее¹⁸. А эта история как раз о невозможности оживления статуй без волшебного вмешательства божества. Очевидно, возбуждает интерес рокайля сама эта пограничность как проблема – соотношение искусственного и естественного, возможность представить одно через другое.

О важности границ и их нарушения

Барт пишет, что необходимо читать Сада, не руководствуясь принципом насилия, а следуя принципу деликатности, изысканности – «selon un principe de delicatesses» (Barthes, 2000, p. 849). «Деликатность» не указывает здесь на высокий стиль и изысканный вкус, но означает отсутствие наивности восприятия, то есть некоторую интеллектуальную и чувственную изощренность. Чтение Сада подразумевает желание подорвать изнутри объект сладострастной классификации или, точнее, его привычный образ. Поэтому искать в текстах Сада совпадение с другим референтом или референтом другого текста бесполезно. Гораздо важнее совершить критическую работу по прочтению, пережить неузнавание в тексте привычного, но обнаружить тот самый шов между реальностью и текстом.

Трудно не заметить резонирующие отношения, в которые вступают при попытке их сблизить два текста, садовский и рокайльный. Поэтому для меня видеть в рококо подоплеку садовского текста (и наоборот) – это и значит осуществлять ритуал чтения в ответ на ритуал письма. На садовское сладострастное классифицирование рококо отвечает своими обсессивными перечислениями. Изощренной деликатности Сада противостоит изощренная деликатность

¹⁸ Жан Жак Руссо «Пигмалион» (1770), Жан-Мишель Моро «Пигмалион и Галатеея» (1775), Ф. Буше «Пигмалион и Галатеея», Э.М. Фальконе «Пигмалион и Галатеея» (1763) и др.

рокайля. Но самое главное – то, что делает рокайль и Сада особенно интересными сегодня, – их критический посыл. Совершенно очевидный в садовском тексте и скрытый, как почти все, в рококо. Сад поверяет естественный язык на прочность, высказывая невообразимое, выстраивая порядок представления запредельного. Рококо осуществляет критику языка классической изобразительности, то есть также стремится ее «раздробить, распылить, разбить на куски» (Барт, 1992, с. 253). В результате за всеми этими пасторальными сценами и галантными праздниками проглядывает и разоблачается (оказываясь немного *désordre*) система выразительных средств классического искусства.

Сад, как и все логотеты, проблематизирует место чтения. Невозможно отмахнуться при прочтении садовского текста от ответа на вопросы: Как читать? Кто читает и для чего? Во французском фильме 1988 года «Чтица» (фр. *La Lectrice*, режиссер Мишель Девиль) главной героине, зарабатывающей чтением вслух книг, однажды заказывают чтение Сада. На предварительном собеседовании в присутствии одного из заказчиков ей удается прочитать несколько строк, но, когда дело доходит до работы, чтения перед группой мужчин, у нее ничего не получается. Она сбегает, расписываясь, по ее же собственному признанию, в непрофессионализме. Но проблема как раз в том, что чтица остается профессиональной, сохраняя нейтралитет, вынося собственное отношение к садовскому тексту за скобки.

Место зрителя в рококо тоже критически переосмысливается. Практически все живописные композиции Ватто, например, предлагают нам смотреть на них снизу, с позиции театрального зрителя – предполагаемого участника сцены, но намеренно выведенного за ее пределы. Не остается никакого сомнения, что нам навязывают роль соглядатая. Причем эротически заинтересованного соглядатая, главный объект рассматривания для которого – обнаженное женское тело. Этому способствует и репертуар рокайльных живописных сюжетов – галантные сцены, купания, туалеты, триумфы, и особый набор персонажей живописных полотен, с которым зрителю предлагается идентифицироваться.

Если попробовать противопоставить перечислениям наслаждений у Сада рокайльные наслаждения, то все они будут замкнуты на взгляде, особом способе смотрения¹⁹. Так, на полотне Антуана Ватто «Удовольствия любви»²⁰ один персонаж нарочито противопоставлен всем остальным. Это молодой щеголь в вызывающей позе, устремивший свой взгляд на статую изображенной со спины обнаженной женщины. Тогда как все остальные участники этой галантной сцены сгруппированы в пресловутую гирлянду, мужчина

¹⁹ Сергей Даниэль предлагает свой вариант типологии рокайльного зрителя (Даниэль, 2007, сс. 175–194).

²⁰ Антуан Ватто «Удовольствия любви» (или «Общество в парке»), между 1715 и 1718 годами, из коллекции Дрезденской картинной галереи.

из нее исключен. Его вауеристическое удовольствие представлено Ватто с предельной откровенностью. Молодой щеголь – один из тех персонажей, с которым зрителю предлагается совпасть, чтобы делегировать ему свой взгляд.

Возможно, благодаря критической направленности и рококо, и Сад особенно интересны сегодня. Определяя тип письма Сада, Барту удастся обозначить то, каким образом и литература, и живопись становятся современными. «Будучи исторически переходным типом письма, письмо Сада двойственно. Во-первых, оно изображает (репрезентирует) живую картину, считаясь с тождеством в смысле классической живописи и литературы, которые ограничиваются описанием того, что уже было когда-то написано, того, что они именуют «реальностью». [...] Во-вторых, оно выходит за пределы репрезентации... Здесь дает о себе знать двусмысленность классического письма; будучи фигуративным, оно может изображать лишь объекты и сущности, расположенные в пространстве, тогда как объектом искусства (живописи, литературы) является неустанное обновление отношений этих объектов, т. е. композиции. Короче говоря, для того, чтобы стать «современным», этому письму нужно изобрести совершенно отличную от описания языковую процедуру и перейти, как того хотел Малларме, от живой картины к «сцене» (и к сценографии)» (Там же, с. 251). Иными словами, чтобы быть современным, текст должен быть одновременно и собственной критикой тоже.

На мой взгляд, историческая фигура и творчество Маркиза де Сада помогают увидеть в рокайле нечто большее, чем изящную безделушку. Конечно, из перспективы сегодняшнего дня 18 век с его замысловатыми сюжетами и чересчур сложными интонациями кажется анахронизмом, который не может никак пригодиться. И все же те процессы, которые настигли культуру значительно позже, на рубеже 19 и 20 веков, во многом происходят из того странного времени. В рокайле отображение самого процесса конструирования художественного образа становится ощутимой заботой искусства. Это все еще «старое» искусство, которое прочно связано с материалами, ремеслом и желанием создать узнаваемые образы, но здесь акцент начинает смещаться с создания убедительной обманки на сам способ обманчивой убедительности, предметом изображения становится не столько сам предмет, сколько система, его репрезентирующая. Таким образом, в рококо переосмыляется граница между предметом и способом изображения, между жизнью и искусством. Рококо и 18 век в целом представляются мне одной из самых странных эпох в истории, невозможным временем, в котором многое стало возможным, когда были сломлены, казалось бы, незыблемые границы. И, может быть, только благодаря такому слову эти границы стали вдруг столь явно ощутимыми.

Литература

- Ауэрбах, Э. (1976) Прерванный ужин. В: Ауэрбах Э. *Мимесис или изображение действительности в западноевропейской литературе*. Москва: Прогресс, сс. 396–431.
- Базен, Ж. (2001) *Барокко и рококо*. Москва: Слово SLOVO (Лукор), 288 с.
- Барт, Р. (1992) Сад I. В: *Маркиз де Сад и XX век*. Москва: РИК «Культура», сс. 184–209.
- Барт, Р. (2007а) Сад II. В: Барт, Р. *Сад. Фурье. Лойла*. Москва: Праксис, сс. 159–225.
- Барт, Р. (2007б) Предисловие. В: *Сад. Фурье. Лойла*. Москва: Праксис, сс. 9–19.
- Вёльфлин, Г. (1994) *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Санкт-Петербург: Мифрил, 398 с..
- Даниэль, С. (2007) *Рококо. От Ватто до Фрагонара*. Санкт-Петербург: «Азбука-классика», 336 с..
- Строев, А. (1998) *Те, кто поправляет фортуны. Авантюристы Просвещения*. Москва: НЛО, 400 с..
- Флоренский, П. А. (2000) *Время и пространство*. В: Флоренский П. А. *Статьи и исследования по истории и философии искусства*. М: «Мысль», сс. 190–259.
- Фуко, М. (1994) *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: А-сад, 408 с..
- Фукс, Э. (1994) *Иллюстрированная история нравов. Том 2. Галантный век*. Москва: Республика, 479 с..
- Barthes, R. (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Editions du Seuil, p. 191.

References

- Auerbach, E. (1976) *Prervannyj ujin* [The Interrupted Supper]. In: Auerbach, E. *Mimesis ili izobrazenie dejstvitel'nosti v zapadnoevrpejskoj literature* [Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature]. Moscow: pp. 369–431.
- Bazin, G. *Baroque and Rococo*. Moscow: Izdatel'stvo «Slovo (Lukor)», 288 p.
- Barthes, R. (1992) *Sade-I*. In: *Markiz de Sad i XX vek* [The Marquis de Sade and the Twentieth Century]. Moscow: RIK «Cultura», pp. 184–209.
- Barthes, R. (2007a) *Sade-II*. In: Barthes, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Moscow: Praxis, pp. 159–225.
- Barthes, R. (2007b) *Predislovie* [Introduction]. In: Barthes, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Moscow: Praxis, pp. 9–19.
- Daniel, S. (2007) *Rococo. Ot Watteau do Fragonara* [Rococo. From Watteau to Fragonar]. St-Petersburg: «Azбука-klassika», 336 p.
- Stroev, A. (1998) *Te, kto popravliaet fortunu. Avanturisty Prosvetchenia* [Those, who correct the fortune. Adventurers of enlightenment]. Moscow: NLO, 400 p.
- Florenskij, P. (2000) *Vremia i prostranstvo* [Time and Space]. In: Florenskij, P. *Statii i issledovania po istorii i filosofii iskusstva* [Articles and research on history and philosophy of art]. Moscow: «Mysl'», pp. 190–259.

- Foucault, M. (1994) *Slova i veschi. Archeologia gumanitarnyh nauk* [Words and Things: An Archaeology of the Human Sciences]. St-Petersburg: A-cad, 408 p.
- Fuchs, E. (1994) *Illustrirovannaja istoria npravov. Tom 2. Galantnyj vek* [The illustrated history of morals. Vol. 2. Gallant age]. Moscow: «Respublica», 479 p.
- Wölfflin, H. (1994) *Osnovnye poniatia istorii iskusstv. Problema evolucii stilia v iskusstve* [Principles of Art History. The Problem of the Development of Style]. St-Petersburg: Mifril, 398 p.
- Barthes, R. (1971) *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 191 p.
- Barthes, R. (2000) *Sade, Fourier, Loyola*. In: Barthes, R. *Oeuvres complètes*. Tome 3, 1968–1971. Paris: Seuil, pp. 700–863.