

18+

Арина Лорель

Между Кантом и Садом

Арина Лорель

Между Кантом и Садам

«Издательские решения»

Лорель А.

Между Кантом и Садом / А. Лорель — «Издательские решения»,

В старой венской библиотеке, где философские трактаты соседствуют с эротическими гравюрами, молодой архивист Теодор Ленц находит странные маргиналии на полях книг Канта, Шопенгауэра и Фуко. Кто-то оставляет здесь не просто заметки, а полноценные эссе — яростные и откровенные. Авторы этих текстов — философ, актриса, режиссёр, психолог, священник — никогда не встречались друг с другом, но их голоса сплетаются в полифонический хор, исследующий главный вопрос нашего времени: что мы ищем?

© Лорель А.

© Издательские решения

Содержание

Между Кантом и Садом	6
Глава 2	10
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Между Кантом и Садом

Арина Лорель

© Арина Лорель, 2026

ISBN 978-5-0070-7323-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Между Кантом и Садом

Глава 1

Библиотека Кнауэра пряталась в венской глуши, за каштанами, где летом орали дрозды, а зимой тишина стояла такая, что слышно было, как снег ложится на крышу. Сам Кнауэр, чужак из прошлого века, собирал всё подряд: редкие книги, гравюры сомнительного содержания, японские свитки с голыми женщинами. В завещании он велел не сортировать добро по ранжиру — пусть лежит вместе. Так Кант оказался по соседству с Садом, а Бодлер — с анонимными картинками, и всё это мирно пылилось под надзором подслеповатых старух, которые давно не различали букв, но чувствовали книги на ощупь, как пульс.

Я — Теодор Ленц, двадцать девять лет, аспирант, по ночам сижу за стеклянной будкой, слушаю гул вентиляции — он похож на дыхание спящего зверя — и выдаю книги редким полуночникам. Скука смертная, но зато у меня есть ключ от закрытого фонда — того самого, с «неприличным» хламом. Восемь вечера до пяти утра — и я призрак в этом храме.

В среду, 14 марта, я решил полистать старую книгу в кожаном переплёте — просто так, от нечего делать. На сто двадцать седьмой странице, где автор толкует о бескорыстном наслаждении, я увидел пометку карандашом. Не владельческий знак, не штамп — мелкий, нервный почерк, почти утопленный в переплётный шов.

Я взял лупу.

«Он тут врёт. Наслаждение от запретных картинок — самое корыстное, что есть. Мы смотрим на чужое возбуждение, чтобы на миг забыть, что сами существуем. Это не эстетика, это наркоз. Кант бы понял, но побоялся признаться.»

Я вздрогнул. Пометка была свежей — грифель не стёрся, буквы пахли деревом, а нажим оставил борозду на обороте. Кто-то держал эту книгу сегодня. Библиотека закрывается в семь, я заступаю в восемь — значит, читатель был здесь днём. Я принялся лихорадочно просматривать соседние тома. В каждом — на полях, на форзацах, на вклеенных листочках — я находил такие же заметки. Кто-то писал короткие трактаты, иногда на трёх страницах убористым почерком.

Все они говорили об одном.

Вот с полей книги Шопенгауэра:

«Если мир — это сплошная воля, то запретное — это воля, посаженная в клетку. Мы гоняемся за чужим телом, а ловим лишь его тень. Подмена случается не в жесте, а в этом призрачном обладании. Мы трогаем экран — а трогаем себя.»

А на страницах о дисциплинарных практиках — другой почерк, резче:

*«Запретное — это не про подавление и не про свободу. Это технология: через него нас учат хотеть не то, что мы хотим, а то, что можно хотеть в данный момент. Режиссёр — не

художник, а тюремщик, который временно даёт нам ключи. Вся политика сидит в том, кто на кого смотрит.»*

А на отдельном листе, вложенном в толстый том, было выведено от руки, без помарок — с холодной уверенностью человека, который всё уже решил:

«Я в этом деле двадцать лет. Пересмотрел тысячи метров плёнки. И только в прошлом году понял: каждый кадр — это вопрос о том, что есть реальность. То, что на экране, реальнее жизни, потому что у него есть начало и конец. В жизни — бесконечность и пустота. Я не режиссёр, я онтолог. Я ищу центр мира — и нахожу только отражение собственного одиночества.»

Подписи не было, только буква «М.» в уголке, выведенная с нажимом, почти прорезавшая бумагу.

Я просидел до утра, переписывая эти строки в блокнот. К восьми пришли сотрудницы, но я не ушёл — я заперся в хранилище и перерыл всё. К обеду у меня было двадцать семь текстов. Двадцать семь голосов: философы, актёры, режиссёры, зрители, даже бывший священник. Все они говорили о запретном так, будто речь шла о спасении души. Они спорили, соглашались, ненавидели друг друга на полях книг — и оставляли свои аргументы, как закладки.

Я тогда ещё не знал, что это не случайная коллекция, а поле битвы. Что все эти люди живы, что они иногда встречаются в этом же зале по ночам и спорят до хрипоты, и каждый мечтает сказать последнее слово о том, что мы делаем в темноте перед экраном.

— —

Через день я нашёл первую полноценную рукопись — она лежала внутри книги по истории искусства. Автор назвал себя «бывшим куратором», но я узнал его почерк: это был Иоганн Брандт, мой старый преподаватель, которого уволили за скандальную выставку. Тогда, в 2018-м, он смонтировал крупные планы женского оргазма с фресками Микеланджело. Публика взбесилась, его выперли. Теперь он тайком писал эссе.

Вот его текст — почти целиком, потому что он стал для меня ключом.

****Эссе Брандта****

Когда в начале прошлого века один тип выставил писсуар, он разбомбил не только музеи, но и само различие между красивым и полезным. Спустя сто лет мы всё ещё не знаем, что делать с запретным. Оно хуже писсуара, потому что писсуар хотя бы иронизировал — он был подписан и стоял вверх ногами. А запретное просто показывает. И именно эта простота — нож в спину для эстетики.

Философы веками выстраивали искусство как игру без правил, как свободный полёт способностей. В запретном нет игры. Там — физика тела, повтор, перебор, пот, краснота. Когда я показывал студентам одну старую сцену, они смеялись или отворачивались — но никто не говорил «красиво». Почему? Потому что этот кадр не даёт отстранённо любоваться. Он требует включиться: либо у тебя встаёт, либо тебя мутит. Третьего не дано.

Но парадокс: эта прямая телесность делает запретное честнее любой высокой живописи. Раньше художники писали святых, и все знали, что это символы. Рубенс писал толстушек — и мы говорили о жизненной силе. Но никто из историков не скажет: «Здесь мастер хотел, чтобы я возбудился». А запретное говорит это открыто. Оно сносит дистанцию. И в этом его главный грех против культуры — культура держится на том, чтобы между тобой и объектом была пропасть.

Я три года сравнивал запретные кадры с классическими ню. В ню тело всегда причесано — поза из древних статуй, свет выверен, лицо бесстрастно или печально. А в запретном тело не причёсано: оно краснеет, потеет, оно часто выглядит смешным. Это тело, которое не умеет притворяться. Поэтому его так трудно принять за искусство — оно отказывается от главного преимущества искусства, от лжи.

Но я не хвалю и не ругаю. Я просто говорю: эстетика запретного — это эстетика без эстетического. Она живёт не в картинке, а в жесте её показа. Вытащить это на свет — значит нарушить молчание. И когда мы пытаемся философствовать об этом, мы пытаемся узаконить жест, осветить его софитами. Но можно ли думать о том, что по своей сути ускользает от взгляда?

Вчера я смотрел старый фильм. Женщина там была прекрасна — не в музейном смысле, а в живом. И я понял: я не хочу анализировать её позу. Я хочу быть ей. Хочу почувствовать, что она чувствует. Это желание стать другим — вот что по-настоящему запретно. Не голое тело, не секс, а это слияние с чужим наслаждением. И тогда это уже не эстетика, а этика, но такая, которую мы стесняемся назвать.

Я заканчиваю в три ночи, в пустом зале. Через час придёт уборщица и смахнёт мои листы. Но я оставляю их в книге, потому что хочу, чтобы кто-то нашёл. Хочу, чтобы поняли: мы боимся не порнографии, мы боимся признаться, что она — наше зеркало. И в нём мы видим себя настоящими: желающими, смертными, по-настоящему одинокими.

— —

Я перечитал это три раза. Брандт говорил дело, но он упустил тех, кто создаёт запретное. Не философов, а работников съёмочной площадки. И тут я заметил на последнем листе, после его подписи, приписку другим почерком — резким, угловатым:

*«Коллега, вы рассуждаете о порно, как слепой о радуге. Я снимаю это 15 лет. Поверьте, там нет ни зеркала, ни катарсиса. Там — пот, контракты, страх, что заказчик останется недоволен. Вся ваша „запретная эстетика“ — просто бизнес, на который вы наклеили метафизический ценник. Приезжайте на съёмку — и посмотрите, как философия сдыхает под крик „Стоп!“.»

— *М.*

Я зажёл лампу и записал в дневнике: *«Брандт и М. — два полюса. Один видит проблему вкуса, другой — проблему работы. Но истина где-то посередине. Или вообще не здесь. Надо искать других.»*

Наутро я нашёл третью рукопись — в платоновских диалогах, между двумя текстами о любви. Автор — Анна К. Её эссе было настолько личным, что у меня сжалось горло. Я прочёл

его за ночь и понял: в библиотеке хранятся не просто мысли, а чьи-то судьбы. И каждая из них хочет быть услышанной.

— —

Я закрыл последнюю книгу, когда за окнами уже брезжил рассвет. Вентиляция затихла, и в этой тишине я вдруг остро, почти болезненно ощутил, что у меня есть тело. Что я дышу, что сердце бьётся, что мои руки, сжимающие блокнот, — настоящие.

И тогда я перевернул последнюю страницу блокнота. Там, на чистом листе, стояла новая запись — тем же свежим грифелем, что и первая пометка. Я не видел, когда она появилась. Но она была там.

«Ты слишком много читаешь, Теодор. Ты думаешь, что эти записи — для всех. Но они — для тебя. Ты — искомый, а не исследователь. Мы ждали тебя двадцать лет. Ты — последний аргумент. Ты — точка, с которой начинается бесконечность.»

Я обернулся. За стеклянной перегородкой никого не было. Только моё собственное отражение смотрело на меня — бледное, с тёмными кругами под глазами.

И в тот миг я понял: философия только что лишилась своей невинности. И моей — вместе с ней.

Глава 2

Из дневника Теодора Ленца:

Я нашёл этот текст на следующий день после эссе Брандта. Он лежал в книге Мерло-Понти — «Феноменология восприятия», издание 1960-х, с выцветшим корешком и закладкой из старого трамвайного билета. Я открыл книгу наугад, на странице 237, где говорилось о «плоти мира» — и вдруг наткнулся на сложенный вчетверо лист бумаги, исписанный мелким, но очень чётким почерком. Бумага была плотная, дорогая, чуть пожелтевшая по краям — как будто её носили в сумке несколько месяцев.

Я сел на пол, прямо между стеллажами, и начал читать. С первой строки я перестал дышать. Это был не текст — это была плоть, вырезанная из живой кожи. Анна писала не о порно — она писала о том, как тело может стать чужим, как его можно продать, потерять и потом пытаться найти в зеркалах. Я перечитывал эти страницы три ночи подряд, и каждый раз находил новый слой — как в старом лаке, где под одним слоем проступает другой, более тёмный и болезненный.

Это не эссе. Это крик, облечённый в термины феноменологии. Крик, который никто не слышал, потому что он был спрятан между строк философской прозы.

— —

> **Эссе №2. «Феноменология тела, или Как я перестала быть собой»**

> Меня зовут Анна. Мне тридцать два. Я начала сниматься в порнографических фильмах в девятнадцать, сразу после первого курса философского факультета. Я думала, что смогу «исследовать телесность» на практике — такая была у меня наивная диссертационная фантазия. Я думала, что, если я сама стану объектом, я смогу понять, что значит быть объектом для других. Я ошиблась. В порно тело не исследуют — его потребляют. И это две большие разницы, как между анатомией и мясной лавкой.

> Первая съёмка была в Берлине, в павильоне без окон, пахнущем дезинфекцией и потом. Режиссёр сказал: «Просто будь естественной». Но я не знала, что значит быть естественной перед камерой, когда вокруг стоят восемь мужчин с микрофонами и световыми отражателями. Я помню, как он поправил мою руку, чтобы та лежала «красивее» — он говорил «красивее», имея в виду «более читаемо для камеры», — и я вдруг осознала: *моё тело перестало быть моим*. Оно стало материалом — как глина для скульптора, как холст для живописца. Только скульптор не просит глину чувствовать, а живописец не ждёт от холста, что тот покраснеет от стыда.

> Феноменология учит нас, что тело — это не объект, а субъект, «плоть мира» (Мерло-Понти). Мы не *имеем* тело — мы *являемся* телом. Мы существуем через него, мы касаемся мира и чувствуем мир через кожу, через дыхание, через боль. Но в порнографическом производстве это правило отменяется. Моё тело было разобрано на части: крупный план глаз — для близости, крупный план губ — для намёка, крупный план... остального — для самого товара. Каждая часть жила своей жизнью, и ни одна из них не была *мною*. Я превратилась

в серию контейнеров для чужих проекций. Одна часть стонала, другая улыбалась, третья безмолвно плакала между дублями.

> Самый страшный момент наступил на третьем дубле. Режиссёр сказал: «Анна, ты слишком много моргаешь. Моргание — это признак живого человека. А нам нужно, чтобы ты была как кукла, — он сказал это без злобы, скорее заботливо, как ремесленник, объясняющий ученику, как правильно держать резец. — Кукла не моргает». И я перестала моргать. Я смотрела в объектив немигающим взглядом, и в этот миг я поняла, что моё тело окончательно отделилось от моей души. Я наблюдала за собой со стороны, как за персонажем в кино, но этот персонаж был мне глубоко безразличен. Как можно любить персонажа, которого ты играешь по контракту?

> Это состояние называется *деперсонализацией*. Я читала о нём у психиатров, но только теперь узнала на вкус — металлический привкус во рту, ощущение, что твои руки не твои, что они просто прикреплены к тебе, как протезы. Когда ты перестаёшь ощущать своё тело как своё, мир становится плоским, как экран. Ирония: меня снимали для экрана, а я сама стала экраном — пустым, транслирующим чужие желания, чужую похоть, чужое одиночество.

— —

> **В защиту наслаждения**

> Но я не хочу, чтобы вы думали, будто я жертва. Нет. Я выбрала это осознанно, и в первые годы мне даже нравилось. Было что-то освобождающее в том, чтобы перестать быть «личностью» и стать «образом». На съёмочной площадке я не отвечала за свои поступки — за них отвечал сценарий. Я не чувствовала вины, потому что «виновато» не может быть изображение. Как может картина быть виноватой в том, что на ней нарисован акт? Это же просто краски и холст. Я тоже была красками и холстом.

> И в этом, как ни странно, кроется главный парадокс порно: оно обещает освобождение от стыда, но поставляет стыд в упаковке, как быстрый обед. Когда я смотрела на готовый фильм, я не узнавала себя. Та девочка на экране была слишком яркой, слишком податливой, слишком счастливой. У неё был оргазм с первой минуты, и она никогда не просила остановиться. Я же в реальности всегда хотела остановиться — через пять минут, через десять, когда болели колени и пересыхало горло. Но режиссёр говорил: «Ещё один дубль, Анна, мы почти закончили, вы держитесь молодцом». И я делала ещё один. И ещё один.

> Спиноза писал, что желание — это сущность человека, его *conatus*, стремление к самосохранению и саморасширению. Но в порнографическом акте моё желание было заменено чужим — режиссёрским, операторским, зрительским, анонимным. Я выполняла их желание, а не своё. И это самый тонкий вид отчуждения: ты не чувствуешь насилия, ты чувствуешь услугу. Ты обслуживаешь чужие фантазмы так же, как официантка обслуживает столики — профессионально, вежливо, но без участия, с улыбкой, которая не доходит до глаз.

— —

> **Тело как язык**

> Через пять лет я начала замечать, что моё тело *говорит*. Не словами, а порами, напряжением мышц, произвольными вздохами, тем, как сухо или влажно у меня во рту. Я могла сыграть оргазм настолько убедительно, что оператор верил, и я гордилась этим как актёрским мастерством. Но однажды я поймала себя на том, что не могу отличить настоящий оргазм от сыгранного даже в собственной постели, с любимым мужчиной. Тело забыло свою подлинную речь. Оно научилось только цитировать порносценарии — чужие диалоги, которые я произносила не голосом, а мышцами.

> В тот момент я вспомнила Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира». Мой мир был ограничен лексиконом порно — проникновение, смена поз, финальный крупный план. В этом языке нет слов для нежности, для молчания, для неудачи. Нет слов для того, что происходит *после* — когда камеры выключены и ты остаёшься одна в гримёрной со своим отражением, которое больше не принадлежит тебе. Оно принадлежит контракту, агенту, режиссёру, зрителям, но не мне.

> Я начала вести дневник — не для публикации, а для себя. Записывала ощущения после каждой съёмки: сухость в горле, боль в пояснице, странное чувство, что я побывала в комнате, где все стены зеркальные, но отражают только других. Через год я поняла, что почти всегда описываю одно и то же: *пустоту в солнечном сплетении*. Не боль, не стыд — именно пустоту, как будто кто-то вынул из меня стержень, на который нанизаны все чувства. Я была идеально функциональным объектом, но перестала быть живой. Как механическая кукла, которая умеет двигаться, но не умеет чувствовать холод.

— —

> **Выход в феноменологию**

> Я бросила сниматься в двадцать семь — не потому, что меня выгнали или я состарилась (в порно возраст — не проблема, если у тебя есть хороший агент и ты умеешь играть юность), а потому что я не выдерживала самой себя в эти моменты. Однажды я пришла на съёмку и, глядя в объектив, поняла, что у меня нет сил даже притворяться. Я просто встала, сказала «извините» и ушла. Никто не побежал за мной. Меня заменили через час.

> Я вернулась в университет, дочитала курсы по феноменологии, написала диссертацию о теле как интерсубъективном поле — о том, как наше тело существует не только для нас, но и для других, и как это двойное существование создаёт нашу субъективность. Теперь я преподаю студентам, и каждый раз, когда мы говорим о Мерло-Понти, я вспоминаю ту девушку, которая перестала моргать по команде режиссёра. Я не говорю им об этом, но внутри меня каждый раз поднимается волна — смесь стыда и благодарности. Стыда за то, что я была так слепа, и благодарности за то, что я смогла увидеть.

> Я пишу это эссе в библиотеке Кнауэра, потому что здесь, среди этих книг, я снова чувствую себя человеком. Моё тело здесь не оценивают — оно просто сидит на стуле, держит ручку, иногда чешет нос, иногда зевает. И это невероятное облегчение — быть просто телом, а не объектом желания, не товаром, не образом, не проекцией.

> Но самое смешное и самое трагичное: я до сих пор не могу смотреть на себя в зеркало без мысленного кадрирования. Я автоматически ищу свой лучший ракурс — левая сторона лица чуть острее, правая мягче. Я слышу голос режиссёра: «Анна, поверни голову на три гра-

дуса влево, так свет падает лучше». Это навязчивое знание о том, *как меня видят другие*, перекрывает моё собственное восприятие. Я существую для себя только через их глаза. И это, по-моему, самая точная формулировка ада, которую я знаю.

> Знаете, что сказал Сартр? «Ад — это другие». Он имел в виду взгляд другого, который превращает меня в объект, в вещь среди вещей. В порно этот взгляд доведён до абсурда: на меня смотрят не просто другие, на меня смотрят *потребители*. Я становлюсь товаром, который оценивают по размеру, форме, громкости, цвету волос, отсутствию морщин. И даже сейчас, в тишине этого читального зала, я чувствую на себе их взгляды — миллионы анонимных глаз, которые видят во мне только монтаж, только кадры, но не видят ту, кто пишет эти строки.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.