

## Искусство и зло

Прошу простить за столь претенциозное название, следовало бы: «К вопросу о ...», но кто нынче будет читать текст, так названный. Или обозначить главную мысль: опасность стирания границ между искусством и жизнью, но речь не только об этом.

Не ставлю, конечно, задачи все, к столь обширной теме относящееся, рассмотреть — для этого требовались бы тома. Рассмотрю, или скорее, пунктирно обозначу некоторые аспекты. А именно:

**Зло в искусстве, с отступлением о зле как таковом и его философском оправдании левыми интеллектуалами.**

**Жесткость как художественное средство, с отступлением о садомазохизме.**

**Эстетизация зла.**

**Художественная провокация.**

**Этика искусства.**

**Зло в коммерческо-развлекательном искусстве.**

**Стирание границ между искусством и жизнью, с отступлением о феномене митьков как примере реализации этой парадигмы.**

**Нынешний моральный климат.**

Не волнуйтесь, знаю: мораль как тема за столом неприлична. Даже если с пьяными заговоришь — не простят. Что до публичного выступления, то простили бы какой-нибудь громаде вроде Солженицына, на то, что говорит, не обратили внимания, но хотя бы не зашикали. Но таких сегодня нет. Кто ныне рискнет «впасть в морализм»?

Такое ощущение, что только отпетые негодяи, люди без стыда и совести или замшелые, с дурным вкусом, не стесняются говорить о морали. А остальные боятся быть смешными. Или по-другому: приходится говорить отпетым негодьям, ибо приличные люди молчат.

Это я написала полтора года назад. И вот заговорили о морали — да, преимущественно отпетые негодяи. Естественно, говорят чушь. А приличные люди им ответить не умеют.

Не могут ничего объяснить. Например, почему зло в искусстве — дозволено.

### 1. Зло в искусстве

В искусстве дозволено все, вплоть до воспевания зла: войны, убийства, предательства, жестокости, наркотиков, педофилии, чумы. Пусть с этим согласятся не все, и тем, кто не согласится, особо не возразишь: не приемлет их нравственное чувство, а эстетическое не у всех развито. Дозволено фактически: для преступления в жизни, если уличат, есть суд уголовный, искусство же — по крайней мере с середины XX века, в цивилизованном мире — юридически неподсудно. Ныне какое-то издательство отказалось печатать «Американский психопата» Брета Эллиса «из-за многочисленных сцен насилия», но судить автора не будут. Фильм «Последнее искушение Христа» Мартина Скорсезе запрещен в некоторых странах и французские «христиане-фундаменталисты», как пишут, подожгли кинотеатр в Париже, где он шел, но опять не режиссера не судили. Лишь исламисты могут приговорить за роман к смертной казни, да еще назначить три миллиона за самостоятельное убийство автора.

Это написала я полтора года назад, а потом осудили Пусси Райот. «Это не искусство», — говорят мне. Подразумевают, что плохое (или непонятое им современное) искусство — не искусство. Не имеет его прав.

Сделали вид, что судят не искусство, а хулиганство. Но, кажется, экспертов для уточнения: искусство ли? — не привлекли.

А только что были убеждены: «в современном искусстве существует всего два табу. Первое — убийство. Это значит, что на сцене нельзя никого по-настоящему убивать, даже курицу. Второе — это детская порнография. Все остальное позволено» (Лень Подеревянский). Оказывается,

у нас не все. И то ли еще будет. У нас, похоже, наконец просматривается цель — в нетерпимости сравняться с исламом.

В цивилизованном мире, к которому некоторое время мы вроде хотели себя причислять, в искусстве все дозволено, поскольку искусство — это не жизнь. Убитый на сцене воскреснет после того как опустится занавес. Все дозволено, пока есть граница между жизнью и искусством. По-настоящему убить на сцене — это простой пример ее перехода. Или по-другому: искусство подобно микробиологической лаборатории, где можно разводить любую смертоносную культуру, пока есть надежная изоляция, есть гарантии, что эти, скажем, бактерии, не попадут наружу.

Итак, о зле в искусстве. Как предмет изображения, зло в нем всегда присутствовало, но до некоторых пор ему было особо не разгуляться. Эстетика не позволяла. Классическая эстетика требовала равновесия не только в форме, но в содержании: и зло тоже должно быть уравновешено. И еще зло виделось безобразным, и не только греками. Эстетический приговор злу вынесен в «Портрете Дориана Грея», хотя именно на Оскара Уайльда принято ссылаться как на поборника свободы искусства от морали. Он действительно что-то такое неоднократно провозглашал, но его художественная практика в который раз продемонстрировала, сколь опасно доверять словам художника. Да, как человек светский, он питал отвращение к самодовольству показной нравственности. Как гомосексуалист, был не в ладах с прописной моралью. Протест против ханжеской или буржуазной морали в XIX веке выглядел как протест против морали вообще.

Оскар Уайльд еще писал: «То, что иной писатель — отравитель, ничего не говорит против его прозы». Вот попробовал бы он указать на такого отравителя. Попробуйте найти его в истории искусства. Может быть, в пасьянсе природы возможна и такая комбинация, да уж слишком мало крупных художников, достоверно повинных в убийстве. Ну Челлини, владевший кинжалом не хуже, чем инструментами для лепки, но напал он в открытом бою, а не из-за угла. Ну, Караваджо кого-то убил, защищаясь в драке, что было дозволено в те времена если не законом, то обычаем и не считалось преступлением. Оба достоверных случая не носят характера бессмысленной жестокости или коварного злодейства. А все остальное — «сказки тупой, бессмысленной толпы», бесстыдные фантазии беллетристов, поставщиков сюжетов для масскультуры. Художественный гений и злодейство несовместны по факту, если не принимать за таковое мостроузность, отвратительный характер, объяснимый далеко превосходящей обыкновенную силой чувств, неуравновешенностью, близостью к безумию, иногда чудовищным эгоизмом, связанным с необходимостью отвоевывать себе возможности для творчества. Заметьте, даже главный злодей истории литературы — маркиз де Сад, неустанно доказывающий в своих писаниях право на преступление — никого не лишил жизни и один из своих тюремных сроков получил за излишний гуманизм. Другой негодяй, Жан Жене, начинающий свой «Дневник вора» с утверждения, что был движим «любовью к тому, что зовется злом», представляет собой редчайший случай, когда писатель описывает безобразия, в которых сам повинен — так на его совести самое большее — продажа собственного тела и мелкий грабёж клиентов. Что говорить, нехорошо, но есть с чем сравнивать. И занимался он этим, пока не стал писателем. Искусство излечило Жене. Тут фрейдистская теория сублимации работает: тот, кто творит, преступлений не совершает.

Чем меньше таланта, меньше творчества, тем возможнее злодейство. Художники-преступники — это художники бездарные: неизвестный литератор Пьер Ласенер, художник-неудачник Гитлер, жаль все-таки, что бросил живопись, продолжай он ею заниматься, история, может, сложилась бы иначе — вот оправдание плохого искусства.

«Либо преступление, либо поэма», — пишет Цветаева. Описал и — освободился. Песня спасает.

Палачи не пишут книг. «Насилие безмолвно», — заметил Жорж Батай.

«Художник не может быть разрушителем. .... Сегодня я уже не стремлюсь казаться отталкивающим, привлекательным или каким-нибудь еще. Я просто много работаю, вот и все», — написал Жан Жене.

Теоретическое утверждение полной автономии искусства от морали у Оскара Уайльда — это крайности эстетства. Марина Цветаева — не эстет. Поэт-эстет для нее — не поэт. Свободу от морали она защищает не красоты ради — она, кажется, и слова такого к искусству никогда не

применяла, — но ради правды переживания. Для нее сущность поэта — в отзывчивости, вплоть до одержимости темой, поэт не выбирает, о чем писать, он ловец стихий, они говорят его голосом. И стихия зла может его на время заморозить. «Все мои русские вещи стихийны, то есть грешны».

Зло как предмет изображения — тут объясняться нечего. Ведь зло данность, очистить от него ни жизнь, ни ее отражение в искусстве — невозможно.

Но и апология зла, если некто так чувствующий возьмет перо в руки, имеет право быть как любой аутентичный, экзистенциальный опыт, отвергающий бездны бытия, нечто проясняющий, нечто прибавляющий к всеобщему опыту человечества. Опыт, который невозможен или слишком дорого обошелся бы нам в жизни.

В маркизе де Саде находят ценным то, что «ему удалось проанализировать самого себя посредством написания текста» (Морис Бланшо). Благодаря ему вошло в обиход человечества новое понятие: садизм.

Однако XX веке появился у левых теоретиков и утвердился в кругах, причастных к передовому искусству, постулат, не только обосновывающий право искусства на изображение и постижение зла, но по сути ставящий между искусством и злом знак равенства.

Конечно, если считать злом «первородный грех», т.е. детское непослушание, завоевавшее право на познание — тогда это так.

## **2. Отступление 1-е: о зле как таковом и его философском оправдании левыми интеллектуалами.**

Речь не о том. Говоря о зле, я не имею в виду «грехопадение». Но, прежде всего, разрушение живого, вред живому.

Объяснюсь пространнее, ибо ныне это далеко не само собой разумеющееся. В ходу религиозная точка зрения на зло как — не-сущее, небытие, отсутствие блага, «убывание добра», или порча, порок развития. Согласно христианской теодицеи, зло существует, ибо Бог хочет, чтобы человек свободно выбирал между добром и злом. Согласно, простите, очевидности, зло входит в порядок вещей на нашей планете. Оно зачалось, когда живой организм научился питаться живым организмом. Оно — один из двигателей эволюции. Жизнь развивалась, потому что живое питалось живым, живое с живым конкурировало, что-то друг у друга отнимая. Позже агрессия стала инструментом выживания вида. Вот когда появилось разделение на два пола, необходимость объединяться в пару, забота о потомстве, затем кооперация, совместная работа, когда другая особь сделалась полезной и потому понадобилось агрессию затормозить, воздержаться от нападения, возник зачаток добра. Собранный сперматозоид насекомого преподносит избраннице более мелкую тварь, чтобы во время передачи спермы она поела презент, а не его самого. Конрад Лоренц утверждает, что из заторможенной агрессии возникла любовь. Т.е. произросла из зла. «Ты должен сделать добро из зла, потому что его больше не из чего сделать» (Роберт Уоррен). При всей неоспоримости вышесказанного, такой взгляд непопулярен, многим неприятен. Мало кто сознает: то, что питание необходимо для жизни, не отменяет того, что оно — зло для того, кто оказывается съеденным.

В человеческом обществе отношения добра и зла безмерно усложнились и запутались, оставаясь взаимно обусловленными. Редко можно выделить «чистую породу» без примеси противоположной. Суровая максима Мишеля де Монтеня: «Нам не даровано ни одного совершенного и чистого блага, и мы покупаем его ценой содержащегося в нём зла». «Чувство вины перед жертвой вызывает ненависть к ней» (Варлам Шаламов). «Чтобы делать зло, человек должен прежде всего осознать его как добро или как осмысленное закономерное действие» (Александр Солженицын). «Стремление к преодолению иллюзорного и реального зла явилось причиной зла гораздо большего, нежели стремление к совершению зла» (Стивен Ларс). Самое больше количество зла, может быть, на счету тех, кто пытался сделать мир лучше. («Зло не бывает меньшим» — как всегда хлестко озаглавил свою статью левый интеллектуал Михаил Трофименков, не знаю

первоисточника этой формулы, — так что же, прихлопнуть моль равно убийству человека? Да только между большим и меньшим злом у нас и бывает выбор, и только меньшее зло способно противостоять большему. Добро, если борется со злом, то *озлобляется*, т.е. перестает быть собой, не борется — так ему потворствует, чем-то оправдывая. Найдет способ извинить и обелить самое худшее. Чистое добро — бесконечный пособник зла: это злой Бог наказывает, добрый — прощает.)

Но — простите за банальность — неизбежность зла не повод для его оправдания в человеческом обществе в любом случае. Хотя такие оправдания постоянно в ходу.

Мягкий способ оправдания зла — его отрицание в некоторых религиозных системах: Бог благ, мир благ, а зло — лишь иллюзия, несовершенство нашего зрения.

Жёсткий способ: Бог жесток, значит, зло — священо.

Мало того, появилось в XX веке и философское оправдание зла. Причем зло оправдывается не тем, что входит в неустранимый порядок вещей на планете, что оно иногда порождает добро; оправдывается не зло, совершаемое ради высокой цели, сохранения собственной или чужой жизни, но зло, творимое ради зла: зло не как средство, а как самоцель.

Раньше этим занимался Сатана, в XX веке — левые, преимущественно французские интеллектуалы.

Какое зло ужаснее — корыстное или не подчиненное выгоде? Жорж Батай с отвращением относится к первому и защищает второе.

Зло бескорыстное иногда называют «демоническим» злом. Но и Сатана, кажется, видел в зле не цель, а средство — освобождения от Бога. «Что хорошего для Сатаны несет в себе зло? Едва ли есть другой ответ, кроме свободы» (Свендсен Ларс).

Возможно ли в человеке немотивированное зло? Или всегда мотив сыщется? Не мотив, так причина, объяснение, обычно месть за прежние издевательства или невротическая потребность в собственном величии: «отрицание доведенное до предела — вот предельное возвеличение отрицающего» (не помню откуда).

Представить себе существование немотивированного зла можно только поверив мрачной гипотезе Фрейда о встроеном в человеке «бесшумно действующим влечении к смерти или разрушению» — некоем фундаментальном, элементарном, неустранимом начале. Гипотезе, в какой-то степени подтвержденной современной наукой, открывшей, что живое умирает не в процессе изнашивания, но согласно заложенной программе. Что опять-таки является необходимостью эволюции — умирает, чтобы жили другие, всегда несколько иные. По Фрейду, инстинкт смерти уравнивается и контролируется эросом — инстинктом жизни. Средством, применяемым последним в борьбе с распоясавшимся не в меру мортидо, является его отклонение вовне: человек убивает другого, чтобы не убить себя. То есть человек в этом случае подневолен.

Философское (опять повторю: крайне левое) оправдание зла исходит из противоположной посылки: из понимания зла как предельной свободы и полноты проявлений личности. Оправдание зла состоит в ценности «метафизического бунта». Сад, «апостол самой абсолютной свободы», доводит это требование до логического конца. Преодоления последних границ требовал Сад — сначала преступления, потом превращения Вселенной в пыль.

Для Жоржа Батая высшей ценностью является то, что на русский язык переводят как «самовластность». Зло у него — нарушение границ, в котором человек только и может утвердить свою суть, свою суверенность. «Нарушение запретов не означает их незнания и требует мужества и решительности. Если у человека есть мужество, необходимое для нарушения границ, можно считать, он состоялся».

У Батая, как и у многих, аргументы в защиту зла черпаются из веры в существование чего-то, стоящего над человеком. Он присоединяет к насилию эпитеты «высшее», «божественное». Логика такая: если в мире столько зла, то этого хочет Всевышний, и, значит, оно — священо.

Назначение искусства, с точки зрения левых теоретиков, совпадает с сущностью зла: нарушение границ, отрицание, перманентный бунт. И это ныне стало общим местом в кругах, причастных к передовому искусству. Художник — непременно бунтарь: он «всегда оспаривает общепринятые представления и мыслительные стереотипы своего времени» (Илья Ильин. Пост-

модернизм. Словарь терминов). Нарушает табу. Стреляет по всем мишеням. Как у террористов: война против виноватых и невинных.

Соответственно, в современном искусстве удельный вес зла повысился.

### 3. Жестокость как художественное средство

Зло, прежде бывшее только предметом изображения, в XX веке стало исполнять функцию средства воздействия. Для этого не подходит зло скрытое, трудно распознаваемое, сплавленное с добром. Тут оно должно максимально очиститься и обнажиться.

Обнаженное, чистое зло — это жестокость. И она ныне — категория эстетики. В «Лексиконе неонклассики» есть статья под таким названием. Жестокость, пишут там, в XX в. подверглась эстетизации.

Философы из левых приветствуют жестокость как свободу. Философы, определившие сегодняшний метальный климат — большей частью современники молодёжной революции, в число лозунгов которой входило: БУДЬТЕ ЖЕСТОКИМИ! Такое ощущение, что в своих требованиях права на разрушение мы все еще переживаем тот подростковый бунт.

Смысл показа жестокости в искусстве прежде заключался в том, чтобы ранить сердце и возмутить против нее самой.

В авангардном искусстве жестокость оправдывали желанием наделять искусство силой древней магии, уподобив кровавым ритуалам. Опять Батай: «Наши трагедии, наши комедии — порождение древних обрядов жертвоприношения. ... Почти все народы придавали огромное значение торжественному истреблению животных, людей или растений». Он видит в этом универсальную и опять-таки «высшую» потребность.

Аргументы Антуана Арто: «В жестокости действует своего рода высший детерминизм, перед которым склоняется сам палач, исполняющий казнь, и не исключено, что в будущем ему суждено претерпеть то же самое. Жестокость, прежде всего, ясна, это своеобразный суровый путь, подчинение необходимости. Не бывает жестокости без осознания, без какого-то непрерывного осознания сделанного. Именно осознание придает отправлению любого жизненного акта свой кровавый цвет, свой налет жестокости, так как ясно, что жизнь — это всегда чья-то смерть».

Арто создал «театр жестокости», который, по его мысли, должен заново сотворить человека. Т.е. хотел вывести искусство за его пределы. Придать ему сверхзначение и сверхмощь. Глядя на то же прагматически или цинично — хотел расшевелить публику. «Единственное, что реально воздействует на человека — это жестокость». И «как здесь отделить святую волю к жертве от извращенной тяги к боли — или, хуже того, от расчетливой ... эксплуатации боли как простого источника энергии», — пишет Сергей Аверинцев по другому поводу, но по той же проблеме.

Оправдание жестокости у сюрреалистов: искусство должно быть подобно сновидению, которое может быть жестоко и беспощадно.

Оправдание у Тарантино: «насилие самая кинематографичная, самая захватывающая вещь». Т. е. средство сделать товар ходовым.

Ибо есть те, кто готов платить за зрелище жестокости, кто в нем нуждается.

### 4. Отступление 2-е: о садомазохизме

Садомазохизм до недавних пор проходил по ведомству сексуальных извращений, ныне склоняются к тому, что это влечение автономно. Просто иногда оно слипается с другим инстинктом, чаще с сексуальным. Пишут, что сексуальность может исполнять роль шлюзовых ворот, освобождающих агрессию.

Садомазохизм всего ближе к демоническому злу, творящему зло ради зла, т.е. ради удовольствия от зла. Но недаром Сад хотел зло, практикуемое его героями, освободить даже от наслаждения.

Ныне наиболее в ходу общепонятное объяснение: садомазохизм — отсроченный ответ на жестокое обращение в детстве, на унижение. Неясно тогда, вызывается ли удовольствие ви-

дом чужой боли или ощущением власти над жертвой. Хотя те, кто пользуется суррогатом, представляемым искусством, реальной власти не имеют.

По Фрейд, источником желаний испытывать и причинять боль является уже упомянутый инстинкт смерти.

Но Фрейд, кажется, не объясняет, почему мортидо приобретает у некоторых такую силу, что эрос не может с ним справиться и вынужден перенаправить вовне.

Так или иначе, это влечение, похоже, биологически обусловлено, т.е. с ним человек рождается. (Объясняли его, например, близкой расположенностью у него подверженных центров боли и удовольствия, следствием иррадиации, распространения процесса возбуждения на соседний участок.) Несомненно, с ним рождается не каждый. Не каждый получает чувственное удовольствие от вида чужой боли, хочет мучиться, мучить и видеть мучения. Причем свободные от влечения и ему подверженные имеют о нем диаметрально противоположные представления. Свободные знают, что есть люди с такой склонностью, но убеждены, что это ненормальные, что это выродки, что их немного. И зверства всех войн, бои гладиаторов на потеху публики, толпы, стекавшиеся посмотреть на публичные казни, коррида как национальное достояние целого народа — вся кровавая история человечества — такая, как она есть в силу того, что его значительная часть мало того, что охотно убивает, так еще изобретает изощренные пытки — не берется в расчет. А те, кто ему подвержен, убеждены, что «никто не застрахован от таких эмоций». Утверждений, что человек по природе своей наслаждается злом, что вид страданий ему приятен, причинять страдания еще приятнее, в литературе сколько угодно. Из слышанного в реальности приведу два примера. Интервью по радио с директором Музея средневековых наказаний, т.е. музея пыток, сказавшим: «Это для всех привлекательно, а если вам неприятно, так у вас психика не в порядке, обратитесь к врачу». А знакомый психолог мне заявил: «Людей без садизма нет, а если кто страдает при виде мучений другого, значит, он мазохист». Его жена, тоже психолог, прибавила: «Если кто не получает удовольствия от чужой боли, то потому, что просто боится позволить это себе».

Если держать садомазохизм в уме, то странно изменяется вся перспектива. Все, что привычно считать плохим, оказывается для какой-то части человечества хорошим. И это часть абсолютно неуязвима. Никакое наказание ее не устроит. Потому что и от наказания получит удовольствие. Не боится убийца смертной казни. А жертва часто сама ищет насильника. И тогда понятно, почему с такой легкостью находятся смертники. И почему Ницше так ополчался против сострадания.

Но это влечение в человеке, хотя и может влиять на его понимание вещей, не обуславливает других качеств личности. Не скажешь даже, что садомазохисты злобны или агрессивны, а свободные от этой мании добродушны и миролюбивы. Эти вещи не связаны. Мне случилось обнаружить садистские фантазии у человека, который весь светился добросердечием и мухи не обижал. У старушки, подбиравшей всех бездомных больных кошек. Они даже не бесчувственны. Некто, по ночам придумывающий всевозможные мучения для любимого существа, писал в дневнике: «Я обладаю повышенной чувствительностью к чужому страданию, ведь чтобы наслаждаться страданием другого, нужно это страдание представлять». Он был художником и изображал человеческие муки с пронзительной силой, представляясь в своем творчестве чрезвычайно гуманным. Это навело на мысль, что в произведении искусства садомазохистский компонент диагностируется не по значению, которое имеет жестокое действие, а по самому наличию. Тут не в счет — воспевается ли или проклиняется, оправдывается или осуждается насилие. Совершенно неважно, кто совершает злодеяния. Важно, что оно изображено с особой страстью или скрупулезностью.

Как по отношению к любому биологическому свойству, есть бесконечное число градаций. У одних влечение выливается лишь в повышенный интерес к чужим несчастьям при безразличии к удаче. У немногих — в готовность стать смертником или в «неотразимую манию» серийного убийцы.

Если это влечение действительно биологически обусловлено, человек в нем не виновен, не может быть за него осужден. Осуждены должны быть приносящие вред другим действия,

такое ограничение прав личности, такое возражение против безграничной свободы самопроявления, против тезисов «все виды поведения могут сосуществовать», «все цветы должны цвести».

Человек не сводится к влечению, в нем есть многое и, если развита способность к критике, есть и коррекция, механизмы, препятствующие ему, так сказать, разгулу. Фрейд предлагал освободить от контроля мысли, а не поведение. Найдутся приемлемые способы разрядки — вспомните, например, женщин, которые заводят переписку с арестантами, становится женами ранее незнакомого пожизненно заключенного, влюбляются в смертника.

Как почти во всяком зле (я исключаю крайнюю жестокость), в садомазохизме можно, при желании, найти плюсы. Он позволяет подойти близко к вещам, к которым человек, чувствующий иначе, приблизиться не в силах. Садомазохистам посильно многое непосильное другим. Наверное, без этого влечения не было бы столько бесстрашных воинов, тех, кого принято называть героями, и некоторые необходимые профессии вроде хирурга и даже сестер милосердия мало бы кто избрал. И кто бы убивал животных, которых мы все едим, кто добывал столь необходимый для мозга витамин В. Садомазохисты имеют свои преимущества, им легче найти сексуального партнёра и, если он принадлежит к тому же типу, долго сохранять с ним союз.

Этот феномен очевиден во многих величайших творцах, благо они раскрывают себя с особой полнотой. Без него невозможен Достоевский, столь потрясенный слезинкой ребенка, предъявивший ее через своего героя как неотплатный счет Создателю, как самый неотразимый аргумент против мирового устройства.

Сад отважился исследовать свой порок до конца и вывел, что жажда боли переходит в жажду разрушения — вплоть до превращения Вселенной в пыль. И поскольку такое оказывается не под силу индивиду, «это вызывает у Сада жестокий приступ меланхолии, чем он трогает» — сердце Альбера Камю. (Считать растроганность проявлением величайшей человечности или опять же влечения ко злу?)

Защиту Сада в XX веке левыми интеллектуалами в какой-то момент начинаешь понимать: неизмеримо больше зла творили конформисты ради самосохранения, обыватели — ради ничтожной выгоды, а с другой стороны — спасители мира, идеалисты, борцы за великую идею. Свендсен Ларс в своей «Философии зла» замечает, что построили и обслуживали лагеря смерти не садисты. Таким же образом можно отнести к позиции Батая: зло ради зла если и существует, то творит зла неизмеримо меньше, чем зло как средство улучшить мир. Может быть, поэтому в анализе зла садомазохизму обычно почти не уделяется места.

Но беда в том, что в современной массовой культуре садомазохисты взяли власть. Они обеспечивают коммерческую выгоду, поэтому диктуют, они наслаждаются, другие вынуждены терпеть.

В великом искусстве, у того же Достоевского, через рефлексии над садомазохизмом достигается новое знание. А индустрия развлечений просто ублажает эту часть публики. Иначе невозможно понять такого обилия сцен насилия, надолго затянутых беспощадных драк, лиц и тел, залитых кровью, обнажившихся внутренностей и костей. Нет, не только в коммерчески-развлекательном искусстве. «Американский психопат» Брета Эллиса — полноценная литература, но из-за интереса к ее художественной стороне нужно осилить бесчисленные сцены с подробнейшим описанием расчленения живых тел. Сорокин, кто спорит, талантлив, но опять же за чтение его прозы приходится платить слишком дорогую цену. Сюда же некоторые фильмы Пазолини. Или фильмы Роб-Грийе с прекрасными женскими телами, украшенными красивыми кровотокающими разрезами, красиво струящейся кровью — эстетизация зла в чистом виде.

#### 4. Эстетизация зла

Садомазохизм к эстетизации зла, должно быть, причастен. К способности видеть в зле красоту. Да, эстетика не подчинена нравственности. Огонь, что бы ни сжигал, для нас — красив. Как красив страшный фильм Вернера Херцога о нефтяных пожарах в Кувейте. «Вид кровавой битвы может казаться прекрасным — в высшем, ужасающем или трагическом понимании прекрасно-

го». (Сьюзен Зонтаг) «Ужас, боль, позор, прекрасны и дороги, потому что...» — а вот почему, чем это мотивирует Николай Гумилев, не так уж важно.

Том де Куинси изложил принцип эстетизации зла в опусе, названном «Убийство как одно из изящных искусств». Он пишет: «Убийство, к примеру, можно рассматривать с позиций морали, в этом, надо признаться, заключается его уязвимая сторона; однако оно же вполне может рассматриваться согласно терминологии немецких философов и как эстетическое явление — то есть подлежащее суду хорошего вкуса». Под немецкими философами подразумевается, должно быть, Кант, разъяснивший, что красота не заключена в объекте, но порождается особым созерцательно-бескорыстным отношением к нему. Когда же мы бескорыстно созерцаем не вещь, а действие, то переключаем внимание с его цели на качество исполнения. Всякое ли действие тут годится — это, должно быть, не было оговорено. Если же все может быть предметом незаинтересованного созерцания, то все может доставлять, так сказать, высшее удовольствие. Только поди разбери, где тут эстетика как наслаждение, порожденное «незаинтересованным созерцанием», и где садистское наслаждение от созерцания убийства, которое не принесет созерцающему никакой иной пользы. Но Том де Куинси отмечает мысль, что зрителю доставляет удовольствие само убиение — нет, только его хорошее исполнение, т.е. зритель не садист, а просто человек со вкусом, который способен «абстрагируясь от того набившего оскомину ужаса, который обыкновенно внушает акт лишения жизни, убийство ... рассматривать в плоскости чистой эстетики, оценивая уровень его исполнения, как если бы речь шла о произведении искусства или хирургической операции».

Но у Тома де Куинси все это, так сказать, игра ума, пародия, недаром Андре Бретон поместил его опус в «Антологию черного юмора».

Предельно серьезен Константин Леонтьев, утверждавший «преодоление морали» эстетикой и «красоту насилия». Но тут иное понимание красоты: она заключена для Леонтьева не в форме и не в качестве исполнения, она «видное, наружное выражение самой внутренней, сокровенной жизни духа». (Ну, если «духа», что тут возразишь. Не за что ухватиться.)

«Все хорошо, что прекрасно и сильно: будь это святость, будь это разврат, будь это охранение, будь это революция, все равно». Леонтьев указывает на «бесконечные права личного духа, до глубины которого не всегда могут достигать общие правила законов и общие повальные мнения людей». Сущность позиции (упрощенно), кажется, в том, что жизнь без трагедии представлялась невыносимо пошлой — как будто в самом деле существует такая угроза! (Или существует: когда теряем чувствительность к боли.)

К эстетизации зла можно отнести религиозное «преодоление морали» эстетикой, учащее видеть мир как гармоничное творение Бога, где зло лишь кажется злом потому, что вырывается нашим непониманием из общей картины.

А в искусстве достаточно прекрасной формы, чтобы мы оправдали какое угодно содержание.

Или не оправдали — если красота над нами не властна.

«Будь ты дитя небес иль порожденье ада, Будь ты чудовище иль чистая мечта, В тебе безвестная, ужасная отрада! Ты отверзаешь нам к безбрежности врата» — обращается к красоте Бодлер. И красота этих строк, осязаемая даже в переводе, лучший аргумент для особых прав искусства. Бодлер назвал свою книгу «Цветы зла», за нее его судили и присудили 300 франков штрафа. Крайний случай представляет собой Жан Жене, постоянно признававшийся в страстной любви к преступнику и преступлению, награждая их эпитетом «прекрасное». Он пишет: «Я один способен судить по песне, которую оно из меня исторгает, об изяществе и красоте преступления». Это шокирует, а между тем эстетизация преступного мира — от фольклора («И за борт ее бросает в набежавшую волну») до «Одесских рассказов» Бабея — явление столь распространенное, что о нем нечего распространяться.

Для Варлама Шаламова эстетизация зла — это эстетизация Сталина. Действительно, все искусство, славящее как сталинизм, так и фашизм, есть попытка эстетизации зла.

Но кажется, лишь Лени Рифеншталь это удалось — художественно-полноценное воспевание фашизма. Вероятно, есть все-таки степень зла, которая эстетизации не поддается. Хотя перед тем массивную эстетизацию зла как принцип нового искусства настойчиво продвигали



футуристы. «Война прекрасна, потому что...» — многократно повторил в своем манифесте Маринетти, например: — «... потому что соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу, канонаду, временное затишье, аромат духов и запах мертвечины». А наши отечественные: «Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение женщине».

Такие заявления обычно проходят по ведомству эпатажа. Есть и такой род аргументов в защиту использования обостренного зла в искусстве.

### **5. Эпатаж. Шок. Эстетическая провокация**

Тут художник, преподнося нечто нестерпимое или непристойное, обращается преимущественно не к тем, кто рукоплещет, но к тем, кто возмущен. Художник обращается к нравственному чувству зрителя, читателя, слушателя, чтобы его дразнить. Над ним измываться. Кри-терием оценки такого произведения является сила негативной реакции.

Декларируемая цель: встряхнуть «задремавшее» или «автоматизировавшееся» сознание. Публика рассматривается как слишком благополучная и равнодушная. В описании таких, например, сценических действий обычно найдешь: «шокирующие обывателя выпады», из чего вытекает: если тебя что-то шокирует, ты обыватель.

Разумеется, шок может быть не рассчитанным маневром, но следствием передачи подлинно трагического опыта — военного, лагерного. Иногда цель (скажем, документальной фотографии) — обвинить кого-либо. Но при массовом использовании благая цель оборачивается приемом, не дающим искомого результата. «К шоку можно привыкнуть. Шок можно перетерпеть. ... Если мы способны привыкнуть к ужасу действительной жизни, мы сможем привыкнуть и к ужасу на картинке» (Сюзан Зонтаг).

Оправдание возвышенное: разрушение стереотипов, деавтоматизация, обновление восприятия.

Оправдание, так сказать, культурное: шок — один из способов достичь просветления в дзэн-буддизме, такой метод преподавания. Хотя жестокость наставника относительна, пусть это даже удар палкой по голове. Существует шоковая терапия в экономике и в медицине. Да, ее действительно применяют в психиатрии, в неврологии, но отнюдь не ко всем без разбора, обычно при крайне тяжелых состояниях, когда любой риск оправдан — больной и без того вот-вот себя порешит. Вызывают припадок, который «протекает без судорог, но с потерей сознания и остановкой дыхания, поэтому необходим аппарат искусственного дыхания». А когда в искусстве, то — на всех, кто попадет. Задача: отличить шок как способ достичь просветления, как метод лечения от шока как средства воздействовать на публику и запомниться. Какое угодно, лишь бы воздействие. Только бы не безразличие.

У нас главный шоковый терапевт Владимир Сорокин: «Вот, а шоковая терапия, она иногда очень полезна. В литературе она очищает мысли и обновляет чувства».

Кто спорит, Сорокин — изобретательный писатель. Прочтешь — не забудешь. Зло он не эстетизирует, по крайней мере в привычном понимании этого слова — ни страсти, ни красоты. Полная стерильность. По отношению к нестерпимому, а он преподносит нестерпимое, тут подходит, слово «репрезентация». У особо продвинутых в последние десятилетия есть такое изображение зла — как бы абсолютно бесстрастное. Смысл для читателя, может быть: приблизиться к объекту ужаса. Может быть, к тебе обращаются так: «А ты выдержи. Обязан. Поскольку живешь на той же земле, в этой стране. Знай, где ты живешь».

Генри Миллер во «Времени убийц» писал: «Мне кажется, задача будущего в том, чтобы исследовать сферу зла, покуда там не останется ни грана тайны. От нас не укроются горькие корни красоты, мы равно приемлем корень и цветок, лист и почку. Мы больше не можем противиться злу: мы обязаны его принять».

Постоянно повторяемое самооправдание Сорокина: описание зла не есть инструкция к его совершению.

«Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: ведь все это лишь буквы на бумаге», — говорит он. И: «Не надо путать жизнь и литературу».

Он что, «Дон Кихота» не читал?

«У меня есть один приятель, который в банке работает, он говорит, что “я прихожу домой, усталый, надоело все — открываю “Сердца четырех”, и как душ Шарко: я прочитаю несколько страниц, и снова я бодрый, и жить хочется”. Ну, значит, есть какая-то польза все-таки от жесткой литературы», — поделился Сорокин. Ну да, садомазохиста ублажил.

«И не то чтобы я любил читать Сорокина. Таких людей — с любовью предающихся этому занятию — на свете, наверное, нет» (С. Гедройц). Есть, значит. И мне встречались. Опять же, в жизни мухи не обижавшие.

Напомню общепринятое в современной культуре оправдание: зло надо заклать на бумаге, дать в тексте выход жестоким инстинктам.

Но у Сорокина иное: описанное им зло, по его словам, — метафора. Его спрашивают о родителях, съевших свое дитя: «Вы что хотели сказать этим кошмаром?» — «Ну, это... не надо воспринимать буквально, собственно, идея съедения русской интеллигенцией, собственно, своей идеи».

Или же метафоры советского строя, заставляющего каждого есть свою норму дерьма и канибалистического.

«Сталин выбрал небольшой кусочек человеческой вырезки, обжарил в масле, спрыснул лимоном, долго и неторопливо окунал в тягучий сыр...»

Вопрос: должен ли человек это выносить — страницу за страницей?

(Читательница в Интернете о Сорокине: «Убила бы сего автора собственными руками, даже не моргнув глазом и не дрогнув рукой. Люди, способные нафантазировать ТАКОЕ, либо не должны жить вообще, либо должны быть изолированы от других.... А напоследок зажарить заживо». Значит, не только буквы на бумаге: возбудил-таки жажду убийства.)

Интерес к Сорокину как к оригинальному писателю заставляет его читать, так же как и «Американского психопата» Брета Эллиса — если сможешь выдержать, столько, сколько сможешь выдержать. Оказывается, в нестерпимости описанного можно превзойти и Сорокина.

Читая у Эллиса неторопливое, детальнейшее описание изощренных убийств, предваряемых как можно более долгими мучениями жертвы, опять думаешь, с какой целью это вводится в текст? Только ли потому, что кому-то приносит удовольствие?

Если Сад писал ужаленный своею страстью, то Сорокин отстраняется от описанного зла. Про Сада мы знаем все. Что за человек Сорокин — мы не знаем. Подозреваем, что хладнокровный. Но вот тут становится важно, что это за человек.

«Не путайте писателя с персонажем», — говорит Сорокин. Писатель за персонажа не отвечает. Писатель ничего такого не делал, не хотел делать. Он тут ни при чём. Но тогда описанное зло — не аутентичный опыт — оно выдуманно. И потому вызывает не боль и ужас, как рассказы Шаламова, а тошноту.

Но опять: когда читаешь проклятия Сорокину — они не на уровне его писаний. Потому что Сорокин мастер, он многое умеет. К тому же не аморален. Этику искусства он блюдет. «Для меня запрещено то, что приносит вред конкретному живому человеку, если описываешь, называя современников своими именами», — говорит он.

## 6. Этика искусства

Она существует. Искусство «вне морали» только в своем праве на любое содержание, любое отношение к описанному. Но оно предельно строго в моральном (а в каком еще?) требовании как можно лучше делать свое дело.

Негодяй Жене пишет: «Внимание к языку и стремление отшлифовать каждую фразу уже указывает на существование этических норм в отношениях между автором и потенциальным читателем. Любая эстетика содержит этические моменты». Аморалист Оскар Уайльд: «Этика искусства — в совершенном применении несовершенных средств». Готфрид Бенн: «Форма — только она

и важна, только в ней мораль. В чем она конкретно выражается, не столь важно, она важна сущностно, она первична, она основа основ: Ритм, Напряжение, ПРОЦЕСС». Иначе этический принцип своего искусства формулирует Пушкин: «Иди, куда влечет свободный ум, Усовершенствовав плоды любимых дум, Не требуя наград за подвиг благородный». Подчиняй не внешнему, а внутреннему голосу.

Трудясь, художник выбирает собственную пользу (необходимость угодить заказчику, еще кому-нибудь, коммерческий или иной успех) или пользу своего создания, его совершенство. Он трудиться ради вещи, которая не будет ему принадлежать хотя бы потому, что она долговечнее. При этом он служит — даже если он больше не считает себя служителем неких идеалов, красоты, Абсолюта — служит своему пониманию совершенства, своей поэтической, художественной интуиции, своему таланту, всегда только взаймы данному, он должен его отслужить.

Человек мало способен к самосовершенствованию. Но он создает нечто более совершенное, чем его эмпирическая личность, и вкладывает в свое создание то, чего не может проявить в жизни. Он вскармливает свое детище собой, лучшим, что в нем есть. Ради него он пренебрегает заботой о себе. Этический вопрос, конфликт: насколько можно жертвовать собой и можно ли при этом жертвовать другими людьми? Чем выше результат работы, тем более мы готовы простить пренебрежение ближними. И все-таки когда создатель ради своей вещи, не в своей вещи, а в жизни, перестает принимать во внимание других людей, этика искусства приходит в конфликт с общечеловеческой этикой.

Цветаева в своем эссе «Искусство при свете совести» разделяет мораль человека и мораль художника. Грехом художника она считает «умерщвление в себе образа ради любых целей, в том числе и нравственных». Виновен художник в двух случаях: отказа от вещи и создания вещи нехудожественной.

Этика искусства отлична от общечеловеческой не только в том, что в нем всякий опыт дозволен — в нем иная правда. Оно — обман, «нас возвышающий», вымысел в нем не ложь, а средство творения. Вместе искусство обнажает правду, обычно невыносимую, невозможную в обыденной действительности. Она дозволена, поскольку абстрагирована, не притянута к конкретному человеку. Поэтому в этику искусства входит запрет выводить живущих людей под их именем: «не навреди».

Когда писатель меняет имя, что ставит границу между искусством и жизнью.

Особые права искусства оправданны, только пока существуют границы. Пока оно не теряет дистанцию, не смешивается с действительностью. (В фильме Абеля Феррары «Опасная игра» герой-режиссёр почему-то этого не понимает. Он хочет, чтобы актер — не создавал образ, но — жил в том же состоянии, что и персонаж, например, принимал сколько угодно наркотиков и алкоголя, он требует от актера «заглянуть в ад». Подчинившись, актер уже не играет насильника, но насилует партнершу на съемочной площадке, а в финале звучит выстрел — если уж все всерьез, так и убить актер должен всерьез. Границы стерты, и всякая специфика искусства сходит на нет в другом фильме того же Феррары “Blackout”, где некий режиссёр снимает не игру, а само поведение привлеченной в ночной клуб публики и остается доволен результатом только тогда, когда одурманенный наркотиками герой на его глазах совершается убийство. Убийство оказалось более выразительным, чем обычная толкотня.)

## 7. Зло в коммерческо-развлекательном искусстве

Цветаева дозволяет зло искусству, но — высокому. Цветаева писала об «исключении в пользу гения». Т.е. об искусстве, которое своим совершенством резко отделено от жизни.

Но ныне искусство — как его назвать: второсортное, третьесортное, низкокачественное, квазихудожественное, или, говоря по-детски, плохое, имеет те же права, что и высокое.

Ныне считается, что нельзя различить хорошее и плохое — постоянно говорят: «все субъективно», «дело вкуса».

Вот одно из различий: капля высокого искусства не смешивается с жизнью — музыкальная фраза — с шумом, строчка Мандельштама или Блока — с обыденной речью. Фраза из сериала от бытовой речи неотличима.

Резкая отделенность высокого искусства от жизни состоит не в отказе от какого-либо — любого — жизненного содержания, любых человеческих проблем и чувств, но в высокой концентрации ценных веществ.

Специфика искусства утрачивается, как только искусство теряет эту концентрацию. Специфика искусства должна утратиться, чтобы, согласно одной из главных парадигм эстетики постмодернизма, стерлась граница между искусством и жизнью.

А перед тем — между элитарным и массовым искусством.

Плохо с терминами. В одной статье о массовом искусстве искусство делится на массовое и немассовое. Автору неудобно написать: высокое, постмодернистский постулат «плоскостности» мешает. Он не пишет: элитарное, ныне это все равно что маргинальное. Плохо с терминологией, сказать: подлинное, качественное, своеобразное, просто хорошее — так и массовое искусство может быть таковым. Само высокое искусство бывает массовым в какое-то время — как, например, при жизни Шекспир. Массовым искусством были Вертинский и Высоцкий, фильмы Рязанова. И много чего другого хорошего.

Трудно со словами, поскольку в постмодернизме отменено не только деление на верх и низ, но и на центр — периферию. А вот категорию качества постмодернизм просто игнорирует. Так воспользуемся, скажем так: образцы (высоко)качественного искусства — островки в океане продукции так себе, производитель или халтурил, или хотел бы, да не смог. А еще есть гигантский материк поп-искусства, часть индустрии развлечений, производство как производство, выпускающее продукт, приносящий немедленную прибыль.

Этот продукт — средство от скуки, единственный критерий: развлечет ли.

И, соответственно, зло в нем — развлечение, противовес пресной действительности.

Есть и такой вид зла: забавы ради. Невыносимый фильм Михаэля Ханеке, пародирующий фильмы о насилии, так и называется: «Забавные игры».

В его же фильме «Видео Бенни» подросток на вопрос, почему убил случайную знакомую, отвечает неуверенно: «Хотел посмотреть как это...» Или хотел заснять на видеокамеру что-то этакое.

Прежде в продуктах массового потребления торжествовало добро. Ныне, бывает — зло. А победитель прав, победителя не судят. Научно выявленный факт психологии инфантильного восприятия: достаточно поставить героя в центр повествования, и сочувствие будет на его стороне. Каким бы злодеем он ни был, сопереживают ему, а не жертве. Многим соблазнительно отождествить себя с необременённым жалостью, неуязвимым, удачливым или наделённым сверхчеловеческими возможностями героем. К тому же его часто играет кинозвезда — со своим обаянием, со своей особой убедительностью. «Сама сила образа позволяет наблюдателю дать разрешение на злодейство, ведь это так же естественно, как ястребу схватить добычу. Мало того, злодей вызывает больше сочувствия, чем статист, “тварь дрожащая”», — пишет в Интернете некто, себя не назвавший. В конце концов зритель оправдывает свою реакцию тем, что в природе побеждает сильный. К тому же убивать легко. Мук после убийства никто больше не испытывает. Пристрастившуюся к этому делу нежную героиню «Мисс сорок пятый калибр» только после первого раза стошнило.

Если кому еще нужны оправдания убийце — они найдутся. Над ним в детстве издевались или мир так отвратителен, что чувствительному сердцу больше ничего не остается. Он, в отличие от обывателя, не согласен, что дважды два четыре, так пишет о герое «Американского психопата» высоколобый критик и добавляет: «Убивая своих жертв, он просто “учит их жить”, он напоминает им о существовании в мире страданий, существования боли, хотя бы физической». Высоколобый критик ни за что не отважится быть столь плоским и грубым, столь банальным, чтобы продемонстрировать «набившее оскомину» осуждение серийному убийце. От природы, думаю, этот критик — добрейший человек

Коммерчески-развлекательное искусства — индустрия, живущая активизацией садомазохистских влечений, агрессии.

Зло в нем — не аутентичный опыт, в качестве которого должно быть познанным, оно упрощено, клишировано, тривиально и в то же время вынуждено непрерывное искать все более изощренные формы.

Официальное оправдание, нет — узаконивание, заключено в учении о катарсисе и фрейдистском отреагировании. Повторю для забывчивых: по Аристотелю, показ действия, вызывающего ужас (но обязательно и сострадание, чего часто нет в современных историях) содержит гремучую смесь, производящую очистительное действие на психику. Такая психологическая клизма. По-современному — разрядка. У Фрейда: необходимость изживания скрытых комплексов. Считается, что насилие в искусстве служит сублимацией и для автора, и для потребителя. Что до автора, то, как сказано выше, это весьма похоже на правду. Что до потребителя — большой вопрос.

Фрейд, между прочим, проявлял на этот счет гораздо меньший оптимизм, чем те, кто на него ссылается. Признавая «очищение», он считал, что его влияние минимально и недолговременно.

Тем не менее, по этой логике, узаконена в некоторых странах садомазохистская порнография, якобы позволяющая удовлетворять желания, не нанося вреда другим. Факты говорят: бывает иначе. У Брэди и Миры Хиндли, осужденных за истязание и убийство детей, после ареста обнаружилась большая коллекция порнографии, журналы с названиями типа "Оргии пыток и жестокости". Канадский маньяк Пол Бернардо был большим поклонником «Американского психопата». Сам герой Эллиса в промежутки между разделыванием человеческих тел потребляет эту продукцию, дня без нее прожить не может.

Наука, хоть и не очень активно, но все же этим занялась наконец. Эксперименты показали: просмотр фильмов со сценами насилия не приводит к снижению уровня агрессии — напротив, скорее подкрепляет ее, усилит интенсивность в будущем у тех, кто к тому склонен. Видела в телевизоре сюжет о женской колонии: юная девушка, почти ребенок, забившая подругу насмерть, рассказывает, что, нанося удары, она ощущала себя героиней мультлика. Фильмы могут стать посылом к агрессии. Эффект тоже недолгий, но иногда его хватает, чтобы кого-то порешить. Описано жестокое убийство помощницы режиссера на съемках фильма, совершенное кем-то из съёмочной группы, возбужденным снимаемой сценой насилия.

Некий интеллигент в телевизоре, защищая свободу от цензуры, говорит: меня все показанные мерзости ни на что не подвигнут. Ну да, не всех подвигнут. Не все ассоциируют себя с убийцей, некоторые с жертвой.

Есть еще аргумент, на этот раз в защиту ужастиков: они избавляют от страха. Но и от сострадания: проще становится перенести страдания других.

Смотришь, как расчлениют тело, как внутренности вываливаются из распоротого животного. Уговариваешь себя: не мучайся, это только картинка, томатный сок, муляж, а потом чужая боль перестает откликаться в тебе болью. Если не все, многие перенесут бесчувственность к чужим страданиям на реальную жизнь. Юный убийца из «Видео Бенни» не способен отнестись к совершенному им, как чему-то, имеющему значение. «Многократное переживание шока, ужаса, горя уже не вызывает в нас полноценного эмоционального отклика» (Сюзан Зонтаг). «Самая страшная расплата за такие игры — даже не безумие, а скука вседозволенности, когда ничему не испугаешься и ничему не удивишься» (Сергей Аверинцев).

Обычный аргумент: «не хочешь — не смотри», но не все же только о себе думать. И как ныне избежишь. Из любопытства посмотришь: в коммерческо-развлекательном кино работают прославленные режиссёры, ему присуждаются «Оскары», оно приобретает все больше технического совершенства, создаются фильмы, рассчитанные одновременно и на непритязательного, и на искушенного зрителя — добавляют каких-нибудь тонкостей, пародирует расхожие схемы, все перегрето, что делает его забавным для умных — реализуется постулат постмодернизма: слияние массового искусства с элитарным.

## 8. Стирание границ

Коммерческо-развлекательная индустрия пользуется правом высокого искусства быть свободным от морали. Но у него нет для этого основания, поскольку оно недостаточно отделено от жизни.

Его потребитель принимает персонажа за реального человека — тут на днях в Колумбии на улице был избит актёр, игравший в мыльной опере злодея.

Сближение с реальностью происходит при утрате художественности. Чем меньше в искусстве искусства, тем слабее граница, разделяющая его и жизнь, чем легче она преодолевается, тем больше оно способно влиять на жизнь, в том числе — провоцировать зло.

Высокое искусство не влияет на действительность прямо. Оно, повторю тривиальность, «создает свой мир», т.е. производит нечто, доселе не мыслимое и не воспроизводимое в жизни. Не слышно, чтобы после прочтения «Преступления и наказания» кто-то пошел грабить старушек. Вряд ли кто-то захочет уподобиться какому-либо герою Достоевского, а если захочет, так не сможет, так сложен и своеобразен любой его персонаж, даже положительный, его не сделаешь из себя. Главное, если и захочет, скоро пройдет, ибо желание измениться определенным образом нуждается в постоянном подкреплении. Изменения в личности можно произвести единственным способом — путем промывания мозгов, т.е. долговременного форсированного воздействия. (Мне, может, возразят, ведь было: «прочел “Страдания молодого Вертера” и застрелился». Но тут дело в самом феномене самоубийства, число которых среди юных душ возрастает после каждой такой истории в новостях).

Высокое искусство не дидактично. Т.е. и такая примесь в нем может быть, тот же Лев Толстой, но это не является чем-то распространённым. Высокое искусство питает ум и сердце, раздвигает горизонты, компенсирует ограниченность человеческого жребия, и с ним «не так печальна жизнь, не так ужасен мир», опять Бодлер, приятнее цитировать поэтов, чем трактаты по эстетике. Питает, а не формирует шаблоны поведения. Формирует именно массовое искусство, это оно содержит в себе вирусы — стереотипы, штампы и действует массирующе, путем многократных повторений одного и того же. Рыцаря печального образа свел с ума рыцарский роман, т.е. средневековая массовая литература, хотя и считается, что таковая завелась лишь в XIX веке. И искусство социалистического реализма было призвано именно к этому — давать образцы, модели поведения. Герои были скроены по одной мерке, практически одни и те же у любого правоверного писателя.

Усвоение шаблонов, следование образцам — один из путей стирания границ между искусством и жизнью.

Иное в авангарде. Который сначала границы искусства раздвигал, а потом пытался стереть. Авангарду нужно куда-то бежать, а когда художник не знает куда, то устремляется на границы искусства и из искусства в жизнь — захватывать новые пространства.

Современная критика, относящаяся к высокому искусству как к несуществующему, коммерчески-развлекательной культуре обычно противопоставляет не элитарную, а — авангард. Как практике — лабораторию. Авангард действительно взял в искусство то, что принадлежало науке: эксперимент.

Авангард появился за несколько десятилетий до того, как был так назван. Появился, когда скорость процессов в науке и технике пришла в противоречие с медленностью изменений в искусстве. Первая же серьезная новация — импрессионизм — произвела цепную реакцию, перешедшую во взрыв, потрясший арт-мир. Все это произошло естественно. А получив некоторое признание, авангард сделался как бы обязательным, в итоге — принудительным, часто вымученным. Вместо того, чтобы дать время собиранию камней, нормальному процессу развития в искусстве старались придать ненормальную скорость. Новация сделалась главным или единственным критерием. Резервом постоянной новизны, помимо скрещения разных искусств, стало вычитание. Удалим из живописи что-нибудь: сначала формальное, частное — ну, объем, например, а потом уже капитальное — красоту. И не упоминайте больше. Изгнать красоту особенно удобно, ибо именно она как обязательный атрибут, прежде всего мешает выдавать за искусство что ни попади. Еще Казанова писал: «Если мы возжелаем освободить художника от обязанности делать творения свои прекрасными, то каждый сможет стать живописцем, ибо нет ничего проще, чем породить уродство».

Удалили сюжет, потом предмет, потом эмоцию. Удалили труд создания. Укажем на что-то пальцем — это и будет искусство. Ну, произведением не назовешь, так появилось понятие — арт-объект. Любой предмет делается таковым при его помещении в выставочный зал. И уж по-

давно, любой признается художником, если нечто им подписанное попадает в собрание музея, например, Русского. как, например, Африка — попробуй, скажи сотрудникам, что это всего лишь проходимец. Удалим, наконец, творчество: «Будем исходить из неценности творческого акта» (Елена Петровская). И докажите, что не так: во-первых, откуда вы знаете, что есть искусство, не будьте авторитарным, не навязывайте свою точку зрения. Или: это мы и исследуем. Посмотрим, что еще можно сделать с искусством. «Сама его специфика в том и состоит, чтобы быть как можно *менее специфичным*, то есть как можно менее узнаваемым в качестве особенного языка» (Елена Петровская). Когда все удалим, все всему будет равно, никаких границ между искусством и жизнью, наконец, не останется.

Постмодернизм это узаконил отказом от бинарных оппозиций, в том числе и от оппозиции «искусство — жизнь».

В «Гламораме» Брета Эллиса герой — «полузнаменитая» модель, чья повседневная жизнь проходит под объективом фото и кинокамеры. Постепенно грань между жизнью и съёмкой стирается, мы перестаем понимать, какие события следует принимать за реальность, а какие поставлены режиссёром, действительно ли герой попадает в организацию террористов или таков сценарий фильма с его участием, валяются обрубки человеческих тел или это манекены. Нужно ли переживать? Испытывать боль?

Слияние искусства и жизни прежде понималось как подчинение жизни законам эстетическим и творческим, ныне означает утрату искусством специфики и качества.

В прошлом хотели возвысить жизнь до искусства, создать искусство жизни, воспринимать жизнь как процесс художественного творчества.

У нас символисты со своим жизнетворчеством производили свои обычно плачевные опыты. Бердяев, объявивший творчество обязанностью человека — всякого? — т.е. его, например, прачка должна обладать всеми особыми правами творческого человека, в том числе правом работать, когда вздумается? А цель творческого акта, которым, по логике, должна заниматься и его прачка — преображение мира, конец этого мира, возникновение нового неба и новой земли. Словом, создание водородной бомбы.

Вслед за тем возшли фашистские идеалы пересоздания человечества, куда входил культ физической красоты, мужества, растворение в экстатических чувствах коллектива и, после ликвидации низших рас, объединение высших в единую семью. Берель Ланг понимает истребление евреев как модернистское произведение, об этом пишет Свендсен Ларс в своей «Философии зла». Борис Гройс, в унисон тому, доказывает, что Сталин был художником и творил произведение из России — вот одна из наиболее мерзких разновидностей эстетизации зла.

А ныне: общественная и политическая жизнь у нас уподобилась искусству, разумеется, не высокому, а шоу. Нам говорят: любое движение верховных политиков разработано политтехнологами, т.е. срежиссировано, нас уверяют: оппозиционеры власти — только актеры, нанятые властью. И ты наивен, если поверишь хоть чему-то, написанному в статье, если примешь чье-то публичное высказывание всерьез. Журналисты, критики, искусствоведы — все пишут не всерьёз, и не думая исполнять заложенную в их профессии, в их жанрах миссию. В лучшем случае, они, если имеют какие-то способности, присвоили привилегию художника — «выражают себя».

И обратное — искусство берётся играть жизнью. Наиболее трагический пример — Сергей Курехин, заявивший, что ныне единственной актуальной формой искусства является политика. И кто поймет, кто различит: следует ли отнести Курехина к национал-патриотам, если он за их партию агитировал и с друзьями из-за этого ссорился, или, что бы он ни делал, хоть бомбы готовил — это только искусство. Но искусство вправе изображать зло, но не сливаться с ним, не творить его.

Провозглашается: искусство вообще перестает существовать как самостоятельный вид деятельности, как «анти-среда». О нынешней ситуации: «Прежде всего, это остановка художественного производства, в котором уже нет нужды» (Юрий Лейдерман). Заметьте: уже не творчества, а производства.

Тем не менее все как-то тянется, остаются запущенные пространства, где об этом не знают и знать не хотят.

Остается «арт-индустрия», чем же ей заниматься и кормиться? Остались художественные журналы, конкурсы, премии и гранты. Остались престижные выставки — для экспонирования годятся «артефакты», приготовленные на скорую руку.

Утрата границ между искусством и жизнью проявляется, в том числе, в имеющей давнюю историю романтизации человека искусства, т.е. в распространении на личность художника (при том любого) особых прав искусства.

Пусть Лимонов провозглашает: «Сталин! Берия! Гулаг!» — не трогайте, не смейте сажать в тюрьму — его политическая деятельность на самом деле художественная акция и, следовательно, неподсудна. И сам он неподсуден, ибо писатель. И уж подавно, кто осмелится кумира, гения Курехина упрекнуть в его шашнях с национал-патриотами. Сотрут в порошок.

Если все, что ни делает художник — искусство, то искусство становится алиби. Можно попытаться получить деньги по фальшивому векселю, а не выйдет, так это была акция такая. Однажды Шинкарев описал, как художник Дмитрий Шагин загребаёт чаевые, оставленные официанту направившейся к выходу дамой. Потом решил смягчить: в исправленном варианте пояснил: это был «художественный жест». Есть такой, так сказать, жанр, появившийся при слиянии искусства с жизнью. Как и «акция». Многие все, о чем ни скажешь — посолила грибы, например, принимают за художественную акцию.

Совершенство искусства не распространить на человеческую жизнь, а вот вымысел — сколько угодно. Способность искусства создавать иную реальность при переходе в действительность вырождается — в «невсамоделешность», несерьёзность, в право лгать. Сочинил художник себе биографию — так победа этого «мифа» над правдой всегда оценивается высоко. «Если история "низвержения" и "воскрешения" Бойса действительно мистификация самого художника — тем лучше. Потому что это красивая мистификация, возводящая художественную биографию до уровня мифа и позволяющая самому художнику весьма бесцеремонно занять место в пантеоне богов» (Макс Фрай).

Итак, с одной стороны, любое действие художника можно считать произведением искусства, а с другой, по тому же Йозефу Бойсу, каждый — художник. Противоположное пушкинско-моцартовскому: «Нас мало избранных, счастливых праздных». Бойс еще говорил, что художник и преступник — попутчики. Значит, так: пробужденный в каждом художник и преступник (хотя непонятно почему тут «и», почему преступник — не художник, если художник — каждый, почему любое преступление не рассматривать как произведение искусства) сотрясут существующий мир, что и требуется от искусства. «До основанья, а затем», если кто-то что-то построит, то и это сотрясем.

«Мы живем в эпоху, когда, по словам Маклюэна, вся «человеческая ситуация» стала произведением искусства» (Юрий Лейдерман). Если человеческая ситуация стала произведением искусства, то и она вне морали? Ну да, по Маклюэну: «Моральная точка зрения — это суррогат, заменитель для понимания сути технологических перемен. Кто не может понять, начинает морализировать». Т.е. получить медицинский диплом после окончания вуза или купить его в метро — проблема технологическая, и если так дипломированный врач твоего ребенка угробит — это тоже вопрос техники.

Что происходит, когда искусство, которому — простите, опять повторю — дозволено не только изображать, но и воспевать зло, действительно сольется с жизнью?

## **9. Феномен митьков как пример реализации стирания границ между жизнью и искусством**

Один из впечатляющих примеров такого слияния есть возможность привести с подробностями, поскольку все произошло, что называется, на глазах. Хотя воспеваемое зло и не носит крайних форм, все же последствия драматичны.

К этой части текста в качестве эпиграфа подошли бы уже процитированные слова Сорокина: «Для меня запрещено то, что приносит вред конкретному живому человеку, если описываешь, называя современников своими именами».



История такова: художник и писатель Владимир Шинкарев в 1984 г., смеха ради, выдал текст, где привел «начала лексикона и правила поведения для нового молодежного движения», участников которого предложил назвать митьками по имени «основателя и классического образца Дмитрия Шагина», своего друга, художника тоже.

Кроме использования имени живого человека, размывание границы между жизнью и искусством тут началось с такой вроде безобидной составляющей постмодернизма, как мутация жанра. Жанр текстов о митьках — к первой части присоединялись новые, где «молодежное движение» описывалось уже как реально существующее — нечто между очерком и репортажем, т.е. разновидностями документальной литературы, предназначенной дать понятие о некоем фрагменте реальности. Разумеется, в очерке или репортаже автор может эту реальность исказить, но тогда его работа должна быть оценена как дефектная. История — хочется сказать: авантюры — растянулась на два с половиной десятилетия, в течение которых Шинкарев к основному корпусу текстов о митьках присоединял все новые, написанные по случаю: для буклетов и каталогов выставок, предисловия для книг и пр.. В них он то называл себя летописцем, то определял свои писания как статьи, иногда научно-популярные, т.е. опять таки не относящиеся к художественной литературе. В 2010 году все завершилось «Концом митьков», книгой, по объему превосходящей весь корпус текстов о митьках и представляющей собою истинно продвинутый постмодернистский продукт: атаку автора на собственного героя — ее он определил как «исследование». Но, каково ни было прагматическое назначение любого шинкаревского текста, особенности те же: фрагментарен, мозаичен, содержит небольшие зарисовки, цитаты, пересказ прочитанного, рассуждения, заявления, жалобы, и все это приправлено гротеском и абсурдистским юмором, которой и доставляет главное удовольствие читателю. Иногда суть если не всего текста, то фрагмента лишь в раздаче известности: Шинкарев его пишет, чтобы расплатиться, поблагодарить. Тогда вместо юмора прибегает к неумеренным, приличия нарушающим восхвалениям.

Имитируя документальные и прикладные жанры, Шинкарев свободен от ответственности, в них заложенной: ответственности за заявленную тему, за правду изображения или хотя бы за искренность. Он пишет «понарошку». Т.е. притворяется, что работает в этих жанрах. В предисловии к «Истории “Аквариума”» Андрея Романова нет ни слова об этой книге. В тексте под названием «Митьки и живопись» — почти ничего об их живописи. «Конец митьков», названный «исследованием», больше всего напоминает показания на бракоразводном процессе: ни логики, ни точности, ни отстраненности.

Тем не менее жанры работают: психологически — именно потому, что Шинкарев использовал вымысел там, где он исключен, он сумел обмануть.

Конечно, читатель может обманываться там, где автор не имел такой цели, иногда приходится напоминать: «Когда поэт, описывая даму, Начнет: “Я шла по улице. В бока впился корсет”, — Здесь “я” не поминай, конечно, прямо, — Что, мол, под дамою скрывается поэт».

Целью Шинкарева было именно обмануть. Он заставлял — и таки заставил — поверить в существование «молодежного движения», а потом некоего феномена под названием митьки, содержащего в себе какой-то — не им вложенный, но — им уловленный, причем высший, смысл. Этот смысл, как и следует при постмодернизме, все время менялся, «мерцал»: подарит ему Андрей Синявский своего «Ивана-дурака», митек становится современной версией героя русской сказки, попадет монография Владимира Малявина, Шинкарев предлагает в ней вместо имени Чжуан-цзы читать: митьки и таким образом получить еще одну главу «Митьков». (Это вдобавок к тому, что митек — «Гамлет, Антон-Горемыка и Фальстаф в одном лице»).

«Ложь, повторенная тысячекратно, становится правдой», Геббельс, как известно. Творит реальность. (Но не долговременную.)

Вымысел становился ложью когда, например, Шинкарев давал бесчисленные интервью, где говорил о том же — о митьках как о реальности. И какие тут могут быть претензии, если объяснено: любое действие художника — художественное произведение.

А в тексте ложь содержалась не только в, якобы, зарисовках действительности, но и в многочисленных утверждениях. И в этом таилась огромная сила внушения. Ведь нам дано: тот, кто утверждает, верит в истинность утверждаемого, т.е. искренен.

Обычно писатель не ответственен за то, что говорит персонаж, Шинкарев — за то, что говорится от автора. Он чувствует право делать какие угодно заявления в этом освобожденном от всяких обязательств мире. Ведь ныне заявления художника — искусство.

Ложь зловредная — это не фантазия, которую нетрудно опознать, а неточность. Он лжет обычно не потому, что сочиняет, но преувеличивая и упрощая. Он постоянно притворяется.

«Главное свойство понятия притворства состоит в том, что можно делать вид, будто осуществляешь действие более высокого ранга или более сложное, *на самом деле* осуществляя действия более низкого ранга или менее сложные, которые представляют собой составные части указанного действия более высокого ранга или более сложного» (Джон Р. Серль).

Примером служат его «системы мироздания» — примитивистские пародии на философию, в которых он одновременно видит особый жанр философствования, наверное, как в дзэн-буддизме, где ученые трактаты заменяют притчи и коаны.

А читатели все, им написанное, воспринимали как юмористическую литературу. Блеф перемешан с шутовой ложью. Вкраплением явно неправдоподобных деталей, вроде кота, засунутого в бутылку, он освобождает себя от обвинений в зловредной лжи: глядите, я никого не хочу обмануть!

Шинкаревские тексты — хитрые.

Да, я воспеваю — например, алкоголизм, — но пародийна моя интонация воспевания, неумеренного превознесения.

Унизив, оболгав введенного в текст под настоящим именем товарища, Шинкарев прибавит: меня оправдывает то, что я отношусь к нему с искренней симпатией.

Или в «Конце митьков», где, сообщая о своем ближайшем друге видимые лишь с интимно-близкого расстояния отталкивающие подробности — из тех, что вообще не принято замечать — поясняет: это не он и не друга позорит, а обиженный и злобный герой с его именем так себя ведет, и не о друге речь, а о персонаже, случайно получившим имя друга, теперь всем известного человека.

Так человек Дмитрий Шагин или персонаж?

Ну да, когда человек постоянно кого-то изображает — пусть самого себя — он становится персонажем.

Запрет на использование имени живущего человека явил свой глубокий смысл: граница разрушена, написанное прямо воздействует на судьбу человека.

Драма или трагикомедия: психика Дмитрия Шагина не выдержала, он стал полагать себя тем самым персонажем, он поверил, что представляет собой нечто бесценное, причем независимо от текста Шинкарева.

Ему в оправдание: поверил не только он.

Тут важно: во-первых, в тексте гиперболически описаны действительные повадки и пороки Дмитрия Шагина, во-вторых, постоянно утверждается его невероятное обаяние и непрекаемая ценность. А движение, созданное по его образцу, воплощает в себе «великое совершенство», всего лишь «похожее на несовершенство». И «митьки всегда правы, а все остальные нет».

По тексту, бестолковые: Дмитрий Шагин не отличит магнитофона от кофеварки, патологически жадные, халаящики, только и думающие о том, как бы себе что-то оттяпать, — они же самые хорошие, самые тонкие и умные. Они лучшее, что есть — в стране, в мире, — многократно повторено Шинкаревым. Что, конечно, смешно, как смешно, должно быть, было тем, кто сочинил, кто рассказывал сказку об Иване-дураке, женившемся на царской дочке.

После первых частей Дмитрий Шагин, пока еще в здравом уме, пытался возражать против нагнетания пороков — он говорил Шинкареву: нельзя так, герои — это же живые люди. Но скоро уверился: чего бы он ни делал, он все равно самый лучший.

Такое ощущение, что он не просто вошел во вкус халаявной славы — он был загипнотизирован. И соблазнен. Как художник Дмитрий Шагин получил имидж, как человек — индугенцию и возможность кормить семью. Больше не о чем беспокоиться — достаточно быть Дмитрием Шагиным. Что означает: «быть хорошим». А быть хорошим по-митьковски необременительно: достаточно почаще вставлять в свою речь слово «хороший», всех прямо в глаза хвалить,

но больше всего тех, кто что-то дал, и, главное, постоянно демонстрировать «граничащую с идиотизмом ласковость» и впрямь Мите присущую, но теперь утрированную и превращенную в ритуал. Природное добродушие отслоилось, стало маской, «лучшее стало служить худшему». Как бы демонстрируя одну из посылок постмодернизма: никакой сущности нет, есть одна видимость, т.е. никакой доброты не существует, есть ее внешние знаки. Пародия на доброту: постмодернистская «триумфальная пародия, разрешение в избыточности».

Еще, чтобы работать Дмитрием Шагиным, нужно говорить по шинкаревскому тексту. Что вышло естественно: любовь к цитатам — одна из немногих черт, общих для автора и героя. Цитатами перенасыщены тексты Шинкарева, сохранившие то представление о постмодернизме, которое преобладало в 70-е гг. А Дмитрий Шагин с детства, без всякого влияния постмодернизма, был способен оценить хорошо сказанное и тут же включить в свой разговорный репертуар. Его речь и прежде состояла преимущественно из прямых или скрытых цитат. Этим был интересен, ведь он слушал Арефьева, Васми, Вл. Шагина. Плюс артистизм, которого не отыметь и который сыграл с ним такую скверную шутку.

Теперь он мог, что называется, с чистой совестью, предаваться всем воспетым Шинкаревым порокам. И если в тексте он говорит: «Моцарт был русским» или «Я никогда не знал женщин», что трогательно, ибо никого не обманет, то в жизни он получил право лгать тогда, когда для слушателя ложь не распознаваема, а ему — практически выгодна, т.е. лгать с корыстной целью. И жадность, от которой митьки, писал Шинкарев, избавляются, ее преувеличивая, никуда не делась, но приняла невообразимые размеры. Причем жадность не только материального характера, но и, так сказать, духовного. Митя превратился в Крошку Цахеса: все, достойное похвалы, он приписывал себе. Он прямо так и говорил: «Все хорошее к митькам относится». И: «Все, что есть в тестах Шинкарева, так это Шинкарев за мной записывал. Не он, так другой записал бы. Кто важнее: Иисус Христос или Лука?» Так Митя осуществил «смерть автора».

Шинкарев терпел, сколько мог, то есть четверть века, потом прокричал противоположное: все это — чистая беллетристика, нет ни одной фразы, вложенной мной в уста Мити, которую не я придумал! В моем тексте не реальный Дмитрий Шагин, а созданный персонаж, я случайно взял его имя! Но, словно ученик чародея, он знал только заклятие, превратившее веник в водоноса, совершить обратное не мог.

Как писал Виктор Тихомиров: «Шинкарев в любую игру вовлечет и обыграет до нитки». Но тут он столкнулся с достойным противником в лице собственного создания.

Однако в книге, названной «исследованием», он только плачется и доносит. Нет и намек на сожаление, что свел человека с ума, нет и намек на то, что Дмитрий Шагин, о которого он «ушибся», есть «порождение текста», что все описанные в «Конце митьков» неприглядные поступки, — прямое воспроизведение восхваляемых в тексте качеств. Или других инициированных Шинкаревым действий: так, Митино «собирачество» имеет корни в попрошайстве у винного магазина. Да, был такой «хэппенинг»: имея в кармане только что полученную зарплату, просить у прохожих на водку. Александр Флоренский в своей книге «Несколько сюжетов из периода моего героического пьянства» это действие запечатлел.

Дальше. Кроме Дмитрия Шагина, «основателя движения», явились и митьки.

Не совсем по тексту: не как молодежное движение, но как стиль жизни художников, входивших в ту же группу, что и Шинкарев, и Шагин. Под влиянием текста и его успеха их товарищи включились в игру и придали такую форму своему поведению. Путем бесчисленных повторов одних и тех же ритуальных фраз и жестов в них это въелось, кажется, на всю жизнь.

Дальше: поскольку ставка на примитивизм, «душевность», юмор и популизм повлияла на их живопись, митьки осуществились как направление в искусстве. Митьки как явление на арт-сцене — такой поворот представлял для зачинщика этой истории некоторые трудности, поскольку описанные персонажи, чьим единственным постоянным занятием является «героическое» пьянство, чья культура состояла в том, чтобы суметь «обожрать» собутыльника, просто в силу своего раздолбайства не могли быть художниками, т.е. людьми сколько-то трудящимися, к себе требовательными, сколько-то образованными. Тем более, принципиально не могли быть успешны, поскольку руководствовались афоризмом Хун Цзычена «Преуспеть в делах хуже, чем пренебрегать ими». Тем не менее, преуспели. Да еще как. Мировая слава. Бренд. Пришлось от-

ступать, заодно завоевывая новые позиции: то, что он описал, не реальность, а их миф, их игра. Их карнавализация жизни. А кстати, это и есть современное искусство.

Для художников, теперь звавшихся митьками, это действительно была захватывающая и какое-то время дававшая творческий импульс игра, но все принявший за чистую монету Митя полностью пожертвовал собой: изображая много лет плюшевого мишку, он в конце концов и рисовать как профессиональный художник разучился, а ведь неплохо начинал — какую злую шутку может сыграть артистизм!

И еще о соблазне как силе, содействующей перетеканию вымысла в жизнь. Все, кто был рядом с Шинкаревым и Шагиным, оказались в волнующе-близком соприкосновении со слабой настоящей, а некоторые ее долю получали, причем без труда, волшебным путем. Вот представьте себе: Шинкарев, вставив тебя в свой текст, в одночасье делает известным, нет, бессмертным — ведь он, тут не сомневались, великий писатель! Шинкарев раздавал славу, кому хотел (кому не досталось, те перестали играть, уходили). При этом, описывая любимого товарища, он сводит его к гротескно преувеличенному пороку. Но это проглатывается: если Шинкареву, великому писателю, нужно из меня сделать именно это — пусть делает, пусть приводит унижительные подробности. И потом — кто нынче стыдится выставленных пороков, главное, тебя выставляют! Ценна не честь, а слава. Это Микеланджело считал, что хула хуже смерти. А Шинкарев чувство собственного достоинства считает гордыней. А не только гордыня, но и гордость — большой, если не главный грех, напоминает он.

Итак, все сдвинулось из текста в жизнь и в жизни стало как в тексте — все не всерьез. И все, Шинкаревым описанное, дозволено и обязательно.

В правила поведения митьков входило: при встречах лобызать друг друга и душить в объятиях, а за глаза поливать; быть жадными, мелочно корыстными и превыше всего ставить свои «шкурные интересы»; быть смиренно-приниженными, приbedняться, заставлять непрерывно стекавшихся к ним девушек покупать вино, обменивая его на ласковое слово митька.

После красочного показа сутенерства митьков Шинкарев заявляет, что митек свободен от греха. А все это — хэппенинг. «Веселое царство игры». Зло не корысти ради, а забавы ради, искусства ради.

Тема халявы красной нитью проходит через тексты Шинкарева. В предисловии к книге Андрея Романова он так поминает умершего знакомого: «Дюша хороший собутыльник, — не халявщик, деньги всегда в кармане есть». Хорошо быть халявщиком, но плохо, если собутыльник — халявщик. А Нью-Йорк, пишет Шинкарев, хороший город — его куда-то без билета пустили.

Поступки, расцениваемые обычно как низость, Шинкаревым подаются как трогательные. Описывать низость как достоинство, а о высоком — скажем, о великих людях — писать сниженно — в этом, конечно, есть комический эффект, есть нужная пряность.

Он знает: о плохом читать интереснее.

Нельзя, конечно, упрекать Шинкарева в том, что он не умеет писать о хорошем. Гоголь тоже не умел. Но он не пытался убедить, что его монстры — перл творения, и следует населить ими землю.

Справедливости ради: мне случилось в 1994 году написать текст, доказывающий, что никаких митьков без шинкаревского текста не было бы, т.е. что Шинкарев — волшебник. Сейчас скажу другое. Да, не было — как не было бы без Горбачева конца социализма и краха СССР в начале 90-х. Но Горбачев этого не планировал. Горбачев «только хотел спустить воду». И Шинкарев, создавая первый текст, реальное появление митьков не замысливал. И потом они перемещались из текста в жизнь не одной его волей, но, во-первых, благодаря Дмитрию Шагину, обладавшему постоянным зудом показывать себя, помноженным на внушительные размеры физического тела и бычью выносливость без конца эту комедию играть, во-вторых, в силу невероятной динамичности тех лет, востребовавших и раскрутивших сказку. Время (конец 80-х), вытасило неофициальное искусство из потаенных питерских углов на свет божий, и журналисты жадно ухватились за то единственное, что оказалось им по зубам, за примитив, расслабляющий и забавный. А дальше действовал закон геометрической прогрессии: чем больше известности, чем более влекутся к феномену те, кто эту известность раздает.

И все, вовлеченные в материализацию фантома, были соблазнены доступностью людей, к которым сразу прилип эпитет «легендарные». Соблазн — быть к знаменитостям вхожим. Была возможность: у них же ни секретарей, ни охраны, у них — выставки или тусовки, в основном вокруг выставочных залов, в каком-нибудь дворе или на лестнице, в которых мог принять участие, кто хотел.

Границу между искусством и жизнью шинкаревский текст преодолел одновременно и как авангардный — в способе письма, в свободе от любых ограничений жанра, и как отвечающий законам массовой культуры. Т.е. как положено, стирал границу между массовой и элитарной культурой. Писал Шинкарев смешно и обаятельно, что мало кому удается. И поначалу — стилистически добротнo. И в то же время его тексты отвечали многим требованиям массовой культуры: стараниями угодить всем зараз, обдуманнoм учетом эффекта каждого приема, мозаичностью, повторами, а главное — упрощениями. Простотой он соблазняет — и не знаешь, лукавит ли он, по своему обыкновению, или в нем действительно есть невнимательность, позволяющая верить, что «все заумное и сложное можно, сильно постаравшись, редуцировать до простого без потери смысла и качества». (Ну, пусть редуцирует до простого строчку Блока, так, чтобы из нее не испарилась вся прелесть, пусть объяснит, откуда эта прелесть взялась. Пусть составит для второклассников курс квантовой механики. Но массовая культура тем и живет: берется пересказывать «для всех» поэзию и физику.) Вместе тем, он камуфлирует свои тексты под интеллектуальные. Тут найдешь «онтологическую сущность явлений» и «экзистенциальный выбор». Приводя какую-нибудь тривиальность, скажем, «творчество — важнейшая часть жизни», он сошлется на Бердяева и Даниила Андреева. Тексты пестрят именами, цитируемыми или упоминаемыми: Розанов, Кьеркегор, Шопенгауэр, Данте, Ницше, Юнг, Фрейд.... И рядом с Ницше и Фрейдом — Иоанн Лествичник, Иоанн Златоуст, Серафим Саровский, преподобный Антоний Великий, старец Анатолий Оптинский. Цитаты и имена служат обычно главным аргументом. И джентельменский набор 70-х: архетип, миф, символ. Митьки не просто купаются, они выполняют обряд инициации. И, хотя напрягаться и думать не нужно, вы не просто развлекаетесь, вы читаете «философскую книжку», как определил писания Шинкарева Виктор Тихомиров. Что до «идейного наполнения», то, будучи истовым консерватором — суть его мировоззрения в сентенции «раньше было лучше», — он упомянет о хеджерах, трейдерах, лузерах, таунхаусах, употребит «чисто конкретный» — даст понять, что с веком наравне. Митьки, разумеется, консерваторы, «они слишком умны и образованы, чтобы делать авангард», им не по пути с актуальным искусством, но сами митьки — это и есть актуальное искусство. Шинкарев не забывает напоминать, что он — православный, но от любых, ортодоксальной верой предписанных ограничений свободен. Главное, он христианин (игравший в дзэн-буддиста) в представлении, что действительность не стоит того, чтобы принимать ее всерьез, и чем человеку хуже, тем лучше, но при этом все, что касается механизмов известности и успеха всегда в поле его внимания и изучения. Он все знает про индекс узнаваемости, но упомянет, что сам к нему относится крайне халатно — из-за своей тонкой душевной организации, слабых нервов и хорошего воспитания.

В итоге соблазнены не только Дмитрий Шагин, митьки, публика, соблазнен сам автор. Ведь он действительно создал нечто всемирно известное. Им сочиненное — материализовалось. Тут поверишь, что стоишь вне законов и сам закон можешь сделать иным. Что ложь — нормальное средство воздействия. И как не соблазниться тем, что люди любую клевету из твоих уст воспринимают как высокую честь, что можешь играть ими, как своим капризом. Последнюю книгу Шинкарева больно читать: заявленная как «исследование», она таковой стать не могла, ибо после стольких лет лжи утрачивается способность не только говорить, но и видеть, отличать, ценить правду. Она стала невольным саморазоблачением.

Но опять же беда с действительностью, которая если поддается лжи, то ненадолго. Кроме «раньше было лучше», есть у Шинкарева еще одна основополагающая идея: хорошим людям всегда плохо, успехом пользуется только отрицательный персонаж, но вот незадача, успешен он сам, уже никуда не денешься, не скроешь — сколько ни повторяй, что он бедный, больной, голодный, что ему негде жить. Сколько ни пишет художник Шинкарев «мрачных картин», в них выступает позолота.

### 10. Заключение: нынешний моральный климат

На это возразят, что мораль теперь ни к чему не только в искусстве, но и в жизни. Моральные претензии к художнику — это для обывателей. Мне не интересно, скажут, какой Шинкарев человек. Достаточно текстов и картин.

Мне скажут, что нет несноснее морализма.

Ибо поверили, что без морали можно обойтись. И совместное проживание людей без нее возможно, и нормальное функционирование психики. И самолеты будут летать, и врачи лечить, и учителя учить. Заменяет с одной стороны закон: если что не так, пусть суд разбирается (хотя какой суд, если судья на мораль положил, если его купить можно), а если не подсудно, то и обсуждать и осуждать нечего. А с другой стороны — разная выгода — деньги, успех. И «поведенческие стратегии». Нет, ныне выплывает на свет: «корпоративная этика». Что-то вроде разбойничьей круговой поруки.

Есть не общеизвестное, но хотя бы благозвучное слово «аномия» — это состояние общества, при котором наступают разложение и распад системы ценностей и норм.

Как выразился Аверинцев, «испросив прощения у тех, кто в такой подсказке не нуждается», напомним: кроме «этического чувства» или внутреннего морального закона, наполнявшего благоговением Канта, но имеющегося, очевидно, не у всех и даже отнюдь не у большинства представителей *Homo sapiens*, функционирование морали встроено в традиционную культуру и образ жизни: в виде обычаев, дозволенного и воспрещенного, осуждаемого и хвалимого. Наша страна за один век пережила ее разрушение дважды: катастрофическое — в революцию, ее рудиментов и кое-какой хотя бы «социалистической морали» — во время крушения советского строя.

Тогда узнали, что имеем права. А вот про ответственность никто не сказал. «Ответственность — перед кем?» — недоумевает ведущая какой-то радиопередачи.

А тут еще постмодернизм, провозгласивший смерть всех основоположных начал и ценностей классического мировоззрения, включая смерть «этического субъекта», отмену бинарных оппозиций, в том числе добра — зла.

На самом деле постмодернизм в своих философствованиях этику не отменяет, хотя именно так утверждают на каждом шагу. Многим кажется: какая тут этика, когда обязательных ценностей нет. На самом деле философия постмодернизма отменяет не этику, а, как и марксизм, ее универсальность. Марксизм утверждал: у каждого класса своя этика. Постмодернизм — этику каждый должен сконструировать себе сам. Мораль — это чувство личной ответственности, а не приверженность навязанным, усредненным нормам. Это не последняя новость, уже Спиноза писал примерно о том же, и Кант не признавал этики, подчиненной какой-нибудь извне данной норме, которая имеет только условно-гипотетическую силу, и Ницше настаивал: «Добродетель должна быть *нашим* изобретением, *нашей* глубоко личной защитой и потребностью ... каждый находит *свою* добродетель». Но если ты не философ, а просто живешь в пошлой действительности, то для тебя, думаю, очевидно, что собственный моральный выбор станут осуществлять немногие. Остальным просто лень эти принципы в себе выработать. И не только не может отдельный человек создать всех предписаний, но далеко и не всякий способен определить свою позицию по отношению к ним. А остальные — ну, может, сформулируют этику отношения к соседской собаке, а уж ...

Я не хочу сказать, что положение о личной этике ложно — оно ложно, если абсолютизировано.

«В моей голове нет ничего, кроме личной морали, и сотворить себе право на нее составляет смысл всех моих исторических вопросов о морали. Это ужасно трудно — сотворить себе такое право». Даже для Ницше — ужасно трудно.

Повторю: философия постмодернизма отрицает не этику вообще, но только унифицированную, связную, авторитарную мораль, равным образом вменяемую каждому. Но мало кто читает источники, остальные убеждены, что мораль отменена. Теоретики говорят о размывании границ понятий, птицы помельче трещат о бессмысленности категорий. Первые: определи сам в конкретном случае должный способ поведения, что хорошо и что плохо, вторые: нет плохого и хорошего, добра и зла, истины и лжи. Ты наивен, если оперируешь нравственными категориями

или настаиваешь на правде: правд много, а, следовательно, правды нет. (Ну и пусть врач им выписывает рецепт не единственно правильным способом, а как ему заблагорассудится. Пусть летят фальшивыми лекарствами).

Постмодернизм, утверждающий, что универсальных законов нет, это, по-моему, разросшаяся апория: логически верная ситуация, не существующая в реальности. Попробуйте опровергнуть зеноновы доказательства того, что летящая стрела никогда не достигнет цели, а Ахилл никогда не догонит черепаху. Тем не менее, Ахилл догонит черепаху, стрела достигнет цели, а постулаты постмодернизма, как бы ни казались логически безупречны, противоречат опыту и здравому смыслу. Сколько ни есть на свете разных культур с их разными моральными кодексами, первичное основание то же: возможность совместного проживания, контроль агрессии. И укажите культуру, заповеди которой гласят: убивай, кради, лжесвидетельствуй, где разрушение предпочитается созиданию, плохая работа — хорошей. (Ну а частные особенности вроде соблюдения субботы или регулирования сексуальных отношений — так это, по сути, не нравственность, а гигиена или историческое жизнеустройство).

Сколько ни доказывай относительность добра и зла, зло, когда мы сами его претерпеваем, как и неправда, когда мы оказываемся ее жертвой, становится для нас реальностью. Когда утонет корабль с вашими близкими, потому что команда перепилась. Когда твоего сына, случайно на улице схваченного, в полиции забьют до смерти. Или сын умрет от наркотиков, потому что кому-то не стыдно жить этим бизнесом.

Но пока ничего такого именно с тобой не стряслось, тебе нет дела до морали.

«Не судите да не судимы будете» — самая цитируемая библейская формула — т.е. из страха быть осужденным соглашайся на что угодно. И соглашаются — обычно страхась не суда Божьего, а людей, которые в отместку тут же укажут на твои собственные прегрешения.

А еще евангельское: «Кто не грешен, бросьте в нее камень».

Но «безгрешных не знает природа», потому осудить мерзости, выходит, некому. И пусть земля ими зарастает. В церкви, на которую ныне сваливают попечение о морали, батюшка вам скажет: ты со своими грехами разбирайся, на других не смотри. Да чего же вольготно с такой религией бандитам. Люди не должны судить, а Бог, известно, прощает и разбойников.

Если скажешь, что позорно с таким-то садиться за один стол, то слушают с пустыми глазами и отвечают: «мне это не интересно», «мне он ничего плохого не сделал» или «у меня с ним деловые отношения». То, что такой-то негодяй, волнует в единственном случае, когда он именно тебя нагрел. И когда он тебя нагреет — будь спокоен, никому до этого дела не будет.

Не судить — тебе, мне, каждому — это значит, нет осуждаемого, и тому, в ком нет внутреннего морального закона, ничто не мешает жить в уверенности, что нет хорошего и плохого, есть только выгодное и невыгодное.

А поскольку ни у кого нет желания высказать нравственную оценку, нет в обществе морального климата, и потому — свято место пусто не бывает — моралью займутся люди — как бы их назвать, чтобы в суд на меня не подали — напрочь лишённые всякого понимания вещей, которые топором рубят там, где должен быть тончайший резец. То, что подлежит моральному суду, передают юриспруденции. Вместо морально осуждаемого будем иметь безумные законы. И дождемся: законодательно запретят, например, тексты Шинкарева за пропаганду алкоголизма. Уже вышел закон, запрещающий детям литературу, где присутствует «изображение или описание жестокости, физического и (или) психического насилия, преступления или иного антиобщественного действия», т.е. «Муху-цокотуху» — и не знаю даже, есть ли сказка, не подпадающая под этот закон, если его исполнить. Вот компьютерные игры — упражнения в безжалостном убийстве — не запретят — ибо они кому-то большие деньги приносят. А любое произведение искусства, в том числе и великого, «за экстремизм» или «как оскорбляющее чувства верующих» — запретить могут. И кто будет его защищать: уже общепринятое положение об относительности ценностей и равнодушие к правде напрочь лишает возможности отстаивать чтобы-то то ни было, кроме собственности.

2011 — 2012, 2013 гг.

Некоторые из репликаторов могли даже «открыть» химический способ разрушения молекул противников и использовать освобождающиеся при этом строительные блоки для создания собственных копий. Такие прото-хищники одновременно получали пищу и устраняли своих конкурентов.