
Г. А. ЗАВАЛЬКО

ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

Есть ли для искусства недопустимые темы? Лучшее определение дал В. Г. Короленко (1853–1921): «...говорить можно *обо всем, но не по-всякому*»¹. Теоретики антиискусства считают иначе: «Единственное правило для совершенного художника – *будь верен своей творческой интуиции и делай, что хочешь*»². Ошибок не бывает, можно писать по-всякому. Проблема одна, но зато неразрешимая: как отличить творчество от бреда или, мягче, удачу от неудачи?

Отказ от мимесиса («не копировать внешнюю форму, а интерпретировать ее»³) ведет к утрате границ между талантом и бездарностью. Поэтому будем говорить об искусстве в традиционном понимании – занятом внешним миром, а не только подсознанием художника, и поэтому способном на ошибку. Недопустимых тем нет, но художественная неудача возможна. Чем она вызывается? Что значит «не по-всякому»? Еще Аристотель назвал возможные ошибки: противоречить правде, морали и правилам искусства. То же говорит другой эстетик, признающий, что искусство отражает мир, – Николай Гартман (1882–1950): «искажение познанной действительности» может произойти из-за (1) творческого бессилия, (2) склонности к преувеличению отдельных сторон объекта за счет других (готические скульптуры, классицистская трагедия), (3) замены эстетических целей неэстетическими⁴.

Искусство и факты: границы вымысла. Как всегда, есть две крайности. П. В. Анненков (1812–1887) в письме к И. С. Тургеневу от 26 января 1853 г. рассказывает о своем споре с П. А. Катени-

¹ В. Г. Короленко о литературе / сост. и прим. А. В. Храбровицкого. – М., 1957. – С. 607.

² Маритен, Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. – М., 2004. – С. 61.

³ Там же. – С. 25.

⁴ Гартман, Н. Эстетика. – М., 1958. – С. 394.

ным (1792–1853), осуждавшим Пушкина за клевету на Сальери. «На последнее я отвечал, что никто не думает о настоящем Сальери, а что это только тип даровитой зависти. Катенин возразил: Стыдитесь! Ведь вы, полагаю, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: Искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна»⁵.

Это еще один аспект старой проблемы мимесиса и творчества и старая же ошибка: мир в произведении искусства объявляется *только тем же*, что реальный мир. Факт неприкосновенен; если реальный Сальери не убивал Моцарта, то и вымышленный не может этого сделать. Тогда встает вопрос: а что вообще можно писать о реально существовавшем человеке, и можно ли? Мог ли вымышленный Сальери войти не в ту дверь, в которую вошел реальный? Сказать фразу, которую не говорил прототип? Если быть последовательным, то фантазировать нельзя. Вымысел – клевета, литература невозможна.

Поэтому более распространена другая крайность. «Поэт имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; *человеческая правда* – вот его закон; *исторической правдой* он не связан. Укладывается она в его драму – тем лучше; не укладывается – он обходится и без нее»⁶, – утверждал А. К. Толстой (1817–1875).

Мы снова стоим перед проблемой мимесиса и творчества и снова видим, как мир в произведении искусства объявляется *только не тем*, что реальный мир. Конечно, вымысел оправдан: смещение хронологии, введение в действие вымышленных персонажей и другие отступления от фактов еще не есть художественная неудача. Но противопоставить факты «человеческой природе» – значит искать эту «природу» не в исторической реальности, а где-то в стране химер. Следствия не заставят себя долго ждать. Альфред де Виньи (1797–1863): «Искусство могло бы обойтись без *жизненной правды*, так как та *правда*, которой оно должно быть проникнуто, состоит в *верности наблюдений над человеческой природой, а не в подлинности фактов*. Имена действующих лиц ничего не значат»⁷.

⁵ Цит. по: Егоров, Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. – Л., 1982. – С. 228.

⁶ Толстой, А. К. Соч.: в 2 т. – М., 1981. – Т. 2. – С. 506.

⁷ Виньи, А. де. Размышления о правде в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М., 1980. – С. 424.

Разделить человеческое и историческое так резко, как декларирует А. К. Толстой, невозможно: *ложь историческая – неизбежно и ложь характеров.*

Иначе бывает так. *Факты:* «Сен-Жюст в пору ранней юности очень серьезно относился к новому для его семьи социальному статусу, к приобретенному отцом на военной службе дворянскому достоинству... Но, оторвавшись от своего круга, он так и не примкнул к новому, и в результате оказался практически в изоляции, в чем ему вскоре пришлось убедиться. Первое юношеское чувство оказалось неожиданно сильным и глубоким. Терезе Желе было пятнадцать лет, Антуану – почти на год меньше. Вероятно, в конце 1785 или в начале 1786 г. он сделал предложение – и получил отказ от ее отца, нотариуса Антуана Желе. Его избранницу в июле 1787 г. спешно выдали замуж за сына другого блеранкурского нотариуса. Остаться дома стало невозможно, да и пора было выбирать какое-то дело: ему исполнилось девятнадцать, коллеж окончен. Однако ни юридическая карьера деда, ни духовная карьера крестного, сулившие благополучие и спокойную жизнь, его не привлекали. Только военная служба достойна дворянина, только в Париже и только в королевской гвардии, как заявил он позднее на допросе. Но для этого требовались немалые средства, а мать не желала тратить деньги впустую... Собрав подвернувшиеся под руку серебряные вещи, Луи Антуан бежит в Париж. Но три недели спустя по просьбе матери его арестовывают и препровождают на полгода в исправительный пансион Мари де Сен-Колон. Вынужденный досуг заставил Антуана о многом задуматься. Прежде всего, почему ему отказали? Почему верхушка третьего сословия Блеранкура отторгала его? И почему он арестован, заключен без суда и следствия? Преступления он не совершил: являясь законным наследником своего отца, он по достижении совершеннолетия (в 25 лет) становился владельцем всего движимого имущества. Полгода, проведенные в пансионе мадам де Сен-Колон, стали переломными. В одно и то же время Сен-Жюсту суждено было пережить личную драму и ощутить себя жертвою социальной несправедливости»⁸. *Интерпретация:* «Можете пожирать меня глазами,

⁸ Черноверская, Т. А. Личность и судьба / Сен-Жюст, Л. А. // Речи. Трактаты. – СПб., 1995. – С. 394.

бывший шевалье де Сен-Жюст, начавший революционную деятельность с кражи денег собственной матери. Вы вор и друг воров...»⁹ Здесь нет *человеческой* правды – потому что нет *исторической*.

В Лондоне ставят спектакль о захвате заложников «Норд-Оста». «Несмотря на то, что спектакль точно передает фабулу хода событий во время захвата, в финальной сцене, когда спецслужбы пускают газ перед началом штурма, одна из террористок прикладывает свой платок ко рту сидящей рядом заложницы, пытаясь ее спасти от смертельного газа. Но тут врываются российские спецслужбы, принимают обеих за террористок и убивают. Сопредседатель общественной организации “Норд-Ост” Т. Карпова не видит в такой подаче провокационной направленности и попытки обелить террористов. По ее мнению, это просто такое сценарное видение»¹⁰. Осталось снять фильм о коменданте Освенцима, который спасает евреев, переодевая их в немецкую форму, после чего те гибнут от рук советских солдат. Тоже будет «сценарное видение». Здесь мы видим подмену более опасную, чем наивный ригоризм Катенина: не вымысел назван клеветой, а клевета названа вымыслом.

«Поэты не должны, – замечает Жан-Батист Дюбо (1670–1742), – убивать Брута руками Цезаря»¹¹. Они также не должны заставлять Ленского и Ольгу петь «Ой, цветет калина», что имело место в английской экранизации «Евгения Онегина», или приписывать Марксу, как делает Т. Стоппард («самый известный и успешный из европейских драматургов»), следующие слова: «Разбитые жизни и ничтожные смерти миллионов будут осознаны как часть высшей реальности, высшей морали, которым бесполезно сопротивляться. Мне видится красная от крови Нева, освещенная языками пламени, и кокосовые пальмы, на которых болтаются трупы...»¹²

Реально существовавший Карл Генрих Маркс (1818–1883) даже о более умеренном революционном садизме Бакунина высказывался однозначно: «Все мерзости, которыми неизбежно сопровождается

⁹ Сабатини, Р. Жатва / Р. Сабатини // Собр. соч.: в 15 т. – М., 1996. – Т. 14. – С. 360.

¹⁰ Борисов, Т. Террористы в Лондоне // Российская газета. – 2006. – 14 сентября.

¹¹ Дюбо, Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. – М., 1976. – С. 149.

¹² Стоппард, Т. Берег Утопии. – М., 2006. – С. 149.

ся жизнь деклассированных выходцев из верхних общественных слоев, провозглашаются ультраревOLUTIONными добродетелями»¹³. Формулировка «ничтожные смерти миллионов» немислима в устах человека, писавшего: «Париж рабочих с его Коммуной всегда будут чествовать как славного предвестника нового общества. Его мученики навеки запечатлены в великом сердце рабочего класса»¹⁴. Авторским видением тут не отговоришься. Это уже не вымысел, это невежество или ложь. Маркс в пьесе – *не тот и только не тот*, что в реальности. «Если бы я написал роман, – спрашивал А. П. Чехов (1860–1904), – где у меня анатом ради науки вскрывает свою живую жену и грудных детей или ученая докторша едет на Нил и с научною целью совокупляется с крокодилom и с гремучей змеей, то неужели бы этот роман не был клеветой? А ведь я бы мог интересно написать и умно»¹⁵.

Как заметил еще Лессинг, если автор «берет иные характеры, а не исторические, или даже совершенно противоположные им, то он не должен брать и исторических имен. Лучше приписывать известные нам поступки совершенно неизвестным личностям, чем навязывать несоответствующие характеры личностям известным»¹⁶. Н. Гартман различает «жизненную правду» и «правду сущности». Второй (общей для всех искусств) нельзя пренебрегать в принципе; первой (необходимой для литературы и изобразительного искусства) – возможно для создания фантастических образов при условии верности «правде сущности», то есть ради художественной цели, а не из каприза. Одной стороной поэтической правды является «внутренняя согласованность, единство, замкнутость, выдержанность, другая ее сторона – это жизненная правда, и эта последняя имеет один полюс своей сущности вне поэзии, в трансцендентном ей реальном мире, конечно, не в его частностях, но все же в его существенных чертах... Жизненно неправдивая поэзия не может

¹³ Маркс, К., Энгельс, Ф. Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих // К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч. – 2-е изд. – Т. 18. – С. 426.

¹⁴ Маркс, К. Гражданская война во Франции / К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч. – 2-е изд. – Т. 17. – С. 306.

¹⁵ Чехов, А. П. Письмо А. С. Суворину от 15.05.1889 / А. П. Чехов // Собр. соч.: в 12 т. – М., 1985. – Т. 11. – С. 366–367.

¹⁶ Лессинг, Г. Э. Гамбургская драматургия. – М. – Л., 1936. – С. 130.

нас убедить, то есть вовсе не является поэзией...». В то же время «поэт представляет какой-нибудь образ в мифически преувеличенном виде и все же достигает области сущности...»¹⁷

Фантазия отличается от лжи: *искажение фактов допустимо лишь в эстетических целях*. Обратимся к известной в истории литературы полемике Фридриха Шиллера (1759–1805) и Иоганна Петера Эккермана (1792–1854) о трагедии Гёте «Эгмонт». «Исторический Эгмонт был женат и оставил после себя девять, а по словам некоторых – одиннадцать, человек детей, – пишет Шиллер. – Это обстоятельство могло быть известно и не известно поэту – в зависимости от того, что его интересовало; но он не должен был оставить его без внимания, раз ввел в трагедию обстоятельства, бывшие естественным его следствием (Эгмонт боялся эмиграцией навлечь на семью немилость короля и, оставшись в Нидерландах, погиб на плахе. – Г. З.). А что такое Эгмонт в трагедии? Лишив его семьи и детей, поэт разрушает последовательность его поведения. Он вынужден объяснять злополучное нежелание Эгмонта уехать легкомысленной самонадеянностью и тем слишком уж понижает наше уважение к уму героя, не возмещая этой потери со стороны чувств»¹⁸. «Если бы Гёте, – возражает Эккерман, – создал своего героя таким, каким хотел его видеть Шиллер, то есть без легкомыслия, исполненным всевозможными добродетелями супругом и отцом то ли девяти, то ли даже одиннадцати детей, – кто бы выдержал его насильственную смерть и слезы его близких?.. Эгмонт уходит из улыбавшейся ему жизни, он – *счастливый Эгмонт*, полный сил и молодости»¹⁹. Мы видим две возможности создания художественного образа на основе одного реального объекта – жизни графа Ламорала Эгмонта (1622–1668). Не знаю, была ли воплощена более реалистическая трактовка, которую отстаивал Шиллер, но она не отменяет гетевской (удачно ли было воплощение той – другой вопрос).

Все же ошибка остается ошибкой: автор может чего-то не знать или, зная, пренебречь. Персонаж песни Высоцкого «Диалог у теле-

¹⁷ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 433–434.

¹⁸ Шиллер, Ф. Об «Эгмонте», трагедии Гёте / Ф. Шиллер // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 601–602.

¹⁹ Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте. – Ереван, 1988. – С. 8.

визора» Зина «обращается к мужу со словами: *А тот похож – нет, правда, Вань – на шурина...* Но шурин – это брат жены, а, значит, у Зины шурина быть не может»²⁰. Как отнестись к таким ошибкам? «Если [поэт] сочиняет невозможное, он делает ошибку; но если [благодаря этому] он делает разительнее эту или иную часть произведения, то он поступает правильно... Однако если возможно было более или менее достичь этой цели, не противореча соответствующему искусству, то ошибка допущена неправильно, ибо следует по возможности совсем не допускать ошибок... ошибка меньше, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно»²¹.

Аристотель явно не представлял себе такого подхода к правде в искусстве, какой описан в романе Агаты Кристи (1890–1976) «Неоконченный портрет». Редактор говорит начинающей писательнице: «Возможно, вы все написали об этом неправильно, но вы видите их такими, какими видят их девяносто девять процентов читателей, то есть те люди, которые вообще ничего не знают об этих вещах. И эти девяносто девять процентов читателей никогда не будут получать удовольствие от знакомства с аккуратно подобранными фактами – им нужен вымысел, правдоподобная ложь. Запомните, все должно быть правдоподобно»²².

Итак, если читатели думают, что у лани есть рога, пишите лань с рогами. Если читатели думают, что бог отвечает на молитвы, коммунисты едят детей, человеческие расы не равны, – пишите так, как они думают, они купят вашу книгу. Если они хотят услышать, что единственная достойная жизнь – жизнь крестьянина, солдата удачи или богатого бездельника, – пишите это, чем чаще, тем лучше. Неважно, что существует на самом деле: за это не платят. Искусство имеет четко выраженного потребителя; потребитель прав. Так ли?

Искусство в классовом обществе: границы общечеловеческого. Если человек не признает существование классов, для него этой проблемы нет. Но классы есть, есть и проблема. Крайностями в ее решении будут либо абсолютизация классового подхода (даже

²⁰ Новиков, В. И. Живая вода // Русская речь. – 1988. – № 1. – С. 33.

²¹ Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч.: в 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С. 676.

²² Кристи, А. Избр. произведения: в 30 т. – Новосибирск, 1996. – Т. 28. – С. 255.

при словесном отрицании классов) и отнесение искусства к сфере пропаганды (шире – сфере услуг), отвечающей *интересам* той или иной *общности*, когда «чужое» искусство по определению не представляет ценности (Прудон: «Едва я подумаю, что статуя Венеры Милосской была изображением греческого божества, я улыбаюсь, и все ее эстетическое очарование для меня исчезает»²³), либо абсолютизация общечеловеческого и безнадежный поиск его где-то помимо классового, то есть *вне интересов* реально существующих людей, вне истории, а диалектической золотой серединой – признание, что общечеловеческое существует через классовое; разные классы на разной стадии истории воплощают его в разной степени. Ценность произведению искусства придает общечеловеческое в восприятии представителя того или иного класса.

На любое социальное явление можно взглянуть справа (с позиции верхов) и слева (с позиции низов общества). Позиция низов иллюзорна в той или иной степени в зависимости от эпохи; позиция любых верхов иллюзорна в самой своей сердцевине – потому что предполагает вечность социального порядка, при котором они находятся наверху. Поэтому искусство всегда «объективно левое». Эта позиция заключает в себе максимум общечеловеческого (как в моральном, так и в научном плане), так как отрицает вечность неравенства. «То, что в статуе Фидия отразилось рабство большинства... вовсе не так достоверно. В каждом изгибе тела прекрасной статуи отразилось не рабство, в нем отразилась свобода, и притом не только в ее ограниченной исторической форме, но и в той, безусловной, которая всегда будет близка человечеству, освобождая его снова и снова»²⁴.

Цель человечества – уничтожить классы, а не примирить их. За те 6 тысяч лет, которые на Земле существует классовое общество, никто не доказал его вечности. Человек смиряется с неизбежным – старением, утратами, смертью, если неизбежность подлинна. Но неизбежность социального неравенства не стоит в этом ряду. Поэтому мораль не смирилась с тем, что большая часть людей прино-

²³ Прудон, П. Ж. Искусство, его основание и общественное назначение. – СПб., 1895. – С. 329.

²⁴ Лифшиц, М. А. Читая Герцена / М. А. Лифшиц // Собр. соч.: в 3 т. – М., 1986. – Т. 3. – С. 99–100.

сится в жертву неравенству. Не смирилось и искусство. Общечеловеческое в морали и в искусстве протестует против классового деления и особенно против попыток сделать его вечным, подменив уничтожение классов химерической идеей мира между оставленными в неприкосновенности классами. Человек, разделяющий иллюзии верхов о возможности гармоничного устройства классового общества, живет в нереальном мире; лживым будет и его искусство, склонное к преувеличению отдельных сторон объекта за счет других, причем второстепенных за счет основных.

Бертольту Брехту (1898–1956) принадлежит эссе «Если бы акулы были людьми». В этом случае, пишет он, «в море воцарилась бы культура» – появились бы школы, где маленьких рыб учат, как правильно вплывать в пасть акулы; мораль, по которой они должны приносить себя в жертву акулам; религия, согласно которой истинная жизнь для них начинается в брюхе акулы... наконец, искусство. «Возникли бы прекрасные полотна, изображающие в ярких красках акулы зубы; пасти акул они представили бы как парки для гулянья, где можно вдоволь резвиться. В театрах на морском дне показывали бы, как рыбки в героическом восторге устремляются в акулий зев...»²⁵

Классовое общество с неизбежностью порождает ложь в искусстве. Лакмусовой бумажкой здесь является отношение искусства к протесту против неравенства. Бесспорно, что пока протесты не достигли цели и старый мир устоял. Вопрос заключается в том, как оценить протест и за что осудить: за недостаточную или за чрезмерную радикальность? Неслучайно, что жертвой лжи Р. Сабатини (1875–1950) стал Сен-Жюст, а не Людовик XVI или Дантон. Буржуазия ждет от художника одного: вариаций на тему «Власть денег вечна». Этот принцип подобен красным флажкам, вывешенным в нашем сознании; тот, кто переступит за них, многим рискует. Внутри же этого круга в увлекательной погоне за гонораром эффективнее всего изображать ужасы, проистекающие из отказа от рыночного устройства общества. Д. Быков излагает «мораль» нового романа «Остров Джоппа»: «...конечно, рынок омерзителен, но все остальные варианты еще хуже»²⁶. «Напишите: “Волосы не должны

²⁵ Брехт, Б. Истории господина Койнера. – М., 2007. – С. 63.

²⁶ Свиначенко, И. Мечта графомана // Российская газета. – 2007. – 17 января.

торчать на голове”, – заметил Жан Кокто (1889–1963), – и вы будете иметь колоссальный успех у лысых»²⁷.

Проповедь умеренности и аккуратности в общении с сильными мира сего становится идеологическим стержнем современного российского искусства, идущего вразрез с гуманистическими традициями прошлого и посему обреченного править классику в лакейском духе. Даже в мультфильме «Новые бременские» по сценарию В. Ливанова (2000), снятом как продолжение «Бременских музыкантов», трубадур и принцесса каются перед королем за прежний бунт. Даже музыка не осталась в стороне: пианист В. Афанасьев, любящий комментировать свои трактовки, осчастливил нас интерпретацией «Двух евреев» М. П. Мусоргского – богатый еврей несчастнее бедного, потому что богатство не сделает его равным с неевреями – и исполнил пьесу как совместную жалобу персонажей, забыв, очевидно, что ни на рисунках В. Гартмана, ни в музыке нет никого, кроме двух евреев – ни губернатора, ни урядника, – и никакого иного конфликта, кроме столкновения богатства и бедности. Жалейте богатых и не считайте свои деньги в их карманах.

В новой версии балета «Спартак» Н. Касаткиной и В. Василёва (2002) изображен бандитизм восставших рабов, на который с ужасом взирает оставшийся в одиночестве главный герой (разумеется, хотевший как лучше, но природу человека не переделаешь и т. д.). Ясно, что торжество рабовладельцев выглядит не только неизбежным, но и вечным. Поверхностная правдивость скрывает глубокую ложь: на самом деле восставшие виновны не в том, что пошли против мира насилия, а в том, что пошли не до конца, приняв его законы как должное. В классической постановке Ю. Григоровича разложение восставших трактовано с помощью образа Эгины, олицетворяющей соблазны старого мира, что не только больше соответствует специфике балета, способного выражать в танце как конкретные события, так и абстрактные понятия, но и верно по сути: рабы, променявшие Спартака на Эгину – борьбу за свободу на борьбу за успех в волчьем мире, – обречены. Спартак одинок не в умеренности, а в радикальности, в непонятом рабами желании по-

²⁷ Кокто, Ж. Петух и арлекин. – СПб., 2000. – С. 664.

кончить с гнетом как таковым, а не пробиться к недоступным прежде удовольствиям.

И ведь наверняка создатели подобных опусов считают себя выразителями общечеловеческого в противовес классовому. Но на деле это как раз истребление общечеловеческого – согласие на социальное неравенство, частную собственность и существование классов. Причина банальна: при отсутствии государственного субсидирования искусства единственной надеждой становятся меценаты, а их сердить нельзя. Вряд ли я ошибусь, если скажу, что социальный идеал многих деятелей искусства не выходит за рамки мечты о высококультурных богачах, дающих деньги на искусство, не ставя условий. Пока что в ожидании этой благодати они доказывают свою лояльность пещерным антикоммунизмом, а потом удивляются росту нацизма. Убедить бедных, что они сами виноваты в своей бедности, невозможно – это слишком очевидная ложь; зато при запрете искать истинных виновников очень легко найти мнимых – с другим цветом кожи и акцентом.

Стремление встать на сторону верхов в классовой борьбе, обьявив себя частью «элиты», неизбежно ведет художника к моральной и затем творческой деградации: ведь обличать пороки народа и «тиранию большинства» – самое безопасное занятие на свете. «Сейчас классическая литература востребована в той же степени, что и 100, и 200 лет тому назад, – считает писатель В. Пьецух. – То есть существовать вне ее атмосферы не могут те же примерно 4 % населения страны (это такая загадочная константа), а всем прочим подавай в лучшем случае “милорда глупого”, а в худшем – ломак с Первого телеканала. Читатель классики сейчас – рафинированный интеллигент, как в 1907 году»²⁸. Загадочность «4 %» весьма просто объясняется реставрацией и возвратом страны к уровню 1907 г. почти по всем показателям; но если воспринимать это общество и эту цифру как норму, а советский период – как отклонение от нормы, неизбежно придешь к социорасизму – учению, в котором господствующий социальный класс объявляется высшей породой людей.

Классовая борьба со стороны верхов выражается именно в словесном отрицании классовой борьбы. Хозяева не выходят на де-

²⁸ В. Пьецух: люблю поразмыслить вспясть // Читаем вместе. – 2007. – Май. – С. 25.

монстрации с требованием понизить заработную плату; они стремятся так изменить сознание работников, чтобы те не вышли на демонстрации с требованием ее повысить. И то искусство, которое им в этом деле помогает, лживо (противоречит истине) и бесчеловечно (противоречит морали). Искусство ли это? В строгом смысле – нет. Искусство, обращенное к какой-либо группе людей – не только классу, но и профессиональной, возрастной, этнической, – ущербно по определению. Оно является искусством только в той мере, в какой выходит за эти рамки и обращается к человеческому, а не групповому. «Поэзия обращается не только к подданному такой-то монархии... гражданину такой-то республики или сыну такой-то нации, – писал В. Гюго (1802–1885). – Она обращается к человеку, ко *всему* человеку»²⁹.

Лучше всех, пожалуй, выразил эту мысль Г. И. Успенский (1843–1902) в знаменитом рассказе «Выпрямила», посвященном статуе Венеры Милосской: скульптору «Нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека – мужчину, женщину, ребенка, старика – с ощущением счастья быть *человеком*, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными... Художник создал образчик такого человеческого существа, которое вы... живя в теперешнем человеческом обществе, решительно не можете себе представить способным принять малейшее участие в том порядке жизни, до которого вы дожили. Ваше воображение отказывается представить себе это человеческое существо в каком бы то ни было из теперешних человеческих положений, не нарушая его красоты. Но так как нарушить эту красоту, скомкать ее, искалечить в теперешний человеческий тип – дело немыслимое, невозможное, то мысль ваша... не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего... радостно возникает в душе»³⁰.

²⁹ Гюго, В. Предисловие к сборнику «Осенние листья» / В. Гюго // Собр. соч.: в 15 т. – М., 1953. – Т. 14. – С. 162.

³⁰ Успенский, Г. И. Теперь и прежде. – М., 1977. – С. 263–264.

То же, что предназначено исключительно женщинам или мужчинам, шоферам или профессорам математики, неграм или белым, собственникам или наемным работникам, русским или папуасам и не найдет отклика у других групп людей, искусством в строгом смысле не является (а является орудием пропаганды или предметом развлечения) и занимает место в ряду прочих артефактов, оставляемых человеком на Земле; даже искусство, предназначенное такой особой группе людей, как дети, может быть названо искусством, только если обращено не только к детям (Т. Янссон, А. Линдгрэн, А. М. Волков и др.). Поэтому оторопь берет от похвал вроде «Эдуард Асадов – поэт для девушек»³¹ или «все эти детали выдают в Уотерхаузе глубокого знатока мужских фантазий»³² (понял ли автор монографии, что, желая похвалить художника, он незаслуженно назвал его порнографом?).

Интересам групп мы обязаны появлением моря артефактов, именуемых «массовой литературой», «салонной живописью», «бульварным театром», «сериалами», не говоря об эстраде как особом развлекательно-пропагандистском феномене и об официозном, «парадном» искусстве, однозначно служащем интересам власти. Как заметил драматург и эстетик В. М. Волькенштейн (1883–1974), историк искусства должен *«отличать историю производства от истории потребления – историю подлинных творческих изобретений от истории суррогатов... удовлетворявших в свое время общественную потребность...»*³³.

Вопрос о нравственном влиянии этих артефактов заслуживает особого внимания. «Массовое» псевдоискусство, как известно, эксплуатирует примитивные мысли и страсти, стереотипы массового сознания, давая эрзац удовлетворения жизнью людям, лишенным подлинной радости жизни. При этом формально оно может «учить хорошему» – честности, верности, умеренности, – всему, за исключением неприятия существующего строя, превращая таким образом человека в обывателя, а воздействие искусства – в воспитание раба.

В современной России явно наступает период спроса на подобные ценности. Буржуазия укрепляет свою власть, и к основной теме либеральной пропаганды – «стань миллионером, это круто» –

³¹ Лесин, Е. Самиздат девичьих альбомов // Независимая газета. – 2003. – 5 сентября.

³² Шестимиров, А. Джон Уильям Уотерхауз. – М., 2007. – С. 42.

³³ Волькенштейн, В. Опыт современной эстетики. – М. – Л., 1931. – С. 156.

все настойчивее прибавляется побочная – «не становись миллионером, у них слишком много проблем, с которыми ты не справишься, живи скромно, трудись честно, не пытайся ничего изменить, все равно не получится». А главное – не думай, на кого ты честно работаешь.

Редактор «глянцевого» журнала «L'Officiel-Россия» Э. Хромченко радостно сообщает: «Сегодня в России все возвращается на круги своя: слова “мораль” и “нравственность” перестали вызывать усмешку. Семья снова в моде. Ценности постепенно становятся на свои места. Бордовые пиджаки с золотыми пуговицами канули в Лету, в отелях русские перестали расплачиваться пачками наличных, перетянутых резиночкой... Наш журнал – для тех женщин, которые нацелены на психологию вечных ценностей... Девочкам внушают, что главное – это хорошее образование, что нужно зарабатывать деньги мозгами... Нужно мечтать не только о том, чтобы у тебя была хорошая, красивая квартира, но чтобы у тебя был красивый подъезд, красивый дом, красивая улица, красивый город, красивый мир...»³⁴

Как говорится, все – «за». Проблема в том, что при капитализме этого не будет. Мир при капитализме был, есть и останется вопиюще некрасивым, будучи поделен на два мира – для бедных и для богатых. Богатство одних предполагает бедность других, как среди людей, так и среди стран. Дело не в пачках наличных, перетянутых резиночкой, а в том, откуда они берутся. Буржуазная «нормальность» ненормальна с общечеловеческой точки зрения: это маскировка, пластиковые карточки маскируют наличные, семья маскирует разврат (требование рынка – *все* продается), красивые слова – жизнь за чужой счет. Поэтому рано радоваться тому, что слова «мораль» и «нравственность» перестали вызывать усмешку. Когда их произносят нынешние «хозяева жизни», смеяться не хочется – впору плакать.

Как не вспомнить Плеханова: «...*безнравственная практика* далеко не всегда нуждается в *безнравственной теории*. Напротив, безнравственная теория нередко может явиться помехой для безнравственной практики. Вот почему люди, безнравственные на

³⁴ Чернышева, В. Хрупкая мощь русского глянца // Независимая газета. – 2007. – 9 ноября.

практике, часто любят нравственную теорию. Кто написал Анти-Макиавелли? Тот прусский король, который едва ли не усерднее всех других государей придерживался правил, изложенных в книге “Государь”»³⁵.

Окончание периода цинизма и вхождение России в период лицемерия отражается на искусстве или том, что его заменяет. Свобода слова дает нам хорошую возможность заглянуть в мутную душу либерального сноба. Писатель М. Шишкин, в 1991 г. «защищавший демократию» у Белого дома, а ныне успешно продолжающий это занятие в Швейцарии, говорит: «О баррикадах теперь лучше не вспоминать. В России главная ценность – смягчение нравов. Те, кто зовут на улицу, раздувают человеческую злобу, ожесточение... Я делаю для смягчения нравов то, что могу – пишу мои книги... Русская литература сегодня все еще больна неприличной болезнью, которую подцепила на рынке, но, кажется, идет на поправку...»³⁶ Тот же журнал (в мае 2007 г.) объявляет: «Интеллект – это модно!» «Какие кумиры у современной молодежи? – вопрошает редакция журнала. – Те, что разъезжают на “бумерах” и носят золотые цепи с бриллиантами в несколько карат, или все же те, кто добился жизненных благ своим умом, потом и усидчивостью? Хочется верить, что мир меняется в лучшую сторону...»

Напрасно. Мир не меняется. Люди с бриллиантами, но без интеллекта, живут за счет труда людей с интеллектом, но без бриллиантов. Для функционирования системы нужно воспитывать смену как первых, так и вторых, прививая одним алчность, другим – «вечные ценности», сводящиеся к одной: сиди смирно, хорошие места заняты. «Массовое искусство» без работы не останется.

Артефакты пропаганды и развлечения могут обладать эстетическими достоинствами, как прочие материальные объекты, будь то танк или свежевывавший снег, но это не делает их произведениями искусства. Их воздействие «никогда не может выйти за пределы... развлечения; оно может доставлять приятные ощущения, подтверждая уже имеющийся у воспринимающего опыт или приумножая его случайной новизной материала, но оно... никогда не

³⁵ Плеханов, Г. В. Евангелие от декадана / Г. В. Плеханов // Эстетика и социология искусства: в 2 т. – М., 1978. – Т. I. – С. 485.

³⁶ Интервью с М. Шишкиным // Читаем вместе. – 2007. – Июнь. – С. 6–7.

расширяет и не углубляет кругозора человека так, как это происходит в переживании катарсиса»³⁷.

В этом море могут оказаться произведения искусства, зачисленные туда по формальным признакам (приключенческий или «женский» роман, портрет представителя жирных мира сего, детективный фильм), но время расставляет все по своим местам, отделяя искусство от того, что на него внешне похоже. Именно групповое отмирает вместе с теми группами, которым адресовалось (женщины как группа профессиональных домохозяек – явление социальное и преходящее, а не биологическое и вечное); общечеловеческое живет. «Если культ античности сохранялся на протяжении различных эпох, – писал немецкий (ГДР) литературовед Вернер Краус (1900–1976), – то это потому, что он выражал черты, общие для всех этих эпох... Только коренная перестройка мира, вызванная капитализмом, разрушила мечту о героической и образцовой античности»³⁸. В Англии классицизм господствовал весь XVIII в. – только промышленная революция, дав капитализму адекватную техническую базу, необратимо изменила культуру Европы.

Мы подошли к проблеме *умирания произведений искусства*, поставленной в свое время А. И. Герценом (1812–1870): «Романтизм и классицизм должны были найти гроб свой в новом мире, и не один гроб – в нем они должны были найти свое бессмертие. Умирает только одностороннее, ложное, временное, но в них была и истина – вечная, всечеловеческая; она не может умереть...»³⁹

Произведения искусства – часть *актуальной культуры*, утратив актуальность, они становятся памятниками культуры. Происходит утрата этической составляющей произведения искусства; эстетические свойства могут сохраняться, но иначе. «В старинных произведениях искусства нас часто поражает неповторимый привкус, ощущение чего-то такого, что можно было бы назвать поэзией отдаленности. В поэмах Гомера, в греческих трагедиях, в египетских

³⁷ Лукач, Д. Своеобразие эстетического: в 4 т. – М., 1987. – Т. 2. – С. 436–437.

³⁸ Краус, В. Применение марксизма к истории литературы и литературной критике // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / под ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 425.

³⁹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – М., 1969. – Т. 4. – С. 269.

изваяниях, в картинах итальянских примитивов, в самой “Божественной Комедии” имеются формы и мотивы, играющие первостепенную роль в их оригинальном художественном построении, но которые мы эстетически более не воспринимаем, потому что они немы для нашей интуиции. И все же именно поэтому они вызывают у нас чувство тоски по далекому прошлому... желание воссоздать среду, окружавшую произведение искусства, в которой оно возникло и выражением которой служило...»⁴⁰

Причина в том, что между искусством и неискусством нет непроходимой границы. То, что близко подходит к этой границе, может перейти ее как с одной, так и с другой стороны: спорт – перейти в цирковое искусство, фотография (очень редко) – в изобразительное искусство, документальное кино – в художественное, детская игрушка – в статуэтку; с другой стороны, то, что было искусством, перестает им быть: руины зданий становятся частью природной среды, пейзажа, мертвые идеи – частью социальной среды прошлого.

«Массового» и «элитарного» искусства нет – если понимать массы и элиту социологически. Артефакты для снобов ничуть не лучше артефактов для мещан. «Поэзия превратилась в производство сырья для критической промышленности»⁴¹; то же можно сказать и о кино, и о живописи, и о музыке. Но в то же время любое искусство и массовое, и элитарное, если понимать массы и элиту как группы с разным уровнем культуры, способные воспринять искусство более или менее глубоко. Лишь бесклассовое общество избавится от этого разделения. Именно так и следует понимать слова В. И. Ленина о том, что «искусство принадлежит народу», но одновременно само должно поднимать массы, «пробуждать в них художников»⁴². Марксизм не идеализирует трудящиеся массы классового общества, особенно их культурный уровень. Речь идет о становлении нового, свободного человека и о том, что таковым скорее станет труженик. Легче поднять культурный уровень трудового народа, чем моральный уровень паразитических классов.

⁴⁰ Банфи, А. *Философия искусства*. – М., 1989. – С. 155.

⁴¹ Мортон, А. Л. *От Мэлори до Элиота*. – М., 1970. – С. 19.

⁴² В. И. Ленин о литературе и искусстве / сост. Н. И. Крутикова. – М., 1957. – С. 583.

В капиталистическом обществе не может быть оазисов антибуржуазного искусства, как и вообще ничего, неподвластного рыночной стихии. Подчинение человека рынку превосходит по своей силе все диктатуры прошлого: если в докапиталистических обществах сохраняется народная культура как прямое продолжение первобытной, то капитализм заменяет ее массовой, целенаправленно созданной для продажи и проданной для потребления. Живя в этом обществе, люди не должны ничего производить для себя – ни помидоров, ни анекдотов, – а должны специализироваться на производстве какого-то одного товара, все остальное покупая на рынке. Поэтому все поиски особого «левого» искусства бессмысленны. К. Чапек (1890–1938), перебрав возможные значения термина «пролетарское искусство», пришел к выводу, что термин пуст⁴³. И правда: то, что делает наемного работника представителем своего класса, укрепляет существующий строй; то, что расшатывает строй, обращено к общечеловеческому, а не специфически пролетарскому. Ситуация не та, что была накануне буржуазной революции, где в недрах абсолютизма уже существовал будущий класс-победитель.

Новое искусство может возникнуть только в новом, бесклассовом обществе. Об этом говорили теоретики немецкой социал-демократии: и правые – Карл Каутский (1854–1938), пришедший к чрезмерному выводу об аполитичности искусства, служащего «наслаждению», и левые – Франц Меринг (1846–1919) и Клара Цеткин (1857–1933). «Как мне кажется, страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных – в социалистическом обществе. Искусству принесет свободу только молот революции, который сокрушит тюрьму капитализма»⁴⁴.

Когда развитие капитализма достигает высшей точки, начинается не всеобщее процветание, как считают либералы, а застой и деградация в преддверии либо революции, либо гибели человечества, на что чутко реагирует искусство. Оно развивается, пока развивается капитализм, и разлагается, когда он начинает разлагаться. Причина – не «конец истории» и начало потребительской «пост-

⁴³ Чапек, К. Пролетарское искусство / К. Чапек // Письма из будущего. – СПб., 2006. – С. 382–388.

⁴⁴ Клара Цеткин о литературе и искусстве / предисл., пер. и прим. М. М. Кораллова. – М., 1958. – С. 107.

истории», несовместимой с творчеством (Ф. Фукуяма), а конец капитализма, несовместимого с дальнейшим существованием человечества. Поэтому кризис искусства начался раньше в наиболее развитых странах. Об этом писал Ф. Меринг в статье «Капитализм и искусство» (1891), отмечая, что для России в то время ситуация была иной – русский капитализм еще не исчерпал свой прогрессивный потенциал, и русское искусство продолжало удивлять мир. Но в эпоху глобализации подобные исключения невозможны.

Искусство обращено к общечеловеческому. Однако полностью отделить его от классового тоже невозможно. Было бы очень хорошо, если бы все сводилось к формуле: «реализм в искусстве не может быть ни социалистическим, ни капиталистическим, ни советским или пролетарским»⁴⁵, если бы истина и ложь, добро и зло, вечное и преходящее, искусство и пропаганда существовали в разных мирах. К сожалению, все не так просто: обращение искусства к общечеловеческому всегда принимает форму обращения к человеку конкретного общества, эпохи, класса; «нет иного пути к вечному и безусловному, кроме той мучительной стези, которая ведет через ограниченные условия времени»⁴⁶.

Как соотносятся художественная ценность и прогрессивные идеи? То, что прогрессивные идеи могут быть выражены бездарно, ясно. Могут ли быть талантливо выражены реакционные идеи? «Конечно, все великие писатели прошлого творили вопреки своей ограниченности, но ограниченность эта – не внешний привесок, а результат исторических, классовых условий, черта индивидуальной физиономии писателя. Исторически ограниченная сторона имеет ближайшее отношение к заслугам писателя перед всемирной историей»⁴⁷. Художник, служащий господствующему классу, ставит на свое творчество отметину его предрассудков и преступлений. Но иногда она столь незначительна, что ею можно пренебречь; тогда мы говорим о классике безо всякой связи с политической прогрессивностью.

⁴⁵ Власов, В., Лукина, Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. – СПб., 2005. – С. 205–206.

⁴⁶ Лифшиц, М. А. По поводу статьи И. Видмара «Из дневника» / М. А. Лифшиц // Собр. соч.: в 3 т. – М., 1986. – Т. 3. – С. 327.

⁴⁷ Он же. В чем сущность спора? / М. А. Лифшиц // Собр. соч.: в 3 т. – М., 1986. – Т. 2. – С. 231.

«Воспитание низших классов, которым в видах осторожности разрешается власть имущими невинное театральное развлечение, заключается в религии, усердном и честном занятии своим ремеслом, слепом повиновении своему князю и преклонении главы перед прекрасным порядком общественной субординации»⁴⁸. Кто это пишет? Ницше? Унтер Пришибеев? Инспектор полиции Жавер? Нет, граф Карло Гоцци (1720–1806).

И в его пьесах мы видим добрых доверчивых королей, которые под занавес карают злых министров, и не видим ни малейшего социального протеста низов, видим слуг, готовых жить и умереть на своем месте для блага господ, видим благородных принцев, не сомневающихся в своем праве приказывать, а в «Зеленой птичке» – еще и резкие выпады против идей Просвещения, сделанные с религиозных позиций. Тем не менее «Принцессе Турандот» суждено бессмертие, потому что сказочная атмосфера комедии дель арте с ее единственным в своем роде равновесием высоких порывов и ернического комментария к ним – равновесием, не дающим пафосу стать скучным, а смеху – пошлым, обезвреживает консервативный пыл автора: преданность слуг становится преданностью друзей, доброта царя – просто добротой, принц и принцесса – просто молодыми и упрямыми людьми, а убеждение в незыблемости существующего строя – ощущением радости жизни.

Произведение искусства в подобных случаях поднимается над намерениями автора. Московский Кремль – больше, чем царская резиденция; стихи трубадуров – больше, чем рыцарская спесь; водевили Скриба – больше, чем жизнерадостность победившей буржуазии; памятник Николаю I работы Клодта – больше, чем дань памяти монарху; и, если угодно, «Волга-Волга» – больше, чем развлечение для народа, нужное советской номенклатуре в разгар репрессий. «Марш Радецкого» не напоминает нам о фельдмаршале-карателе, статуи античных богов – о темных делах жрецов, о рабовладении, о гибели Сократа, казненного за неверие в олимпийцев. Надеюсь, в будущем люди так же смогут смотреть на искусство, сюжетно связанное с ныне существующими религиями.

⁴⁸ История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / под ред. Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливановой. – М., 1963. – С. 267.

В других случаях игнорировать реакционную направленность в искусстве невозможно. Но и это не обязательно лишает его художественной ценности. Содержанием художественного произведения является *реальность*, которую оно отражает. *Художественное выражение ложных мыслей ценно не просто «формой», а тем элементом истинного, который есть в содержании этих мыслей.*

Сказанное в первую очередь относится к музыке и живописи на религиозные сюжеты, что очень хорошо было подмечено К. Г. Паустовским (1892–1968) при анализе картины М. В. Нестерова (1862–1942) «Видение отроку Варфоломею»: «Самое замечательное в этой картине – пейзаж. В чистом, как ключевая вода, воздухе виден каждый листок, каждый скромный венчик полевого цветка... Все это кажется драгоценным. Да так оно и есть. Это зрелище трав, синеглазых рек, взгорий и темных лесов, что как бы прислушиваются к долетающему вполголоса звону, открывает в нас такие глубины любви к своей родимой земле, что стоит большого труда даже самому спокойному человеку сдерживать невольные слезы»⁴⁹.

Когда Дж. Р. Р. Толкиен (1892–1973) изображает Горлума, не могущего есть эльфийский хлеб («Нет, – хрипел он с натугой, – пыль, пепел! Они нас задушат!» «Жаль, – сказал Фродо, – ничего другого у нас нет. Если бы ты попробовал, может, эта еда и помогла бы тебе, но, видно, ты даже попытаться не хочешь. Может быть, потом...»⁵⁰), перед нами – реакция верующего на научную картину мира, хотя автору-католику и верующим читателям, несомненно, представляется отказ атеиста найти утешение в вере.

В сюите Густава Холста (1874–1934) «Планеты» («Марс, приносящий войну», «Венера, приносящая любовь»...) часто видят иллюстрацию к бредовым построениям астрологов, привлекавшим внимание композитора. Но Холст воспроизводит средствами музыки не Марс в космосе (расстояние от Солнца – 228 млн км, продолжительность суток – 24 часа 37 минут и т. д.), а войну на Земле, связанную в человеческой культуре с образом красной планеты. О том, *что именно* изображено, надо судить не по взглядам автора,

⁴⁹ Паустовский, К. Г. Заметки о живописи / К. Г. Паустовский // Собр. соч.: в 6 т. – М., 1958. – Т. 6. – С. 644.

⁵⁰ Толкиен, Дж. Р. Р. Властелин Колец. – Л., 1991. – С. 593.

а по реальности – какой она нам известна. «Необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что он дает только в собственном представлении»⁵¹.

На мой взгляд, «Пьета» Микеланджело с неправдоподобно юной и спокойной Мадонной не иллюстрирует эпизод Евангелия, а изображает *временное* и *вечное* – *то, что уходит*, и *то, что остается* – единственно возможным для скульптуры путем – через человеческие тела, якобы Христа и Марии. «У нее юное лицо, но это не признак возраста, она дана как бы вне времени, – отмечает искусствовед, тут же сбиваясь на религиозную риторику, – здесь нам явлено не столько страдание как условие искупления, но, скорее, красота как последствие его обретения»⁵². Но Микеланджело изобразил оплакивание («пьета»), а не вознесение; понять, что за плач воплощен им в мраморе, можно лишь обратившись к действительности.

«Идеализация сельской жизни с ее патриархальным укладом, противопоставляемым аду капиталистического города, бегство от общественного зла в природу и к “людям природы” – вот какими мотивами было обусловлено выдвижение проблемы народности у консервативных романтиков... Но мы видим в их искусстве выдвижение принципа не сословной, а нравственной оценки людей... мотив защиты простых людей от гордости и произвола богатых и власть имущих... утверждение необходимости национального колорита в искусстве и показ художественного значения народного творчества»⁵³. И их политическая реакционность помогла им в поиске, потому что любой политический идеал имеет корни в действительности, отражает ту или иную ее сторону; *он никогда не бывает абсолютно ложен*. С одной позиции видно лучше, с другой – хуже, но абсолютной слепоты нет. Нет и абсолютной зоркости, которую всегда приписывает себе класс-победитель.

Ни один класс не равен человечеству, но оно существует лишь через классы; прогресс в классовом обществе относителен: мораль несет потери и от прогресса, когда один класс утверждает себя за

⁵¹ Маркс, К. Письмо М. М. Ковалевскому, апр. 1879 / К. Маркс, Ф. Энгельс // Соч. – Т. 34. – С. 287.

⁵² Хойзингер, Л. Микеланджело. Очерк творчества. – М., 1996. – С. 12–14.

⁵³ Ванслов, В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – С. 224.

счет других. Справедливость бежит из лагеря победителей (слова французской писательницы Симоны Вейль [1909–1943]) – и находит в искусстве союзника. В прогрессе тоже можно увидеть – и отвергнуть! – его бесчеловечную, классово ограниченную сторону. Поэтому искусство не просто может, а обязано стоять на стороне *жертв* не только регресса, но и прогресса, одновременно умея видеть историческую необходимость. Вспомним «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1848–1916); «Легенду о Монтрозе» В. Скотта (1771–1832); люцернского «Умирающего льва» – памятник погибшим при обороне Тюильри швейцарским наемникам работы Б. Торвальдсена (1770–1844); оперу У. Джордано (1867–1948) «Андре Шень»; гибель рабовладельческого Юга в романе «Унесенные ветром» М. Митчелл (1900–1944); «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова (1891–1940). Одновременно вспомним и пугающие фигуры победителей – Людовика XI у В. Скотта; Ивана Грозного у А. К. Толстого; Петра I у Сурикова; янки-«саквояжников» у Митчелл; нового «красного» начальства в романе В. Вересаева «В тупике». Самый яркий пример – отражение в искусстве судьбы Марии Стюарт. Ни один из авторов, от В. Скотта и Ф. Шиллера до С. Цвейга и Р. Болта, не встал на сторону носительницы прогресса Елизаветы Английской, несмотря на признание ее заслуг перед Англией и осуждение попыток Марии Стюарт свергнуть Елизавету и свести на нет ее политику. В сочувствии побежденным и критике победителей искусство может заходить очень далеко; *единственное, на что оно не имеет права, – превращать сочувствие в политическую программу реакции.*

Художнику помогает не прогрессивность сама по себе, а тот, пусть ничтожно малый, элемент общечеловеческого, который есть в любом политическом идеале. Талант выделяет его, как увеличительным стеклом, отвлекаясь от других сторон реальности, и заставляет нас признать его существование – например, увидеть в «Умирающем льве» памятник людям, погибшим в неравном бою, неважно, с кем и за что. Но если художник нарушит меру и попытается оправдать реакцию как таковую, его ждет крах. Таким крайним случаем является прямая ложь – попытка изобразить невозможное, выдав его по политическим мотивам за возможное. Так,

Д. Быков в свойственном русским западникам порыве быть бóльшими европейцами, чем сами европейцы, возводит на основе «Бремени белых» такую конструкцию: «Лишь старый Булль, в своей наивности, добропорядочной не в меру, мечтал привить туземной живности мораль и истинную веру»⁵⁴.

Это не стихи, а рифмованное вранье, чья художественная ценность – как у рифмованного сообщения о том, что в Освенцим люди ездили поправлять здоровье. «Никогда еще судьба не проявляла столько жестокости к человечеству, как отдав в подчинение эти героические народы европейским каторжникам, негодьям, лишенным добродетелей как своей страны, откуда они ушли, так и той страны, в которую они явились, и чье предательство, жестокость и подлость справедливо заслуживают презрения этих покоренных [народов]»⁵⁵. Это слова английского либерала XVIII в. Адама Смита (1723–1790).

О любой идеологической предвзятости можно повторить то, что Давид Юм (1711–1776) сказал о религиозной: «Ни одному поэту никогда нельзя ставить в вину какие-либо религиозные принципы до тех пор, пока они остаются только теоретическими принципами и не овладевают им настолько, что бросают на него пятно *фанатизма* или *суеверия*. Когда это происходит, они разрушают чувства морали и нарушают естественную границу между пороком и добродетелью»⁵⁶.

«Не потому Вордсворт перестал писать хорошие стихи, что стал поддерживать партию тори. И то, и другое имело общий источник – утрату былой чувствительности к страданию, желание отодвинуть от себя тот дух усиленного критицизма, который породил его лучшие произведения. Увлечение революцией, разочарование в ней, философское осмысление причин ее крушения, судорожное искание выхода, попытка обрести его в углубленном анализе внутренней жизни требовали большого гражданского чувства... Когда все это было вытеснено традиционно религиозным мышлением, уверенностью в абсолютной правоте своих идей и настойчивым желанием внушить их всем, поэзия умерла»⁵⁷.

⁵⁴ Быков, Д. Последнее время. – М., 2006. – С. 232.

⁵⁵ Хатчесон, Ф., Юм, Д., Смит, А. Эстетика. – М., 1973. – С. 414–415.

⁵⁶ Юм, Д. О норме вкуса / Д. Юм // Соч.: в 2 т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 641.

⁵⁷ Дьяконова, Н. Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М., 1977. – С. 60.

Искусство и мораль: границы терпимости. Тезис: «Ценность искусства – не красота, а правильные поступки»⁵⁸. Антитезис: «По природе своей Искусство и Мораль образуют два автономных мира, не имеющих по отношению друг к другу непосредственной и внутренней субординации»⁵⁹. Проверим на практике, кто и насколько прав. Стихи Бертрана де Борна (ок. 1140–1210) явно не учат правильным поступкам:

Ни пир веселый, ни любовь
Мне так не растревожат кровь,
Как гул военной вьюги.
A lor! A lor! Руби! Коли!
Пусть падают на грудь земли
И рыцари, и слуги!

Осудим? Вряд ли. Но не потому, что мораль не распространяется на искусство, а потому, что мораль распространяется на наше восприятие искусства: осуждение в данном случае отдает худшей безнравственностью – ханжеством. Искусство может отражать эстетический момент аморального поведения, отвлекаясь от всех других сторон жизни. Требовать от художника не затрагивать подобные темы – бессмысленно: человек, одержимый поиском совершенства, не обратит на это требование никакого внимания, и будет прав. Совершенство присуще не только морально положительному, а искусство, пока остается собой, занято *совершенством: эстетическими свойствами мира, не существующими в отрыве от внеэстетических, но несводимыми к ним*. Думаю, это имел в виду А. С. Пушкин (1799–1837), отметивший слова П. А. Вяземского (1792–1880) «обязанность... писателя есть согреть любовью к добродетели и воспалить ненавистию к пороку» следующим комментарием на полях: «Ничуть. Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело... какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона»⁶⁰.

Этическое внутри художественного – не бессонный Аргус. Скорее его можно сравнить со спящей собакой из английской по-

⁵⁸ Мозм, У. С. Подводя итоги / У. С. Мозм // Собр. соч.: в 5 т. – М., 1994. – Т. 5. – С. 442.

⁵⁹ Маритен, Ж. Ответственность художника // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века: сб. переводов / под ред. Р. А. Гальцевой. – М., 1980. – Вып. 2. – С. 27.

⁶⁰ Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. – Т. 7. – С. 550.

словицы – той, которую нельзя будить. Оно дремлет, пока изображение безнравственного не перейдет в оправдание безнравственности, и, проснувшись на этой неуловимой черте, уничтожит эстетическое значение произведения искусства. «Если представления о морали и приличиях при переходе от одного века к другому изменились и порочные нравы описываются без надлежащего порицания, то это следует признать искажающим данное поэтическое произведение и делающим его подлинно безобразным... И какое бы снисхождение мы ни оказывали предрассудкам автора, мы не можем заставить себя проникнуться его чувствами или испытывать привязанность к персонажам, которых мы явно считаем отрицательными»⁶¹. Так же обстоит дело с морализаторством: «Порок всяческих нравоучительных и дидактических произведений... не в том, что они “излишне” содержательны, а в их бессодержательности: они обучают тому, что и без них известно... Для них характерен механический “прокат” художественных средств для выражения нехудожественного содержания»⁶².

Искусство и художник: границы самовыражения. Есть ли он вообще – автор? Человек меняется и в процессе творчества, и окончив его; мог ли Гёте в какой-то миг жизни сказать: «Человек, которым я сейчас являюсь, написал “Фауста”»? И где тогда *тот, кто написал «Фауста» от первой до последней строки?* Автор и человек различны, считал Т. С. Элиот (1888–1965): «...поэт является своего рода медиумом – только медиумом, а вовсе не личностью... Поэзия... не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности. Эмоция искусства внеличностна»⁶³. «Поэт, – пишет Дж. Китс (1795–1821), – самое непоэтическое из всех созданий, ибо он лишен своего лица. Стыдно признаться, но ни одно мое слово не может быть принято на веру как выражение моего собственного я. Да и как иначе, ведь у меня нет собственного я»⁶⁴.

На этом основании Карл Густав Юнг (1875–1961) категорически заявил: «...творец... объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качест-

⁶¹ Юм, Д. О норме вкуса. – С. 640.

⁶² Молчанова, А. С. На вкус, на цвет... – М., 1966. – С. 78.

⁶³ Элиот, Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / под ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 174–176.

⁶⁴ Китс, Д. Письмо Р. Вудхаусу от 17.10.1818 // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М., 1980. – С. 358.

ве художника он есть свой труд, а не человек... искусство прирожденно художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием... не Гёте делает “Фауста”, а некий психический компонент “Фауст” делает Гёте»⁶⁵. В этом случае придется признать, что жизнь человека не имеет *никакого* отношения к творчеству автора. Неважно, когда, где, как жил Гёте.

Если мы последуем за Элиотом, *отрицая* непрерывное существование автора, мы вынуждены будем отделить автора от человека и придем прямоком к Кратилу, который, как известно, утверждал, что в реку нельзя войти даже один раз и вообще ни одну вещь нельзя назвать – настолько все изменчиво.

Если мы последуем за Юнгом, *утверждая* непрерывное существование автора, мы снова вынуждены будем отделить автора от человека и увидим, как сходятся крайности: мы придем к Плотину, к отрицанию человеческого авторства (не Фидий творил Зевса, а Зевс творил себя; не человек, а вечная идея – автор).

Раз автор не индивидуален, то нет и его произведения как чего-то индивидуального, отдельного от других произведений. И это положение было сформулировано Роланом Бартом (1915–1980): вечность Текста, который люди (не авторы, а «скрипторы», переписчики) вечно переписывают, создавая не литературу, а «письмо». «Скриптор... несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»⁶⁶.

Как всегда, помочь может только диалектика. Художник и человек – *и одно, и не одно и то же*. Художник не существует помимо человека, но не исчерпывает человека. Можно сказать, что и не сводится к фактам биографии: автор «Фауста» прожил *ту и не ту* жизнь, что человек Гёте. «С одной стороны, произведение говорит о его создателе, с другой же – оно очень подчеркнуто умалчивает о нем; оно раскрывает и в то же время прячет его». Автор, по словам Н. Гартмана, всегда «говорит от имени духа искусства в целом»,

⁶⁵ Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века: сб. переводов. – М., 1979. – Вып. 1. – С. 192–194.

⁶⁶ Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 389.

ибо «никто не творит, черпая силы только из глубин своего собственного “я”, ведь не существует же он изолированно от всего остального мира»⁶⁷.

Художник существует через человека: талант может сочетаться с теми или иными отрицательными чертами характера и даже прямым аморализмом; задача художника – сделать из жизненного опыта человека материал для искусства. Поскольку он отстраняется от своего порочного «я», как и от предрассудков своего класса, постольку и является художником; перевес самоутверждения губит искусство. Как и в случае с искажением фактов, с реакционными идеями, с аморализмом персонажей – художественный результат достигнут, *если цель была эстетической*.

Однако личная моральная безупречность не избавляет человека, живущего в классовом обществе, от необходимости творить зло. Художник не исключение. Никуда не деться от проблемы его отношений с другими людьми. Искусство требует жертв. От самого себя, от других – где предел, который нельзя переступить?

«Внезапно горечь нахлынула на нее... Я, – думала она, – неполноценный человек. Я принадлежу не себе, а чему-то вне меня. Я не могу даже оплакать мертвого. Вместо этого я должна превратить свою скорбь в скульптуру из алебаstra»⁶⁸.

Художник следует своей линии – поиску красоты; другие люди – своим. Конфликт неизбежен. Приходится жертвовать во имя искусства своими частными интересами и, что еще хуже, интересами своих близких. Фатально ли это противостояние? Часто отвечают «да» и упрекают несогласных в чрезмерном оптимизме. «Тема *саморазрушительности таланта* (курсив мой. – Г. З.) в фильме сведена на нет... История Лужина превращена в сюжет о том, как отдельные злодеи при пассивном участии общественной среды заедают выдающегося, но слишком нервного шахматиста. Аналогично в свое время была трактована жизненная катастрофа Моцарта в авторитетном, однако насквозь китчевом фильме Милоша Формана»⁶⁹.

⁶⁷ Гартман, Н. Указ. соч. – С. 370.

⁶⁸ Кристи, А. Лощина / А. Кристи // Полн. собр. детективных произведений: в 40 т. – М., 1997. – Т. 22. – С. 266.

⁶⁹ Сальникова, Е. Защита Лужина от Набокова // Независимая газета. – 2001. – 10 августа.

Проблема не в искусстве как таковом, а в обществе, в котором живет художник. Там, где интересы людей антагонистичны, для достижения цели надо перешагивать через кого-то – как минимум через себя, а там, невольно или вольно, и через других. Но виновато не искусство само по себе, как не наука и техника виновны в том, что служат интересам меньшинства. Виновен общественный строй, разобщающий людей. Пока мы живем в классовом обществе, конфликт художника и среды, в котором обе стороны правы и обе виноваты, неизбежен. Пределом же, который для художника, как для любого человека, запрещен, является сознательно совершенный аморальный поступок, пусть он даже искренне мотивирован служением искусству. Хотя Микеланджело не распинал человека, чтобы написать распятие, но соверши он такое, он был бы виновен как любой убийца. Подобный случай стал сюжетом романа А. Кристи «Пять поросят»: художник Эммиас Крейл, стремясь закончить портрет, поддерживает в девушке иллюзорную уверенность, что ради нее оставит семью; она, узнав о его истинных намерениях, отравляет Крейла, и портрет он дописывает, умирая от действия яда. Потомкам остается своего рода апофеоз отчуждения искусства от морали: портрет мстительницы и убийцы, написанный предателем и жертвой. Но я бы не назвал это саморазрушительностью таланта, по крайней мере свойством таланта разрушать любую жизнь. Это саморазрушительность таланта в классовом обществе, их несовместимость.

Талант по своей сути созидателен, и нелепо сетовать на потребность выразить свою скорбь в произведении искусства. Напротив, люди, лишённые этой возможности, вправе позавидовать творцу. «Все свои грехи и безумства, несчастья, выпавшие на его долю, любовь без ответа, физические недостатки, болезни, нужду, разбитые надежды, горести, унижения – все это он властен обратиться в материал и преодолеть, написав об этом... Все недоброе, что с ним может случиться, он может изжить, переплавив в строфу, в песню или в повесть. Из всех людей только художнику дана свобода»⁷⁰.

⁷⁰ Моэм, У. С. Подводя итоги. – С. 374.