

Тошнотворная драма:

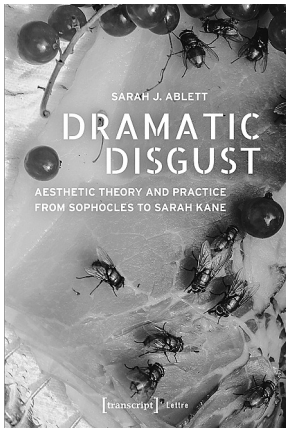
ОТ ОТВРАЩЕНИЯ К КАТАРСИСУ

DOI: 10.53953/08696365_2022_173_1_337

Ablett S.J. *Dramatic Disgust: Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane.*

Bielefeld: transcript, 2020. — 199 S.

Некоторые категории культуры проходят увлекательный путь. Так, например, безумие перекечевало из сферы зарождающейся психиатрии в область художественного осмысления и оказалось в когорте не только объектов, но и методов изображения, другими словами превратилось из термина в метафору. Схожий путь проделало и отвращение.



Теоретические размышления об отвратительном зародились в искусствознании и эстетике, причем «от противного»: за точку отсчета можно взять эстетические идеи Иоганна Винкельмана и Александра Баумгартена, описавших критерии художественного идеала, лишенного любых признаков отвратительного, лишенного всяческой органики. Из теории искусства отвращение перебралось в немецкую философию, где задержалось до конца XIX в., затем — в психологию и психоанализ, которые утвердили культурное происхождение отвращения, что позволило ему уже во второй половине XX в. вернуться в канву философского постижения, теперь уже на территории французской мысли, популярность которой вкупе с общественно-культурным раскрепощением XX в. сделали отврати-

тельное частью арсенала художественного осмысления и изображения действительности. Сегодня, по крайней мере в западных гуманитарных науках, феномен отвращения — проверенная и авторитетная категория культурного и художественного анализа, тема исследования. Первопроходцем и «популяризатором» темы отвращения в истории и культуре можно назвать англичанина Уильяма Иана Миллера¹; однако канонический труд об истории и интерпретации отвращения, переведенный на целый ряд европейских языков, принадлежит немцу Винфриду Меннингхаусу², задавшему тон последующим теоретическим работам о соответствующем эстетическом феномене³. Сегодня эта теоретическая база позволяет европей-

-
- 1 Miller W.I. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, 1997.
 - 2 Menninghaus W. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M., 1999.
 - 3 См., например: Perniola M. *Disgusti: Le nuove tendenze estetiche*. Genova, 1999; Wilson R. *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*. Edmonton, 2002; Kübler W. *Ekel: Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*. Hürtgenwald, 2003; Ngai S. *Ugly Feelings*. Cambridge, 2005; Korsmeyer C. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. N.Y., 2011; Critchley S., Webster J. *Stay, Illusion! The Hamlet Doctrine*. N.Y., 2013.

ским гуманитариям рассматривать через призму теории отвращения и общество⁴, и искусство⁵, и литературу от европейского Средневековья до русского постмодерна⁶.

Сара Эблетт в книге «Драматическое отвращение: эстетическая теория и практика от Софокла до Сары Кейн» прослеживает путь отвращения от Античности до наших дней, притом с привязкой к жанровой специфике драматургии⁷. Как подсказывает заглавие, мысль автора опирается на три теории — драмы, эстетики и отвращения, — а «кульминацией» исследования служит анализ творчества Сары Кейн, чьи пьесы одни критики называли отвратительными, а другие причисляли к классике современной драматургии⁸. Влиятельный британский театральный критик Алекс Сирц помещает творчество Кейн в поле брутального и скандального «театра *in-your-face*»⁹ — одного из вариантов «новой эстетической чувствительности». Эблетт же посредством категории отвращения пытается расширить эти границы, представляющиеся ей слишком узкими для Кейн, и доказать способность Кейн «эстетически работать с ужасающими формами физической, социальной и моральной трансгрессии, с тем чтобы (пере)представить универсальные модели человеческих конфликтов и кризисов, страдания, любви, насилия» (с. 10). По мысли Эблетт, это позволит вынести Кейн и других авторов, работавших с категорией отвращения, за рамки даже «новой эстетической чувствительности», поскольку найденный ими «современный голос позволяет (вос)соединить драму с ее первоисточником», в то время как эстетическое взаимодействие с чувством отвращения «обладает гораздо большим потенциалом, чем просто шокировать пуб-

-
- 4 См., например, посвященный отвращению выпуск журнала: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. 2011. № 1 (137).
 - 5 См., например: *Reiß C. Ekel: Ikonografie des Ausgeschlossenen*. Duisburg, 2007; *Ingelfinger A. Ekel als künstlerische Strategie im ausgehenden 20. Jahrhundert am Beispiel von Cindy Shermans "Disgust Pictures"*. Freiburg, 2010; *Torrado V. Die Präsenz des Abjekten in der zeitgenössischen Kunstproduktion*. Weilerswist, 2014; *Meyer H. Schmerz als Bild: Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld, 2015.
 - 6 Среди немецкоязычных работ по культуре и литературе см.: *Huszai V. Ekel am Erzählen: Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall Tonka*. München, 2002; *Guntermann I. Ekel: zur Inszenierung des Abjekten in der russischen Postmoderne // Metapher, Bild und Figur: Osteuropäische Sprach- und Symbolwelten / Hrsg. von B. Symanzik, G. Birkfellner, A. Sproede*. Hamburg, 2003. S. 123–145; *Haas C. Arbeit am Abscheu: zu Thomas Bernhards Prosa*. München, 2007; *Meyer S. Ekel als ästhetisches Phänomen — Zur frühen Lyrik Gottfried Benns*. München, 2007; *Böhmisch S. Jelinek'sche Spiele mit dem Abjekten // Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft / Hrsg. von F. Rétif, J. Sonnleitner*. 2008. S. 33–45; *Friesen K. Ekelhaftes Erlebnis — Der Episodenroman "Les cent vingt journées de Sodome" des Marquis de Sade im Vergleich mit der Erzählung "Der erste Subbotnik" von Vladimir Sorokin*. München, 2008; *Winter Ch. Angst und Autorschaft: Umrisse einer Physiognomie des zerquälten Schriftstellers am Beispiel Franz Kafka*. Marburg, 2009; *Petry S. Ekel, Tod und Gewalt im Frühwerk Ian McEwans*. Trier, 2012; *Dahlmann A.M. Charlotte Roches "Feuchtgebiete": Ekel und Sexualität als Tabus in den Medien*. München, 2016; *Heinrich H. Ekel im Mittelalter: zur Anatomie des Abjekten in Heinrich Wittenweilers "Der Ring"*. Norderstedt, 2020; *Bloes C. Die Funktion des Ekels in Christian Krachts "Faserland"*. München, 2020.
 - 7 Здесь Эблетт во многом продолжает статью британского коллеги: *Douglas-Fairhurst R. Tragedy and Disgust // Tragedy in Transition / Ed. by S.A. Brown, C. Silverstone*. Oxford, 2007. P. 58–77.
 - 8 Сара Кейн (1971–1999) оставила после себя пять пьес и один киносценарий, которые обычно разделяются на два периода творчества: к первому относятся киносценарий «Кожа» (1995) и пьесы «Подорванные» (1995), «Любовь Федры» (1996) и «Чистые» (1998), а ко второму — пьесы «Желание» (1998) и «Психоз 4.48» (1999).
 - 9 Термин Сирца (от искаж. англ. *in your face*, что здесь можно перевести как 'вот тебе!').

лику» (там же). Эблетт стремится разработать цельную модель драматического отвращения, своеобразный «интерпретационный ключ» к пониманию центральных конфликтов драмы. Более того, исследовательница исходит из смелой предпосылки, что эстетическое отвращение является не только «жизненно важным ингредиентом» драмы, но и «ключевым компонентом большинства классических драматических произведений» и «оживляло жанр с момента его возникновения в Древней Греции» (там же).

В первых четырех (теоретических) главах Эблетт прослеживает развитие концепции отвращения в философии, эстетике и науках. Именно в Античности она находит предтечу драматического отвращения: это понятия «миазма» (др.-греч. μίαισμα) и «дисхерея» (др.-греч. δυσχέρεια). Миазма должна пониматься здесь двойственно: как осквернение в физиологическом, медицинском смысле (например, обусловленные нечистой болезнью и раны, утрата целостности объекта) и как осквернение в моральном смысле (например, нарушение ритуала). Эту двойственность использует Еврипид в трагедии «Вакханки», расчленением тела Персея демонстрируя моральное «загрязнение» (осквернение) полиса и угрозу благополучию государства. Столь же двойственно понятие дисхереи: к нему могут относиться и физические предметы, к которым не следует прикасаться, и вопросы, с которыми трудно справиться, словом любые явления, контакта с которыми следует избегать. В трагедии Софокла «Филоклет» дисхерея выражается на двух уровнях: на физиологическом — в ярком описании отвратительной раны на ноге Филоклета и на моральном — в отвращении, которое испытывает к себе Неоптолем, согласившийся обмануть друга и неспособный преодолеть физическое отвращение при виде гноящейся раны. Переход телесности в сферу морали роднит трагедию Софокла с текстом Еврипида.

Философско-теоретическую базу такого «перевертыша» (от физиологического — к моральному) Эблетт обнаруживает у Платона и Аристотеля, они же помогают ей перебросить мостик к теории эстетического и драмы как таковой и разместить в ней на должном месте феномен отвращения. Платон представляет отвращение (дисхерею) как своего рода «приобретенный моральный компас» (с. 28), помогающий отличать рациональное, гармоничное, прекрасное от иррационального, уродливого. При этом он подчеркивает парадокс, который станет ключевым для позднейших теорий, — одновременно отталкивающий и притягивающий эффект отвращения, позволяющий ему поместить чувство дисхереи где-то между рациональностью человека и его естественными влечениями. Аристотель же, который, в отличие от учителя, приветствует миметическое искусство и эмоциональное «заражение» зрителей (но, как и Платон, не признает миазму и дисхерею достойными изображения в драме), вводит понятие катарсиса — состояния, в котором зрители тренируют эмоциональные реакции и избавляются от негативных чувств. Объединив обе точки зрения, Эблетт формулирует вполне цельную античную идею отвращения в драме, которую затем будет накладывать на теории XIX—XX вв. Но она также и спорит с ними, утверждая вслед за некоторыми исследователями Античности, что «рационализирующие фильтры... которые Платон и Аристотель хотели бы применить к миметическому искусству, плохо подходят для трагического жанра... поскольку трагедия в Греции V в. до н.э. все еще была в глубоком долгу перед богом нелогичного беспорядка Дионисом», который «кажется гораздо лучшим покровителем драматического жанра, чем его “теоретический” отец Аристотель» (с. 38). И если тезис о дионисийском начале греческой драмы сомнений не вызывает, то активное использование термина «отвращение» применительно к миазме и дисхерее вызывает (ввиду смысловой размытости последних) сомнения в его оправданности, наводя на мысль о трудностях и неизбежных искажениях перевода.

Перейдя к XVIII в., то есть ко времени становления эстетики как самостоятельной дисциплины, Эблетт называет две причины, по которым теоретики эстетики — от Гердера и Лессинга до Мендельсона и Шлегеля — отказывали отвращению в «причастности» к искусствам: во-первых, это слишком «базовое» чувство, а во-вторых, оно слишком «реально» и поэтому вместо эстетического удовольствия вызывает настолько физическое ощущение, что его, в отличие от страха или грусти, невозможно трансформировать в положительное эстетическое чувство. И все же исследовательнице удастся провести ряд параллелей между размышлениями Канта об отвращении и чувстве возвышенного и соответствующими идеями Платона и Аристотеля. Точно так же, как Платон, Кант включил в отвращение его мнящий, привлекательный момент и косвенно указал на то, что избавление от чувства отвращения может вызывать удовольствие в аристотелевском смысле катарсиса. Кроме того, у Канта проявляется и античная двойственность миазмы и дисхереи, поскольку в его рассуждениях «чувство отвращения может перемещаться между телом и разумом, мыслью и чувством, между физической тошнотой, вызванной чрезмерным потреблением, и чувством интеллектуального отвращения к абстрактным сущностям или проблемам» (с. 48), что позволяет отвращению поддерживать и заострять моральные суждения, «добавляя эмоциональную “нотку” или энергию к рациональным оценкам» (с. 49).

Удачнее (и легче) всего на теоретическое обоснование идей Эблетт ложится идея дионисийского начала драматических жанров, изложенная Ницше в «Рождении трагедии». В отличие от Аполлона, который обманывает людей, предоставляя им внятное мировоззрение и тем самым сохраняя их психическую стабильность, Дионис, по мысли философа, стремится преодолеть и разрушить привычные барьеры и границы, помогая через экстаз и забвение постичь «истинную суть вещей», — другими словами, обнажить реальность, скрытую под аполлонической видимостью, что ведет к чувству отвращения к жизни и повседневности. Истинное знание оборачивается ужасной правдой: осознанием неизбежности смерти, которое Ницше называет «мудростью Силена». Несомненно, отвращение у Ницше имеет характер метафизический, экзистенциальный, однако с его помощью он развивает идеи Аристотеля и Канта, рассматривая трагедию не только как причину этого чувства, но и как своего рода лекарство, способное перенаправить тягостные мысли в русло возвышенного и, как следствие, эстетического наслаждения (по Канту) и даровать успокоительный катарсис (по Аристотелю).

Самым плодотворным в плане теоретизации чувства отвращения был, конечно, XX в. Из целой плеяды авторов, внесших вклад в формирование этого дискурса, Эблетт концентрируется на четырех: Зигмунде Фрейде, Жан-Поле Сартре, Жорже Батае и Юлии Кристевой. Возможно, выбор этих имен обусловлен стремлением подкрепить «античную» предпосылку исследования и упрочить его теоретический каркас; практического применения в анализе текстов Кейн удостоится лишь идеи Кристевой. У Фрейда автор заимствует идею отвращения как культурного продукта и социального механизма подавления либидинальных влечений, а также идею танатоса (влечения к смерти), противостоящего эросу (жизнеутверждающему принципу удовольствия). От Сартра берется метафора отталкивающей и одновременно завораживающей слизи, с помощью которой он объясняет не только отвращение к жизни, но и классические отношения власти между мужчиной (твердым) и женщиной (мягкой, склизкой). В философии Батае альтернативой аполлоническому и дионисийскому началам предстают понятия гетерогенного (отторгающего чужеродное и связанного с человеческим импульсом выделения: фекалии, секс, менструальная кровь, разлагающееся тело, смерть) и гомогенного (связанного с человеческим импульсом присвоения, орального потребления, асси-

миляции, с конвенциями и общественными правилами). Вслед за Ницше он отводит большую роль переживанию отвращения в искусстве, прибегая к понятию бесформенного (фр. *informe*), которое позволяет противостоять гомогенным (идеалистическим) эстетическим формам и ответить на возникающие в рациональном осмыслении жизни противоречия.

Эблетт проводит параллель между дионисийским и аполлоническим началами в философии Ницше и семиотическим (первобытным, безартикуляционным, психосоматическим — сфера искусства) и символическим (лингвистическим — сфера науки и социального договора) порядками сигнификации в теории Кристевой. Введенный ею термин «абъекция» (фр. *abjection*) указывает на опыт отторжения, отделения младенца от матери как от угрозы, необходимый для формирования границ и обретения чувства самости. Абъекция сначала испытывается младенцем на стадии довербальной семиотики, а затем, сохраняясь в памяти в виде воспоминания о разделении, побуждает устанавливать табу в символическом порядке общества. Двойственная природа отвращения прочитывается у Кристевой в понятии *jouissance* — наслаждения, невыразимого блаженства, которое можно извлечь из эстетических репрезентаций отвращения, что вновь сближает ее теорию с аристотелевской идеей катарсиса. Функцию такого «очищения» берет на себя перверсивное, «абъектное» письмо, которое в результате музыкализации и уподобления его устной речи превращается в «средство воссоединения автора и реципиента с семиотической сферой сигнификации» (с. 71). Читая Кристеву, Эблетт сосредоточивается не на психоаналитических механизмах возникновения и воздействия отвращения и даже не на конкретных способах репрезентации отвращения в художественном тексте, а опять-таки на катарсической функции драмы. Сопоставив размышления Кристевой с идеями Ницше и античных философов, она резюмирует: Кристева «вновь связывает драматический жанр с его происхождением из ритуальных практик и состояний общения и толкует искусство как возможную “стратегию преодоления” современных кризисов» (с. 74).

«Голодом по реальному», стремлением опереться на «дионисийский вид реальности» (с. 75) Эблетт объясняет и повсеместное присутствие феномена отвращения в искусстве рубежа тысячелетий: оно может рассматриваться «как насильственное эстетическое средство, которое особенно эффективно позволяет нарушить миметические границы, или... как своего рода “оружие”, пробивающее миметические слои» (с. 76). Действительно, отвращение проникает во все сферы художественной деятельности: от «абъектного» изобразительного и перформативного искусства 1990-х гг. (Джон Каплан, Мона Хатум, Энди Уорхол, Маркус Харви и др.) и британского «театра *in-her-face*» и его немецкого аналога *Ekeltheater* («театра отвращения») — до шокового и вызывающего отвращения контента на телевидении¹⁰ и в новых медиа 2000-х. Естественные, социальные и гуманитарные науки обогатились работами, в которых Эблетт подчеркивает релевантные для ее концепции моменты: признание дионисийского принципа в эстетическом отвращении, одновременно отталкивающим и притягивающим; связь отвращения с неспособностью человека осознать, «схватить» (англ. *grasp*) свою смертность; развитие морального/культурного отвращения (англ. *disgust*) из его биологического предшественника — аверсивной пищевой реакции (англ. *distaste*). Историк Уильям Миллер, на которого также ссылается Эблетт, связывает такой переход от *distaste* к *disgust* с эстетическими теориями XVII—XVIII вв., когда вкус стал метафорой эстетического и социального различия; по мысли другого автора, психолога Пола Розина, если

10 В 2004 г. слово *Ekelfernsehen* ('отвратительное телевидение', 'телевидение отвращения') даже заняло пятое место в немецком рейтинге слов года (с. 79).

изначально отвращение защищало от вреда тело, то затем стало защищать и душу. Биологическая составляющая отвращения позволила сместить кантовскую «реальность» и, следовательно, неэстетичность этого чувства в сторону сферы воображения и именно в ней — в силу способности отвращения пресупругать миметические границы — утвердить его эстетическую ценность.

В пятой главе Эблетт разрабатывает теоретический аппарат для анализа драматургии через призму феномена отвращения. При этом она попадает в компаративистскую ловушку перевода — пишет об «отвращениях» в разных языках как о разных понятиях. На первый взгляд ее размышления и выводы логичны. Так, крайне широкие по смыслу древнегреческие *μίαινα* и *δυσχέρεια* связаны с лиминальными состояниями, такими как жизнь/смерть, человек/животное, внутри/снаружи, и используются для обозначения таких неподобающих явлений, как непригодная пища, болезни и раны, связанные с нечистоплотностью, отсутствием гигиены и смертью, анималистическое поведение и нарушение социальных правил. Определяя *abjection* Кристевой шире, чем *disgust*¹¹, Эблетт пробует сформулировать четкие (но все же отчасти противоречащие предыдущим ее утверждениям) критерии различия между *distaste*, *abjection* и *disgust*. *Abjection* — самое широкое из трех понятий — характеризуется как аверсивное/привлекательное и уникальное для человека чувство; одновременно и как психосоматический способ отвержения, составляющий субъектность человека, и как ощущение человеком угрозы своей самости; как способность вызывать не только отвращение (*disgust*), но и наслаждение, страх и т.д.; как связь с природой в форме досимволического способа существования и как механизм защиты души от природы в форме животных влечений и смерти; как чувство, способное вызывать рвоту. Несколько более конкретное *disgust* является не только аверсивной, выученной и также уникальной для человека реакцией, но и психосоматическим проявлением (симптомом) абъекции, способным как защищать от анималистических влечений природы и смерти, так и соединять с ними, и способным как вызывать рвоту, так и быть вызванным ею. Наконец, *distaste* оказывается биологическим предком *disgust* и *abjection* — аверсивным чувством и биологическим (инстинктивным, физиологическим) рефлексом, присущим как людям, так и животным; защитой организма от вредных веществ; чувством, способным вызвать рвоту. И если здесь еще прослеживаются логика и аргументация, то вынесение немецкого слова *Ekel*, эквивалентного английскому *disgust*, в самостоятельную категорию вызывает большие сомнения. Достаточно ли использования слова *Ekel* в немецкой эстетике XVIII в., чтобы делать его специфическим термином для «понимания соотношения аффективного взаимодействия человека с произведениями искусства и механизмов отвращения» (с. 103)? Сами по себе различия между «отвращениями» в разных языках и культурах, безусловно, представляют интерес, но все же, как кажется, для этого требуются другие методы сравнения и более дифференцированное использование всех этих понятий.

Последний подготовительный шаг к анализу текстов Сары Кейн — разработка инструментов анализа феномена отвращения в драматургических текстах на содержательном и формальном уровнях. В семантическом измерении Эблетт выделяет метафору и сравнение, «которые “питаются” богатыми семантическими полями, способными вызывать отвращение» (с. 107): поглощением непомерного количества пищи, каннибализмом, животностью, деформациями тела и т.д. В структурно-

11 «Состояния абъекции (*abjection*) могут, но не обязательно должны вызывать отвращение (*disgust*); они также могут порождать другие чувства, такие как страх или удовольствие (*jouissance*) от перехода границы» (с. 99).

семиотической плоскости автор подчеркивает особую функцию перечислений, которые «побуждают наше воображение придумывать новые отвратительные ассоциации для достижения связности» (с. 114), междометия, оноματοпоэтические средства и сленг, позволяющие, по мнению исследовательницы, достичь «перверсивного» художественного языка, как его понимает Кристева.

Для определения функций и эффектов драматического отвращения Эблетт обращается к трем ключевым понятиям античной поэтики. На уровне *мимезиса* воплощение текста драмы на театральной сцене позволяет представить «состояния отвращения, которые не поддаются артикуляции на обычном языке» (с. 117): для этого служат молчание, голос, интонации, громкость, определенные звуки, а также визуальная демонстрация отталкивающей телесности. С точки зрения *поэзиса* драматическое отвращение может использоваться «для обозначения трагических конфликтов, развития сюжета, создания характеров или обстановки и атмосферы» (с. 118). В сфере же *эстетизиса* элементы отвратительного воздействуют на реципиента (как зрителя, так и персонажа внутри художественного мира), среди прочего, за счет шока, «реальности» чувства отвращения, осознания собственной смертности и не в последнюю очередь притягательности отвратительного и получаемого от него удовольствия и катарсиса, которые, по мысли Аристотеля и Кристевой, не только заставляют человека вступить «в мощный контакт со своим самым существенным человеческим конфликтом» (с. 123), но и помогают справиться с ним путем осмысления и научения. Основной вывод Эблетт заключается в том, что «абъектное искусство позволяет высвободить негативные чувства, которые мы как люди испытываем вследствие нашего трагического состояния (между жизнью и смертью)» (с. 124).

Отдельные примеры (взятые в основном из пьес Шекспира) обнаруживают главную теоретико-методологическую проблему работы Эблетт. Сосредоточившись на истории трактовки понятия отвращения применительно к искусству, автор упускает из виду специфику самих объектов, способных вызывать чувство отвращения, будь то *abjection*, *disgust* или *distaste*. Идентификация таких объектов имеет ключевое значение для теории отвращения, и тем удивительнее, что Эблетт не использует влиятельную работу Аурела Колнаи «Отвращение» (1929), содержащую подробный анализ специфики таких объектов и предвосхитившей некоторые идеи Сартра, Батая и Кристевой¹². В концепции Колнаи отвращение вызывается по запаху, наощупь и по виду — чем-то «студенистым, слизеподобным, кашеподобным... вязким, полужидким, будто бы назойливо липнущим... зудящим и копошащимся»¹³; все вместе это соединяется в симптоматику гниения, которую Винфрид Меннингхаус назвал «оптически-тактильно-обонятельным гезамткунстверком отвращения»¹⁴. Чувство отвращения вызывает не только разлагающийся труп, самый яркий в плееде «абъектов» образ, но также раны, деформации тела, болезни, продукты секреции, личинки, черви и змеи, — все они указывают на предстоящие человеку гниение и разложение или, пользуясь формулировкой Кристевой, на «смерть, попирающую жизнь»¹⁵. Такой менее абстрактный подход заставляет задуматься о том, насколько удачно выбрала Эблетт образы для иллюстрации отвращения на содержательном (семантическом) уровне. Так, приведенные из «Отелло»

12 Kolnai A. Der Ekel // Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung / Hrsg. von E. Husserl. Bd. 10. Halle (Saale), 1929. S. 515—569.

13 Ibid. S. 534—537.

14 Menninghaus W. Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. S. 30.

15 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. СПб., 2003. С. 39. Эблетт неоднократно цитирует эту формулировку.

метафора черного барана, треплющего белую овцу, и образ двуспинного зверя трактуются Эблетт в категориях загрязнения кровной линии и порчи белой расы, животных аналогий, нарушающих иерархию, и должны, по мысли исследовательницы, вызвать в Брананцио чувство отвращения. Но эти образы не вписываются даже в выделенные самой Эблетт категории *abjection*, *disgust*, *distaste* и *Ekel*. Возможно, было бы правильнее говорить о родственных отвращению чувствах, таких как неприязнь, антипатия, ненависть, не идентичных ему в строгом философском или психоаналитическом смысле.

Аналогичная проблема обнаруживается и в финальной, практической части — шестой главе. Если анализ первого периода творчества Кейн, в котором «тяжелые сцены насилия и отторжения, варьирующиеся от изображения испражнений, больных тел и насильственного расчленения до телесно-моральных нарушений социальных и культурных границ в актах пыток, изнасилований и каннибализма» (с. 130), можно признать убедительным в плане объектов классического отвращения, то интерпретация второго периода, когда Кейн отказалась от традиционной драматургической формы в пользу абстрактности и поэтичности, вновь уходит в область метафорического, морального отвращения, к которому зритель придет лишь после анализа речевых фрагментов персонажей. На самом же деле вовсе не сокрытая, неявная «абъектная» семантика отвратительного (например, педофилия) превращает поздние пьесы Кейн в «абъектное письмо» по Кристевой, а сама разрушенная, поэтизированная, перверсивная форма такой речи.

Сформулированные Сарой Эблетт основные принципы реализации эстетического отвращения в художественном тексте не специфичны для драматургии: они применимы и к поэзии, и к прозе, и к любому виду речевого искусства. В послесловии отмечается, что «для того чтобы полностью определить потенциал драматического отвращения, необходимо провести эмпирическое исследование» (с. 176), то есть рассмотреть примеры его реализации в конкретных постановках, и с этим нельзя не согласиться.