

М. ВЕЛЛЕР

ЭСТЕТИКА
ЭНЕРГОЭВОЛЮЦИОНИЗМА

Михаил Иосифович Веллер
Эстетика
энергоэволюционизма
Серия «Энергоэволюционизм»

Текст предоставлен правообладателем.

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4602579

*Веллер М. Эстетика энергоэволюционизма: АСТ, Астрель; Москва;
2012*

ISBN 978-5-17-071876-4, 978-5-271-33851-9

Аннотация

Феномен эстетики рассматривается в рамках энергоэволюционизма Веллера как избыточная потребность и способность человеческой психики адаптировать к себе окружающую среду.

Содержание

Глава 1	5
Культура как знаковая система	5
Смысл и цель искусства и литературы	30
Глава 2	65
Украшение себя	65
Искусство	71
Красота	145
Глава 3	198
Красота	198
Копия и подлинник	241
Катарсис	245
Юмор	248
Эстетика дегенерации	297
I	297
II	305
III	310
IV	314
V	322
VI	324
VII	325
VIII	330
IX	331
Контра	337

Приложение 1	375
Критика критики	375
Дегероизация в литературе и кризис цивилизации	429
Ревизия литературы XX века	471
Приложение 2	511
Песнь торжествующего плебея	511
Стиль	531
Масс и культ	544
Театр и его вешалка	549
Слава и место в истории	556
Золотой и серебряный	562
Толстой: жизнь и бегство	566
Поэт и царь	570
Приложение 3	577
Свистульки	577

Михаил Веллер

Эстетика

энергоэволюционизма

Глава 1

Культура как знаковая система

1. Определений культуры имеется около четырехсот. Придется оговорить собственное.

В широком смысле слова: *культура – это совокупный продукт человеческой деятельности, отделенный как объект от создавшего его субъекта.*

Когда понятие «культура» отграничивается от «цивилизация» и даже противопоставляется ему – оно сужается специфически. В этом случае под цивилизацией понимается совокупность продукта, имеющего прикладное значение. Т.е. все, что умышленно нацелено на максимальное удовлетворение потребностей первого порядка. Жилища и рабочие строения, средства транспорта и связи, одежда, пища, уход за телом и т.п. Науку также правильно отнести к цивилизации, ибо прямо или косвенно она сказывается на материальной

жизни.

Культуре остается: прежде всего искусство; такие гуманитарные науки на грани искусства и волюнтаризма, как история и философия; религия; мораль. Что называется обычно – духовный мир, примерно так.

Материальные объекты культуры: храмы, иконы, картины, книги, музыкальные инструменты, украшения для тела и интерьера.

То есть. Материальные объекты культуры – это материальная объективизация духовных ценностей. *Материальный объект культуры – это объектный носитель ее духовной сущности.* Ценность вазы не в том, что цветок воткнуть можно – он и в бутылке постоит – а в ее форме, росписи, качестве фарфора, клейме мастера и т.п. Молиться можно и в шалаше, но строим Кельнский собор. И т.д.

Характерным особняком стоит архитектура. Вообще – она прикладная и базируется на науке и ремесле. Бетонные коробки – не культура, хотя удобства в них – высокая цивилизация. Когда явную роль в конструкции начинает играть момент материально необязательный и для прямого использования здания излишний – эстетический – мы говорим об архитектуре как искусстве.

Итак. В противовес цивилизации *культура не имеет прямого прикладного назначения.* В основе ее не лежит необходимых для прямого выживания ценностей.

В узком смысле слова: *культура – это совокупность ду-*

ховных ценностей (человека, народа, этноса, человечества). Эта формулировка плоха тем, что ничего не объясняет. А что такое «духовные ценности» и что к ним относится? Перечисление уже было.

Культура – это часть совокупного продукта человечества, не имеющая первичного прикладного значения и являющаяся прежде всего и преимущественно эстетическим объектом и предназначенная для психического восприятия с целью расширения и обогащения ощущений и представлений о жизни и мире, то есть расширяющая субъективный мир потребителя. (Так и хочется добавить: «Без конкретной пользы для него». Хи.)

Вот такое определение будет довольно корректным. Хотя и по-академически тяжеловатым. И можно сказать иначе. Короткими внятыми фразами. Зато их будет несколько, одной не обойдешься.

Культура – это одна из форм коллективного сознания.

Она объективна в том смысле, что ценности ее – общие для многих или для всех.

Она субъективна в том смысле, что существует только в сознании воспринимающего субъекта, и исчезает в отсутствие воспринимаемых. Уничтожь человечество – исчезнет его музыка и т.д., некому будет воспринимать значки, обозначающие акустические волны определенной частоты.

Она доставляет эмоции, которые могут быть и близко никак не связаны с собственной жизнью субъекта. Наведение

эмоций как культурный феномен. Эстетика называется. О!
О!

Сидишь сиднем в четырех стенах: книги, картины, музыка – и, коли ты крутой эстет, эмоций у тебя больше, чем у путешественника, который пешком вокруг света обошел. Гм. Это получается типа рода наркотика. Только наркотик любой козел потребить может, а для утонченного кайфа эстета нужна глубокая подготовка. Ага. Подготовка. Без подготовки не потянешь, в культуре своя система, свои условности.

Культура как система условностей.

Однако зайдем с другой стороны.

2. Есть Бытие-вне-нас и есть Бытие-внутри-нас. (См. одноименную главу.)

Что бы ни делал человек – он переструктурирует бытие. Но поскольку сам он не может выйти за рамки самого же себя, т.е. своего сознания – он всегда и неизбежно имеет дело с бытием, которое его сознанием воспринято и отражено: с Бытием-внутри-нас.

Это Бытие-внутри-нас может совпадать с Бытием-вне-нас. И тогда человек переструктурирует объекты, существующие вне его, отдельно от него и независимо от него. А может Бытие-внутри-нас и не совпадать с Бытием-вне-нас. Вот для нашего сознания что-то есть – а вне нашего сознания этого «чего-то» нету; или скажем иначе – вне сознания нашего и прочих потребителей этого субъективного «чего-то».

И вот тогда мы говорим о культуре.

Шерлока Холмса никогда не было. Но в сознании каждого он есть, хотя все знают, что это выдуманная, реально не бывшая личность. Создавая Холмса, Конан Дойль делал новое в нашем внутреннем бытии, хотя абсолютно ничего не сделал в бытии внешнем, материально-объектном. А сегодня для многих читателей нереальный Холмс куда реальнее бывшего реальным Конан Дойля. Для некоторых читателей Конан Дойля вообще как бы не было: они видели кино и понятия не имеют об авторе. Да и плевать на автора.

Бытие-внутри-нас может иметь для нас большее значение, чем Бытие-вне-нас. На «Ромео и Джульетте» слезы удерживают – а про постоянных самоубийц из-за несчастной любви знать не хотят, и не колышет их, раздражает, докучает. Для их внутреннего мира важнее то, что выдумал давно умерший Шекспир, чем происходящее в соседнем подъезде. То – культура, а это – уголовная хроника.

Культура – это часть структурированного Бытия-внутри-нас, не существующая как Бытие-вне-нас.

Субъективное. Имеющее значение только для нас. Созданное специально и только для того, чтоб мы это включали в свое сознание, восприятие, и получали от этого ощущения, и имели с этого какие-то мысли, и жили какой-то наведенной, внутренней, вне прямой связи с реальностью, жизнью.

3. Для чего существует культура? Вот в чем вопрос, да?

Нет, а не да. Вопрос неправомерен, поставлен неправильно, ошибочно, некорректно. Не «для чего», а «почему»?

Потому что сущность человека – переструктурировать Бытие. Это как шелкопряду нить выпускать. А переструктурирует он – Бытие-внутри-нас, потому что для него оно – первичное, главное, доминирующее, включающее в себя и Бытие-вне-нас. И переструктурирует он все, что имеет. Все, до чего может дотянуться. Ему по фигу, уголь рубить или стихи писать: и то и другое для него действие, расход энергии, изменение мира, приложение возможностей, самореализация, делание мира таким, каким он до него не был – изменение мира совершено, оно намечено сознанием и зафиксировано в нем.

И если писать стихи труднее, и способностей для этого требуется больше, и денег и славы от этого больше, и возникает в сознании автора, а желательно и читателей, желательно всех, что вот свершение в духовном мире явлено – ну так куда важнее писать стихи, совсем не нужные для жизни, чем рубить уголь, необходимый для жизни. Стихи не нужны природе, частью которой является человек. Но нужны человеку, для которого природа является лишь частью его внутреннего мира, Бытия-внутри-нас.

Для человека Бытие-внутри-нас большие Бытия-вне-нас. Бытие-вне-нас он включает во «внутри» путем познания и тогда переструктурирует. А еще он переструктурирует о с т а ю щ е е с я с в о б о д н ы м пространство сознания, структурируя его «с нуля» и создавая во внутреннем мире то, чего не было вообще. Вот это и называется «культура»

в узком смысле термина.

4. Создание материальных носителей культуры мы здесь не учитываем, ибо оно не первично и не принципиально. Хотя можно заштриховать узкий серпик на границе кругов.

5. А далее, ребята, вот какая интересная и принципиальная штука.

Объем Бытия-внутри-нас для конкретного человека – величина более или менее постоянная. (Информативная емкость мозга.)

Мозг устроен так, как он устроен. Объем и степень его возбуждений от культурной подготовки не зависят. Тип нервной системы не меняется. Меняется только система раздражителей, развитая у людей культурных в сторону условных сигнальных систем. Искусств, то есть, и прочее. Дикарь будет переживать по другим поводам и пускать энергию центральной нервной системы в других направлениях – след вынюхивать или дубину камушком полировать.

Русские и европейцы любят твердить о тупости американцев. Правда, большинство нобелевок у них. Они не тупые, не надо песен. Их внутренний мир просто больше занят профессией и бытом: они больше работают, большего достигают в деле, – и богаче живут, потребляя больше всего. Их внутреннее бытие в основном занято внешним, очень большое совпадение.

И вот культура съезживается на периферии, принимая форму примитива и начетничества. Человек может знать –

из телевизора и газет – по паре фамилий композиторов, писателей, художников, и это позволяет ему считать себя культурным человеком. Какая культура у затурканного клерка, делающего бабки по маленькой? А тоже хочет уважать себя.

И появляются адаптированные проспект-издания классики. «Война и мир» на двадцати страницах. Музыка, спортивные соревнования, исторические герои – все есть, просто очень кратко и примитивно.

Структура культуры сохраняется.

6. Вот мы и подошли к структуре социокультурного пространства.

Современный цивилизованный человек твердо знает в этом плане две вещи.

Первая. Его народ – не дерьмо, и в культуре в том числе. Может, не все главные мировые гении были у его народа. Но тоже были, и неслабые.

Вторая. В любом деле вообще, в любой сфере культуры в частности, есть самые талантливые и крутые, и есть просто мощные и знаменитые, а ниже уже те, кто помельче.

Мы можем назвать это структурным архетипом культуры, если кому нравится Юнг. А можем назвать мифологизированным сознанием. А можем еще много как. А можем обойтись без терминов.

И для простоты взять тех же американцев, охаянных интеллектуалами от культуры, и обратиться к американскому рынку русских художников, скажем.

Рынок – он обладает таким параметром, как емкость. Так вот, емкость американского рынка русских художников – десять человек. Может, восемь или двенадцать, не суть. Но. Но. Одиннадцатому уже нет места! И если он хочет утвердиться – вольно или невольно ему придется вытеснить одного из тех десяти. Вытесненный – не хуже пришедшего и остальных! Ну – или надоел, или в моду не попадает, или с имиджем промахнулся, но – нету ему места, нету! Разве что на редкого любителя – и уже за куда меньшие деньги.

Другой пример. Званный обед. По люксу. Сто гостей. Все супер. И сто блюд. Но столько не сожрать. Каждый надкусит от силы по тридцать. И через пару обедов строится рейтинг блюд. Шкала спроса. Топ-десятка – на всех. Следующая – восемьдесят порций. Третья – шестьдесят. Восьмидесятое блюда едят двое, девяностое – один, сотое не жрет никто. Управляющий считает бабки. Двадцать последних отбрасывается. Еще полста – минимальные количества. Через десяток обедов количество блюд уменьшено до оптимума – пять коронных, десять второразрядных, еще десятков по мелочи. Прочее – ешь себе в другом месте, не за главным столом.

За этим вот столом вкушают национальную культуру.

7. Итак. Культурный рынок имеет определенную емкость. А где начинается этот рынок? В голове. Сфера культуры в сознании имеет определенную емкость. Скажем:

Любитель поэзии может потребить за раз сто строк хороших стихов. Дальше наступает насыщение и пресыщение,

эмоциональный ресурс израсходован, восприятие притупляется: тысячу строк стихов за раз – это уже перебор, это уже не эстетическое наслаждение, а работа рецензента. (Аналогично тому – сеанс дегустации духов: три запаха – а потом «нюх заваривается».)

Или – любовь: если ты уже полюбил одного человека, «отдал ему сердце», что называется, – то второй, следом встретившийся, ничем не хуже первого, твоих чувств в равной мере затронуть уже не может: заняты чувства, с другим связаны. Такова психология: одна любовь необходима – а две равных сразу невозможны.

В любой сфере сознания человека есть иерархия доминирующих величин и ценностей.

Ну так это касается и культурных сфер. В любом искусстве, в истории любой отрасли человеческой деятельности, в любом обществе и группе – непременно своя иерархическая структура.

Иерархическая структура сознания.

Восходит это к инстинктам – и к общему устройству бытия.

Про инстинкты. Вот – семья. Отец – главный: повелитель – и одновременно защитник от всего, опора и гарант жизни. Вот – группа: и в ней выделяется лидер (со сходными функциями) и перворанговые особи – бойцы, кормильцы, подчиняются лишь лидеру, после него повелевают остальными, жрут лучшие куски – но и удары извне принимают на себя.

Подобная структура у многих животных складывается сама собой – в инстинкт особи вложено стремление складывать с себе подобными систему. – – *Системообразующая структура психики.*

А теперь вспомним пифагорейцев, которые вслед за Учителем не без основания полагали лежащим в основе мироздания Число. Их сейчас как-то не стремятся понимать, лишь «перечисляют» в ряду истории философии. А ведь их подход последующими не отменим. И что они пришли однажды в панику, уткнувшись в необходимость иррациональных чисел, до которых еще не додумались – это ведь сути не меняет. Гениального Пифагора надо понимать так: в основе мироустройства лежат закономерности, которые на самом всеобщем уровне могут быть выражены численными соотношениями между материальными объектами и процессами. То есть материя изменчива и преходяща – а управляющие ее существованием законы вечны и неизменны: и познаются и выражаются те высшие законы, суть мира, через математический аппарат. Что мы и имеем по сей день. Когда Ньютон открывал и формулировал Всемирный закон гравитации через математические символы – это тоже была дальнейшая работа с Числом, лежащим в основе мироустройства.

Вот греки и определились с числом «семь», скажем. Семь великих мудрецов, семь чудес света и т.д. Почему не шесть или восемь, ведь нет четкой границы между последним вошедшим в семерку и первым из невошедших? А – хва-

тит. Как раз. Исключительного не может быть много. А вот немного исключительного – потребно, лучшее нам нужно, нравится, хочется, для него место в сознании готово.

В обыденном сознании мы отходим от выглядящего наивно-дидактическим образа семьи или стаи, равно и как от категорично-конкретной семерки (тройки, девятки, дюжины). Но ограничение по количеству сохраняется, и потребность в иерархии объектов и ценностей тоже сохраняется.

И мы весьма строго и стройно организуем Пантеон своего культурного сознания – своего коллективного социокультурного пространства. В этой казарме – свое равнение коек и свое количество мест.

Вот – пьедестал для Номера Первого. Он – Основатель. Отец. Лидер. Главный Гений этой комнаты. Повыше всех других. В центре. С нимбом.

Вокруг – гении первого ранга. Столпы. Светила. Маршалы вокруг императора. Свершители. Талантища.

Уровнем ниже – крупные таланты. Настоящие творцы. Значительные личности. Полковники, генерал-майоры, каждый из которых вне такой конкуренции может составить славу отдельного Пантеона.

А дальше и ниже стоят скамейки для публики помельче. Ее не всегда заметно по темным углам. То луч на такой личности – а то ушел в сторону.

А там и дверцы в незаметных панелях. Кого-то вынесли, кого-то внесли.

Готово? Пьедесталы расставлены? Заноси!

И вот начинается ругань и давка.

8. В культуре плохо обстоит дело с объективными критериями, зато хорошо – с желанием каждого человека и народа быть покультурнее (позначительнее) в собственных глазах. Поэтому обычно строят два Пантеона – собственный, «национальный» – и мировой, общий. Свой к глазам поближе – мировой подальше: происходит перспективное искажение величин, двойной стандарт.

Вот литература – разумеется: один из главных аспектов культурности. Грузия – Руставели. Украина – Шевченко. Польша – Мицкевич. Узбекистан и Иран – Хайям. Швеция – Стриндберг. Россия – Пушкин. Греция – Гомер. Италия – Данте. Франция – Гюго отталкивает Вольтера и Рабле. Германия – Гёте. Англия – Шекспир. Это – домашние Пантеоны.

В общем, мировом, выходит так: в центре и выше прочих – Шекспир. Чуть ниже на пьедестале – Гёте и Данте, а почетным особняком, победитель забега ветеранов, – Гомер, Гомер. Поблизости, на перворанговых пьедесталах – французы и Хайям. Стриндберга заметить можно, Руставели нужно долго искать. Славяне, первые номера своих Пантеонов, увы, не просматриваются. Хотя хорошо заметны перворанговые дома русские Толстой и Достоевский, и даже Чехов. Хотя уступают Диккенсу, Гюго и Бернарду Шоу. А где же великие Якуб Колас и Тамсааре? Про них швейцар не слышал.

Литературные оценки страдают субъективизмом? Возьмем более объективные величины из области, казалось бы, реальной, – истории. Для лучшего рассмотрения – из ближайшей, новейшей истории.

Вот II Мировая война. Вот знаменитое сражение при Эль-Аламейне. Для англичан оно вроде Сталинграда. Немецкие потери убитыми и ранеными – 8 000 человек. Их потери в Сталинграде – 350 000 человек. В масштабе – ничего общего. Но должны же англичане объяснить себе и миру, что это они выиграли войну – в воздухе, на море и на суше.

Лучшие асы-истребители русских, англичан и американцев по числу сбитых ими самолетов в Люфтваффе вообще не были бы заметны среди прочих: 30–50 побед против 200–300. Но герои выбираются из тех лучших, которые есть. Запомните эту простую формулу:

Герои выбираются из тех лучших, которые есть.

Она применима ко всему в культуре. Ко всему.

9. Что произойдет, если завтра из нашей культуры – из нашего сознания – исчезнет Шекспир? Вот не было! Но – *первое место есть всегда*. Так на нем окажется Гёте или Гюго, скажем. И получат дополнительную дозу лавров. В их сочинениях не изменится ни одной буквы. Изменится их позиционирование в нашем сознании, в нашем социокультурном пространстве.

10. Простой народ Пушкина не читает. И вообще почти

ничего не читает. По статистике – даже дюдииков на душу населения мало читает. Но твердо знает, что Пушкин – это наше солнце и наше все. Откуда он это знает? И очень просто:

- а) должен же быть у нас супергений;
- б) это все знают;
- в) нам так сказали и продолжают говорить.

То есть:

- а) есть место для Номера Первого в нашем социокультурном пространстве, уготованное структурой сознания;
- б) компетентные специалисты, уважаемые знатоки истории и литературы, ставят его на это место: а кого еще-то? все верно.

Гения может оценить только гений. Остальные принимают оценку к сведению и вере. А еще есть те, кто эту оценку выносят и утверждают. Пиарщики и имиджмейкеры – «позиционеры». Профессиональные диспетчеры социокультурного пространства.

11. Возвращение в русскую поэзию Гумилева как-то вытеснило с места первого поэта эпохи Блока. Утверждение Бродского – решительно спихнуло с верха Евтушенко и Вознесенского. Боливару не вынести двоих.

12. Пикассо, много лет Первый Художник XX века, был гениальным саморекламщиком. Пардон: грамотно себя позиционировал. И все знали: коллаж-примитив «Герника» есть великое произведение искусства. Умер старенький Пикассо. И как-то все больше предпочитают ему Дали. Кло-

ун знатнейший! – но картины выглядят искусством гораздо больше концептуальных композиций его земляка Пабло, мастерство и мысль более явны.

13. Все знают, что Первым Ученым XX века был Эйнштейн, хотя практически никто, кроме физиков, не испытывает желания, не говоря об отсутствии возможности, вникнуть в суть теории относительности. Это неважно, что он сделал – все знают, нам сказали, мы верим. Кто-то должен быть первым гением.

Знак! Есть знак в социокультурном пространстве! Фамилия, свершение, суть – переменны, не принципиальны. Номер Первый, и номера вторые, и прочие – предусмотрены структурой. Чем и кем именно наполняются клетки этой структуры – не принципиально. Принципиально их наличие и расположение.

14. Бездарный и беспрецедентно жестокий маршал Жуков не оставил после себя ни одной сколько-то самостоятельной и ценной военной мысли, не спланировал и не провел ни одной операции, где хоть какую-то роль играло военное искусство, переигрывание врага полководческим умением. Только подавляющим преимуществом в живой силе, технике, боеприпасах, топливе. Только гибелью своих солдат многократно большей, чем у врага. Бесспорно умел одно: беспощадно добиваться исполнения любых своих приказов, невзирая на любую бессмыслицу и кровь. Но России нужен великий полководец в выигранной войне! Сознанию народа

нужна персонификация славы! И вот стоит конный памятник Жукову на Манежной. Ибо в структуре социокультурного пространства необходимо конкретизировать этот знак.

15. Социокультурное пространство мифологично. Его структура задана спецификой нашего сознания. Его пьедесталы-клеточки-знаки существуют независимо от конкретных личностей и событий, значащихся на них.

Есть **Знак Отца**. Он сильный, умный, значительный, охранительный, и – добрый и любящий, даже если суровый и способный на поступки неоднозначные. Его нельзя не любить и не уважать. Потребность любить и уважать заложена в человеке – так на кого же обратить эти чувства, если не на него. Говорить плохое об Отце – это плохо: это оскорбление, святотатство. Любя и уважая, мы хотим видеть в нем только хорошее. Все поступки трактуем к его достоинству. А скверного знать не хотим. Даже если оно есть – говорить о нем не надо, это плохо, неправильно.

Поэтому мы складываем миф. Вернее – он заранее существует в сознании. Мы просто подгоняем под него конкретику Номера Первого.

Есть **Знак наших**. Друзья. Родня. Помогут, поддержат, они лучше чужих. Не безупречны. Но тоже хорошие. Лучше чужих, хотя чужие могут этого не понимать и думать иначе.

И есть **Знак Злодея**. Сальери. Гитлер. Фашист. Нечестный. Жестокий. Несправедливый. Враг. С ним не договоришься, он изверг по сути. Может, в нем и есть что хорошее,

но этого не очень видно, и искать не надо. Все его поступки трактуем ему в минус. В чем бы то ни было его защищать – это коллаборационизм, предательство, гнусность. И упаси тебя боже залететь под этот знак – никакая праведность не поможет.

А уже подробнее – можно конкретизировать. Есть разные трафареты и клише – мифологические образы. И под эти знаки в готовые клеточки мы сажаем конкретных людей и помещаем конкретные явления.

Знак гения.

Знак таланта.

Мученика.

Пророка.

Романтика.

Циника.

Авантюриста.

Жизнелюба.

Великого труженика.

Надежного друга.

Настоящего мужчины.

Циника.

Предателя. И т.д.

Язык как феномен – уже мифотворец. А из всех клише мы выбираем доминирующее в соответствии с клеточкой и знаком – а дальше, если кому надо, обстраиваем знаковую фигуру соответствующим антуражем – кто на пьедестале, те

получше, кто попал на роль злодеев – те похуже. И пр.

16. Аналогичны структуры Великих Свершений, Великих Произведений, Великих Открытий. Даже там, где, казалось бы, есть объективные критерии – работают ограничения знаковой системы.

Дарвин вытеснил Ламарка, хотя вообще-то ведь теорию эволюции разработал и обосновал Ламарк. Дарвин достроил – и Ламарк слез с пьедестала.

За Линдбергом забыли тех, кто летал в Ирландию через Атлантику раньше его.

Амундсен опередил Скотта – и умер Скотт.

17. По законам перспективы, действующим в социокультурном пространстве, Великое Дело, по мере его удаления в пространстве и времени от наблюдателя-воспринимателя, уменьшается в площади и объеме и сводится к точке, о б о з н а ч а ю щ е й это Великое Дело. Оно кодируется, превращается в специальный знак, и чтобы толком с ним ознакомиться, знак этот, хорошо приметный и известный, требует раскодировки, обратного развертывания. Но развертыванием обычно заниматься некогда и незачем, потому что объем субъективного социокультурного пространства всегда ограничен. Знаков, этих концентратов реальности, может поместиться много. А в развернутом виде каждый знак – это ведь клубки и горы судеб человеческих и дел разнообразных.

Предельно свернуты знаки, например, в голливудских бо-

евиках: Хорошие Парни против Плохих Парней. Хорошесть и плохость героев здесь неважна и никого не волнует, поэтому даже никак не обосновывается. Противоборствуют две стороны, Х и П, зритель болеет за Х против П.

А вот реальность. Россия уже два века помнит и почитает декабристов: пять повешенных, десятки сосланы в каторгу. Но Россия не желает помнить о сотнях солдат, которые поверили посулам заговорщиков-декабристов и были на Сенатской расстреляны на картечь. Эти обманутые декабристами солдаты, умершие вполне мучительной смертью – лишние в русском социокультурном пространстве. Их не надо. Они мешают чистоте знака: декабристы – благородные герои и мученики. Сочувственное, сопереживательное отношение к молодым восстанцам против царизма за республиканство – персонифицированы в нескольких образах аристократов-офицеров. Как бы им делегированы функции всей массы восставших – храниться памятью потомков и принимать чувства и юбилеи.

Сходным образом Анна Франк – знак всех еврейских детей, погибших в Холокосте. А менее известная Таня Савичева – знак советских детей, погибших в Ленинградскую Блокаду.

Идеал подобного знака – памятник Неизвестному Солдату. Один за всех и все за одного. Цветы и признание всем канувшим в войну.

Т-34 и «тигр» – знак танков II Мировой. А Ме-109 – знак

истребителя. Хотя ФВ-190 был чуть лучше. И «спитфайр», «мустанг» или Ла-5ФН были всяко не хуже, и наштамповано их было больше.

18. Управляющий спускает повару меню обеда. Повар идет на рынок, где есть любые продукты. Закупает то, что ему надо, и приносит на кухню. Из принесенных продуктов тоже можно приготовить очень много чего разного. Но повар, в соответствии с данным ему меню, готовит записанное в нем. Меню реализовано.

Архетипичная структура социокультурного пространства – такое меню. Из всего множества имеющихся продуктов мы готовим заранее указанные в меню блюда.

19. Театральная труппа – это клубок змей. В идеале – клубок талантливых змей. У них разнообразные склонности и индивидуальные нюансы психики. Но играют они те роли, которые указаны в пьесах.

А кроме конкретных ролей – есть типичные амплуа. Герой-любовник, резонер, старуха и т.д. Антрепренер, набирая труппу, забивает все амплуа – и недобор плох, и перебор не нужен. Амплуа – знак роли.

А восходит европейский театр вообще к греческому театру масок. Маска – знак амплуа.

Вот и велит Шекспир писать над «Глобусом»: «Весь мир – театр, а люди – актеры».

Количество сюжетов мировой литературы, как давно подсчитано, ограничивается тридцатью. Коллизий, ситуаций,

композиционных ходов, героев и типажей – также ограниченное количество.

Мы заранее получаем список ролей и текст пьесы – а потом забиваем роли теми, кто в наличии, и они соответствуют тексту, как могут. А мы позиционируем актеров на эти роли и ситуации.

Поэтому, скажем, нас не интересуют положительные качества Гитлера и отрицательные качества Пушкина. Это не люди. Это знаки. Более того – знаки, поднятые до символов.

20. Конец XX века явил в признание этого условного подхода удивительный и наивный цинизм. Появились и обрели права гражданства обороты «знаковая фигура» и «знаковое произведение». Это означает: не будем вдаваться в реальные достоинства, но констатируем, что фигуру / произведение п р и н я т о с ч и т а т ь выдающимися, они нашумели, знамениты, на них ссылаются, они находятся в активном культуртрегерском обороте, их успех стараются повторить другие, они занимают заметное место в сегодняшней культурной жизни. Хороши они или нет – да черт с ним, не вдаемся, не суть важно, суть в другом – они п о з и ц и о н и р у ю т с я как значительные.

Быть знаковым – хорошо, не быть им – хуже, это – мерило успеха и признания, и более того: это становится мерилом достоинства – за сомнительностью или отсутствием других мерил.

Мерилин Монро – фигура средних актерских дарований.

Но сексапильность! женственность! шарм! магнетизм! Оп: самая знаменитая актриса XX века. Верно. Никто ведь не говорит, что самая лучшая. Но лучшая – это всегда под вопросом, а знаменитая – это как-то объективнее определить можно. Хрен ли тебе с твоей (под вопросом) лучшести – если она знаменитее? Так: надо быть самой знаменитой, а не самой лучшей! Это больше приветствуется. И сильнее вчekanивается в культуру – в социокультурное пространство.

А дальше происходит простая вещь: самая знаменитая затеняет самых лучших. И общая на них на всех доля значительности в сознании масс снимается с лучших и переносится на знаменитую. Ее достоинства уже преувеличиваются – а их забываются. Ибо объем общественного внимания, уделяемый какой-то области, достаточно ограничен. И требуется этому вниманию – внимать ясным знакам.

21. И вот уже профессионалы-специалисты-знатоки-исследователи сами подпадают под магнетизм знаков и теряют способность их раскодировать. Они ведь тоже люди. Их сознание тоже мифологизировано понятийными схемами, выраженными через языковые категории. А попросту говоря: у них тоже мозги зашорены и замылены.

И вот уже профессора истории, искусствоведения и филологии работают в русле прописных истин. Не подвергая сомнению знак! То есть и мысли не имея сказать слово против авторитета святцев.

У профессуры, критиков, галерейщиков и т.д. сплетают-

ся свои интернациональные «мафии», не позволяющие нарушать корпоративные установки. Ибо это нарушит интересы большинства, нарушит интересы этой маленькой системы.

И вот уже безголосые певицы утверждаются как великие, и шарлатаны от живописи и скульптуры как великие, и т.д.

Но нельзя называть голого короля голым – тогда тебе не место в этом королевстве!

Сегодняшнее искусство позиционирования прежде всего заключается в том, чтобы внушить толпе достойную «одежность» голых королей. А поскольку короли нужны всегда, и троны есть всегда, и сидеть на них кто-то же должен, и голость и одетость любых королей относительна – то – – – – мы заменяем короля Знаком Короля.

Это на голом месте королем становится в борьбе с прочими самый крутой. А где есть уже структура королевства и трон – любой усидит, посадить, дело-то кругом само пойдет.

22. К XXI веку культура превратилась в индустрию. Массовую. Поток информации потому что. А массы глупы, зато многочисленны. Их кормят рассчитанными клише – пусть платят и хавают.

А еще есть клише для элиты. Там своя мода и свои законы. Чтоб не всем понятно, чтоб элемент нового, и т.д.

Но суть одина.

Есть клишированная знаковая структура для масскульты.

И есть клишированная знаковая культура для элиты.

Ибо законы человеческого сознания, в рамках одной цивилизации, едины для всех и не зависят от уровня образования. Различие тут не носит принципиальный характер.

Мы всегда трансформируем в сознании образ любимого человека: одни качества преувеличиваем, другие преуменьшаем, и все трактуем в пользу своего чувства. Знак Любви, можно сказать.

Аналогичное, хотя и слабее степенью, человек проделывает с любой фигурой / событием своего социокультурного пространства.

А если кто такой мудрый, пророк, понимаешь, что проникает сквозь миф реальное содержание конкретного знака – то ему привет от растерзанного Грибоедова с его «Горем от ума».

Смысл и цель искусства и литературы

Лекция, прочитанная в университете Иерусалима в 1996

2.

Дорогие друзья. Сейчас мы будем говорить о вопросе, наверное, наиболее сложном из всего курса, из всего нашего цикла. И об одном из тех вопросов, которые считаются вечными. Вечными – это потому, что вопрос задавали вечно, а ответа на него удовлетворительного не давали ни разу. Ну, я полагаю, что если и 10 заповедей были высечены на скрижалях, и Библия была написана, то можно, в общем, дать ответ и на этот вопрос тоже.

А вопрос этот: а з а ч е м в о о б щ е л и т е р а т у р а.

Зачем поэзия? Зачем, если расширять понятие *поэзии*, и проза, и литература вообще? А строго говоря, это тот же самый вопрос, как: а зачем вообще искусство?

Вопросом этим задавались всегда. И в качестве эпитафии просто можно взять и выставить одну из фраз блистательно-го мэтра Оскара Уайльда, стоящую среди предисловия к роману «Портрет Дориана Грея»: *«Художника, занимающегося бесполезным делом, оправдывает только одно – величайшая любовь к своему искусству.»*

«Всякое искусство совершенно бесполезно».

Так вот на том, что оно бесполезно, сходились многие; а многие оспаривали. Но зачем и почему оно вообще?

Когда человек не может найти смысла, то есть пристегнутости к большим, объективным, и несомненно нужным делам, – не может найти смысла в своем занятии, он впадает иногда в депрессию и хочет все-таки увидеть: а в чем здесь смысл? А в чем здесь польза? И зачем же, наконец, надо этим заниматься?

С точки зрения самого художника, писателя в частности, можно заниматься литературой для денег. Это понятно. Хотя, конечно, для денег лучше спекулировать нефтью, или недвижимостью, или пускаться в банковские махинации. Но все-таки литературой можно зарабатывать деньги.

Но деньги – это еще не смысл! В таком случае человек, который биржевыми спекуляциями зарабатывает больше писателя, – должен быть почтеннее и знаменитее: а на самом деле все-таки нет. Вот если биржевик гора-аздо богаче – ну тогда, конечно. Вы знаете, где Джордж Сорос – а где Нобелевский лауреат какой-то там! Хотя в чем-то, заметьте, авторитет, скажем, нобелевского лауреата Солженицына – в чем-то заметно выше авторитета великого миллиардера и мецената Джорджа Сороса. Понятно, что пишут не из-за денег, потому что иначе поэты не умирали бы под заборами в нищете, отказываясь от нормальных заработков.

Естественный вопрос: для славы? Но это опять же эгоистическая постановка вопроса. Художник хочет славы. Но вот в наше время, в эпоху телевидения, слава гораздо легче – скандального характера! Она сегодня почти вся скандально-

го характера. И достигается иначе, – то есть прямым ходом ты должен идти в телезвезды. Вот телезвезда имеет максимальную славу, причем славу узнаваемую, полезную. Слава, которая в каких-то жизненных ситуациях легко конвертируется по законам бартера в какие-то услуги, в открытые двери, в кредиты и т.д.

Ну, славу делают в кино в течение всего XX века.

А с точки зрения все-таки смысла – для чего заниматься литературой? Один из старинных ответов: писатель улучшает нравы своего столетия. Вы знаете, вот в течение всего XIX века так и думали: писатель улучшает, смягчает, умягчает и утончает. И вот раньше люди были грубые и туповатые, а теперь они более гуманные.

Потом началась Великая война, позже названная Первой мировой. И она произвела большое потрясение в умах читающей публики. Потому что и ничего нравы не умягчили. После того как люди друг друга, как в средневековье, сжигали из огнеметов, травили газами, – чего раньше просто не умели делать, а это иногда обеспечивало весьма мучительную смерть, – рвали на куски артиллерийским огнем, ну и в виде акта милосердия добивали своих друзей, которые об этом иногда просили, а иногда были уже не в силах. Вот вам и все «смягчение нравов».

Потом наступила Вторая мировая война, где происходили известные преступления против человечества и человечности, – и сплошь и рядом люди, начитанные, образован-

ные, сведущие в искусстве, которые любили, ну для простоты возьмем ходульный пример: слушать Баха и Бетховена, и Вагнера, и читать Ницше, и читать поэзию Гёте, – а работали они в концлагерях! потому что работа была такая. Они могли не любить свою работу. Она могла им быть неприятной... Но, тем не менее, они исправно делали то, что делали в течение тысячелетий самые тупые, грубые, неотесанные и неграмотные варвары. Вот вам и все смягчение искусств.

Ну, потом некоторых из этих начитанных и музыкально образованных людей повесили. И те, которые их вешали, тоже не были варварами, а сравнительно начитанными людьми. У нас не получается смягчение нравов!.. Можно любить стихи – и при этом подписывать расстрельные приказы.

В свое время в Советском Союзе в большой моде был пример, как Владимир Ильич выслушал «Аппассионату» и сказал: «Нечеловеческая музыка». Помолчал и добавил: «Но долго слушать ее не могу, потому что нельзя – хочется гладить всех по головке, а сейчас время такое – нельзя гладить по головке». И отправлял телеграммы на фронт: побольше расстреливать и побольше вешать. Вот вам и «Аппассионата»! Бедный Бетховен.

Не прокатывают варианты, что искусство смягчает нравы. Потому что сплошь и рядом люди, которые читают, они сущие маньяки, – а люди малограмотные могут быть наоборот, очень гуманными, что мы наблюдаем сплошь и рядом.

Другое дело, что развитие искусства идет бок о бок с раз-

витиём вообще цивилизации. В конце концов, развитие искусства, и литературы в частности, – один из аспектов развития цивилизации. Но тогда в XIX веке, в золотом, мы пришли уже к вершинам развития литературы, и живописи, и музыки, и архитектуры. Потому что сегодняшний рэп, или сегодняшний абстракционизм, – уже давно-давно не сегодняшний, – или сегодняшний постмодернизм и в литературе, и в живописи, и в музыке, – ну, это все какое-то довольно тупое и даже дегуманизированное искусство, и никакого развития здесь нет. **Н е в с я к о е д в и ж е н и е е с т ь р а з в и т и е.**

Если человек шел по шоссе, а потом пошел по пояс в грязном болоте, то не надо говорить, что грязное болото – это дальнейшее развитие шоссе. Это дальнейшее движение, а вот насчет развития шоссе – это вряд ли.

Вопрос. Какого лешего мы занимаемся литературой?

В свое время блистательный американский писатель Тор-тон Уайлдер поставил этот примерно вопрос в своем первом из знаменитых романах «Мост короля Людовика Святого». Где старый, условно говоря импресарио, антрепренер, наставник заставляет свою любимицу и воспитанницу, молодую актрису, шлифовать свое мастерство до небывалых, невозможных высот, – хотя вся публика города Лимы в далеком провинциальном Перу убеждена: что то, что она видит на сцене, – и так верх совершенства. Для чего он требует от нее вот этого совершенства, если публика не в состоянии

его оценить?! Уайлдер так и не ответил на этот вопрос... И меланхолично вздохнул на ту тему, что «видимо, истинный ценитель и знаток живет не в этом мире», полагая, что вот... ну, Господь вложил такую искру в душу художника, и художник добивается совершенства.

Почему мы не рассматриваем теорию относительно Господа, который вложил огонь в душу. Потому что это недоказуемо и непроверяемо, и ничего не объясняет. При помощи введения таких двух величин, как Господь и Дьявол, можно объяснить абсолютно все на любом этапе. Вот это, потому что Дьявол, вот это, потому что Господь. Я боюсь, что будем придерживаться все-таки материалистической тенденции, материалистической базы, потому что на ней немного легче стоять, хотя сейчас, я, видимо, лукавлю, не только материалистической.

Итак. Если кто всерьез хочет понять, так почему, и для чего, и зачем существует литература, – сначала, наверное, должен представить себе, как вообще существует мир, как устроена Вселенная, ну хотя бы в самых основах. Потому что мы все-таки часть этой Вселенной, порождение этой Вселенной, – и одновременно орудие этой Вселенной.

Значит. Если принять так называемую сингулярную, точечную теорию происхождения Вселенной, теорию Большого Взрыва, то у нас получается следующее. Вот изначально существовало так называемое космическое яйцо. Его поперечник измерить невозможно – потому что нечем мерить:

потому что пространства не существовало, времени не существовало, материи, можно сказать, тоже не существовало, а существовал некий точечный сгусток, концентрат энергии. И вот произошел взрыв. И Вселенная стала расширяться со скоростью 300 тысяч километров в секунду, со скоростью света. Энергия поперла во все стороны в виде ярчайшего света. А свет имеет двойственную, дуалистическую, корпускулярно-волновую природу, то есть это и частица и волна в одно и то же время. С одной стороны, как будто бы что-то вроде волн или поля, а с другой стороны, что-то вроде материи.

Значит. По мере расширения, по мере появления пространства, появлялось и время, потому что время – это то измерение, в котором происходят любые изменения. Значит. Начали появляться субэлементарные частицы. Начали появляться элементарные частицы. Начали появляться простейшие атомы: атомные ядра водорода, гелия, электронные оболочки. Начали появляться более сложные атомы. Начали появляться молекулы. В конце концов, начала появляться материя в каких-то серьезных объемах, – то есть песок, какой-то лед, какие-то скалы. И вообще раскаленная плазма стала, остывая, превращаться в звезды и планеты. Можно сказать, что по мере расширения, по мере времени, по мере эволюционирования Вселенной – изначальная энергия стала превращаться во все более сложные, все более сложно структурированные материальные сгустки. То есть. *Мы*

можем рассматривать материю как агрегатное состояние энергии.

Не углубляясь сейчас в исследования на тему: «Что такое энергия». Энергия как изначальная способность Вселенной производить все, изначальный потенциал.

Значит. Дальше у нас энергия, превращаясь в материю, превращается в виды материи все более сложные.

И тогда, обращаясь к великому философу XIX века англичанину Герберту Спенсеру, – о котором вы должны были слышать, хотя бы те, которые читали роман Джека Лондона «Мартин Иден»: потому что Мартин Иден читал Спенсера, который произвел на него неизгладимое впечатление. Так вот. Великий Спенсер, последний философ-материалист и энциклопедист, говорил очень просто: существуют (классифицировал он элементарно) *три формы существования материи: неорганическая, органическая и надорганическая, или социальная.*

Ну, то, что неживая природа: камни, вода, – вы понимаете. То, что живая природа: клетки, размножение, – вы понимаете. Социальная форма существования материи – это уже когда люди образуются в социумы, создают социальные институты. Это уже отдельная форма существования материи, – вернее говоря не отдельная: следующая. Эта материя живет уже по своим законам.

А законы эти достаточно несложные в самой своей основе. Потому что, с одной стороны, существует *закон всемир-*

ной энтропии. Что в переводе на простой разговорный русский означает «делаешь руками, а разваливается само». Энтропия означает, что любое здание когда-нибудь развалится, любой самолет раньше или позже так или иначе приземлится, любое живое существо умрет, любая гора рассыплется, любой огонь когда-нибудь погаснет и т.д. И, в конце концов, все во Вселенной уравнивается и наступит так называемая тепловая смерть Вселенной, – когда все, что есть теплого, отдаст тепло через излучение в разные стороны. И температура всего будет одинаковая, и невозможно будет передать никакую энергию от одной точки пространства к другой, и тут-то и кончится ВСЁ. Некая бесконечная, безжизненная, серая, прохладно-тепловатая пустыня. Это энтропия.

Но. Если бы во Вселенной действовал только закон энтропии, то не было бы никогда никого возникновения субэлементарных частиц, элементарных, природы неорганической и уж тем более природы органической, или уж тем более формы существования материи социальной. Ничего бы не было, все бы разваливалось. Вместо этого мы наблюдаем – все большее усложнение материальных структур. Так вот.

Во Вселенной действует еще один закон, обратный и противоположный по смыслу и действию закону энтропии.

Вы сейчас будете смеяться, но у меня такое впечатление, что до сих пор его никто внятно не формулировал и, может быть, даже никто не принимал во внимание. Этот

Закон всемирной структуризации

выражается в том, что – если пытаться сформулировать:

Любые изменения любых материальных структур в конечном итоге ведут к усложнению этих структур или вовлечению их в более общие и более сложные структуры.

Что означает:

Если уже возникло что-то материальное – дальше оно будет по мере миллиардов лет только усложняться, или же войдет в состав другой структуры более сложной.

Вот как субэлементарные частицы, элементарные частицы, атомы, – складываются в молекулы, молекулы в клетки, и т.д. и т.п. – так, чтобы ни разваливалось, какое бы живое существо ни погибало, раньше или позже элементные составляющие, частицы – энергия, структурированная в материю – сложатся в более сложную материальную структуру. Это надо помнить, желательно понимать, хотя сразу вот так, видимо, трудно.

Давно выяснена, – ну, что значит давно, в XX веке, все-таки давно, – такая закономерность, что. Если появляется какой-то новый биологический вид, возникает какое-то существо, у него обычно есть голова, и в этой голове есть мозг – центральная нервная система. Дальше это существо эволюционирует (ну, если археологи могут что-нибудь там накопать и посмотреть, палеонтологи, копатели). И как бы оно ни эволюционировало, *его головной мозг, его центральная нервная система может становиться только больше.* Она

всегда становится больше – и никогда не становится меньше! При этом она может перестать развиваться, существо может так здорово вписаться в какую-то экологическую нишу, что будет жить неизменно в течение десятков миллионов лет, а может исчезнуть, но никогда его головной мозг не будет уменьшаться. Ни в коем случае. Вот это и есть одно из действий, одно из следствий, один из аспектов действия **Закона всемирной структуризации**.

Из этого следует, что когда мы, человеки, объединяемся промеж собой в социумы, в сообщества, в народы, в этносы, государства, – то мы создаем все более сложные материальные структуры. *Все наши действия в конечном итоге антиэнтропийны*, даже если мы сжигаем деревья, и уголь, и нефть, то есть ту биомассу, которая за миллионы и миллионы лет образовывалась до нас. Мы, тем не менее, делаем что-то, то есть: роим каналы, строим здания, строим космические корабли и запускаем их и т.д., – создаем то, что противоположно всеобщему развалу, противоположно энтропии: мы все более усложняем нашу среду обитания! Даже когда мы выбиваем какие-то биологические, ботанические виды, разводя фермы вместо диких лесов и поля вместо степей, – тем не менее где-то там остаются поля, где-то леса, – а где-то мы сажаем те растения, которые культурные противоположные диким, дикие хотели бы их размолоть.

Один из примеров, удобный и наглядный. Если взять собак разных пород, которые десятилетиями и веками многи-

ми выводились селекционерами и очень отличаются друг от друга, – например: возьмите вы бульдога, и возьмите вы мастифа, и возьми вы борзую, и возьмите вы левретку и т.д., – они все очень разные, и всех старательно выводили. Вот выпустите их на какой-нибудь большой территории всех вместе. И через небольшое количество поколений вы получите дворняг. Ну что-то вроде дикой собаки динго. Вот из дикой собаки динго, используя мельчайшие отличия одной особи от другой, развести через несколько веков опять массу этих пород – это наглядный пример того, как человек являет собой антиэнтропийное структурирующее начало. Он делает то, чего не было: он делает разное, он делает разнообразное, он делает то, что разводит вот эту однородную массу в разные стороны: он делает разнообразнее Вселенную.

И структуры, которые создает человек, они энергонаполняющие, они энергоемкие. Вот если их сложить, то вый дет как воздух из карточного домика – и ничего не будет. А пока – карточный домик стоит вместо колоды карт! – вот какую конструкцию мы видим. Вот это – наше занятие во Вселенной. Это наша вселенская функция. Это заложено в нас инстинктом.

Вот поэтому, если дети не могут строить, – то они ломают: им необходимо и з м е н я т ь, – делать не то, что было до них.

Давно-давно американский фантаст, по-моему, это был Роберт Шекли, хотя, может быть, это был Клиффорд Саймак, я боюсь сейчас перепутать, написал среди прочих один

забавный рассказ, который назывался «Ускоритель». (Помоему, в оригинале по-английски это называлось «Функция».) То есть космическая экспедиция, она же космический корабль... вот эта экспедиция потерпела аварию в пространстве и села на какую-то планету. У них сломался ускоритель. Дело в том, что весь этот корабль состоял из живых разумных существ, которые складывались между собой. Там были стенки, они могли разобратсья и больше не было корабля, а бегали какие-то стенки. Там был двигатель, там был вычислитель, там было еще что-то, и кроме прочего там был ускоритель. И вот с этим ускорителем что-то случилось. Не то он в космосе простудился, заболел и умер, не то ему ударил в то место, где должна быть голова, пролетающий метеорит, но только у них ускоритель скис, сдох. И они сели на планете, где жили ускорители. И им удалось поймать одного ускорителя и объяснить ему, что им на корабле нужен ускоритель и все будет отлично. А ускоритель стал объяснять, что он этого не хочет ужасно, что у него есть родители, жена, дети, любимая работа, карьера, искусство, а ему объясняли: ты понимаешь, это только потому, что до сих пор среди вас были только ускорители, им нечего было ускорять, вот они и занимались всякой ерундой, а теперь войди в нашу космическую семью – и ты поймешь, как это здорово: ускорять. Ну, в общем, они навертели ему этой лапши на уши, он вошел в их космическую семью: встроился в корабль как ускоритель; они собрались все вместе и полетели. И он стал ускорять.

И почувствовал, как это хорошо! Вот, значит, один из вариантов шуточных, какова роль человека в этом космическом, еще неизвестном нам, содружестве.

Так вот, кроме шуток. Если *суть существования Вселенной* – это *энергоэволюция*, если суть энергоэволюции – это превращение энергии из энергии чистого вида во все более сложные материальные структуры, – то *сущность человека во Вселенной* – это *структуризатор*.

Человек переделывает то, что есть, создавая все более сложные материальные структуры посредством своей центральной нервной системы в первую очередь, ну а потом уже рабочих манипуляторов типа рук.

Тогда может возникать вопрос: для чего он это делает? Это имеет простое объяснение: в него встроен, в человека, чувственный механизм. Разумеется, он не задается целью: «давайте-ка я переделаю вот это все». Он делает это потому, что ему хочется. Он под это подбивает подкладки типа: «оставить след» или «созидательная функция», или «как это прекрасно», или «счастливое будущее человечества», а вообще он переделывает потому, что этого хочет и попутно решает свои собственные задачи, т.е. он займет высокое место в социальной иерархии или он совершит подвиг и покорит любимую девушку, ну уже подразумевается отдельно природой, что они дадут счастливое многочисленное здоровое потомство, или он, таким образом, заработает кучу денег и будет счастлив. У него есть механизмы хотения.

И вот с этими механизмами хотения такая интересная вещь, что: с такой же силой некоторые люди, как они хотят, допустим, копать шахту, ну для того, чтобы уголь, а потом кокс, а потом железо, а потом оружие, а потом завоевать соседей. Вот такая социальная деятельность. С такой же силой кто-то из них может хотеть писать стихи!

Вопрос. Зачем человечеству – с точки зрения Вселенной, с его понятно переструктурирующей и антиэнтропийной функцией, – зачем человечеству искусство? культура? и литература в частности?

Ответ. Вот поскольку встроен этот автоматический чувственный механизм, и человек занимается тем, что следует своим (однако самым сильным, доминирующим, суммарно доминирующим) желаниям, – то с точки зрения Вселенской Эволюции: искусство и литература, которые создает человек, ну – это типа отходов производства. Ну вот этот кпд все-таки не 100%. Поэтому человек не только занимается переструктурированием Вселенной и усложнением материальных структур – но еще и всякой белибердой: типа картины он, понимаете, пишет или стихи складывает, ну куда денешься.

А с точки зрения субъективной человеческого сознания, человеческого, можно сказать, центропупузма, можно сказать, антропоцентризма, *передывание Вселенной – это для человека следствие*, а цель – это он хочет устроить счастье для всего человечества, или познать (спросите зачем, он ска-

жет: закон природы) или познать тайны Вселенной, или добиться славы, или заработать денег.

Ну, а искусство – иногда средство для этого. А то, что мы переструктурируем – это уже часто бывает следствие.

То есть: взгляд со стороны – и взгляд изнутри.

И здесь мы перейдем к следующему очень интересному этапу, а именно. Когда-то в школе, в советской школе, на уроках ботаники детей учили, что сначала были какие-то вот такие примитивные, понимаете, растения, а потом – более культурные. Потом сказали, что это лысенковщина, но на самом деле мало что изменилось. Потому что происхождение всего живого объясняли так: вот, допустим, бродили звери и кушали траву, это были травоядные звери. Зверей много – травы на всех не хватает, а наверху листва. Некоторые звери, которые ростом повыше, вытягивали шеи кверху и ели эту листву. Чья шея длиннее, тот успешнее питался, оставлял потомство – и так образовался жираф.

Интересно, что в чем-то это чистая лысенковщина, но, значит, как его звали, я уже не помню сейчас никак... Петр Трофимович Лысенко, или наоборот, Трофим Денисович... короче, народный академик точно то же самое и говорил: хорошие условия – у нас овсюг превращается в овес, а плохие – овес вырождается в овсюг, все очень быстро.

И тогда следовали ехидные вопросы, которые в сталинско-лысенковскую эпоху не смели задавать. Из которых самый кардинальный, я думаю меня поймут: десятки тысяч лет

девушки рождаются на свет девочками с девственной плевой – и неизменно лишаются ее, начиная взрослую жизнь, вступая в чадородный возраст и т.д. Вопрос. С точки зрения логики – девочки давным-давно должны начать рождаться без девственной плевы. Но этого, однако, не происходит, из-за чего проистекают иногда разнообразные сложности.

Точно то же самое относится к животным. Ибо павлины со своими хвостами должны были давным-давно погибнуть, не вынеся конкуренции с птицами более мобильными, у которых сзади нет вот этого снопа, бесполезного для жизни. Не получается с точки зрения пользы!

И вдруг оказывается, что. Если полезть туда, в ботанику с биологией, то оказывается: то, что нам пытались впарить за эволюцию по Дарвину, на самом деле является эволюцией по Ламарку. Ламарк был великий ученый, фактически создатель теории эволюции, и жил он на десятилетия раньше Дарвина, и знаменит он был всемирно, и он и говорил: ну, конечно, вот те свойства, те изменения и те мутации, которые полезны, вот они и ведут куда надо, а вот вредные – там наоборот со всякими ненужными тяжелыми хвостами должны вымирать.

Заслуга Чарлза Дарвина в первую очередь состоит в его редкостной, феноменальной научной добросовестности. И вот этот Дарвин впервые и показал, что мутации, которые происходят с живыми существами иногда под воздействием непонятных факторов, под воздействием случайностей, –

эти мутации носят абсолютно случайный, неупорядоченный, непредсказуемый характер. И могут разделяться на три группы.

Первая группа – это мутации, полезные для жизни вида. Это бывает реже всего.

Вторая – мутации вредные для жизни вида, которые мешают ему жить: и это тоже бывает достаточно редко.

Наибольшее количество мутаций не имеют никакого значения для выживания и продолжения рода вот этого вида. Ни-че-го. Но они почему-то тоже происходят! Ну, природа как будто действует «методом тыка».

Природа производит все мутации, которые только могут быть. А потом что-нибудь чуть-чуть меняется – и какие-то оказываются полезными. Иногда заранее этого нельзя предвидеть. А иногда какие-то из них, очень немногочисленные, оказываются полезными сейчас. Но это не потому, что природа движется в каком-то определенном направлении. А потому, что вот как по всей сфере, вот 360 градусов, всё что есть... вот как шар кругом нас – и по всему этому шару происходят эти мутации. Какие-то оказываются полезными.

Точно так же человек делает абсолютно все, что он может придумать, чтобы делать. Не потому, что это полезное, а вот потому, что через него продолжают эти мутации вселенской деятельности во все стороны.

Когда человек удовлетворяет потребности первого порядка, то здесь все достаточно просто. Потому что целенаправ-

ленно и осмысленно человек удовлетворяет потребности в питье, в пище, в спасении от хищников, в жилище, то есть укрывании себя от неблагоприятной внешней среды, в размножении, в одежде, в безопасности и т.д. и т.п. Но когда речь идет о чем-то дальнейшем...

Скажите, для чего он рисует что-то цветной глиной на стене пещеры? А... это он думает, что какой-то обряд, он вкладывает в это смысл. Хорошо. Тогда расскажите, пожалуйста, какой смысл вкладывает пастух в узор, которым он украшает кнутовище? Вот он сидит себе на пригорочке, приглядывая за стадом, и ножиком покрывает свое кнутовище затейливой резьбой. Пользы от нее никакой. Говорят, потому что вот стремление к красоте в душе человека. Ну да, можно так сказать, но это означает не объяснить ничего. Для чего он занимается вот этим вот? *А ему нужно сделать что-то, чего не было.* И з м е н я т ь.

Понимаете, вот так же существует вещь, которую можно назвать *стремлением к украшению себя*. То есть самые первобытные народы стремились что-то изменить в своем облике. Или они заплетали волосы в косички. Или они подпиливали себе зубы, или они свои белоснежные зубы специальной сажей красили в черный цвет, и считалось, что это красиво. Или они покрывали свои тела, вот свою гладкую, смуглую, бронзовую, загорелую кожу они покрывали татуировками. Но делали что-то такое, чего не было раньше.

Это есть то самое *переструктурирование всего*

о к р у ж а ю щ е г о. Это инстинктивно присуще человеку. И для того, чтобы понять, в каком же направлении движутся эти изменения, мы сейчас сделаем один очень нехитрый мысленный опыт.

Представьте себе, что вы где-нибудь в российском колхозе на колхозном поле. То есть достаточно прохладно, возможно дождливо, безусловно грязно. Значит, за трактором плуг выковырял борозды, и там торчит картошка. И вы собираете эту картошку. Вот, предположим, вы советские студенты, которых отправили на картошку.

У каждого из вас в руках ведро, вы туда насыпаете картошку. А картошка, знаете, такая не очень: она иногда кривая, одна крупная, другая мелкая, третья средняя, есть чистая, есть грязная, не важно, ну – такая очень разноросная картошка. Эти ведра вы высыпаете в такие грязные деревянные ящики. Три ведра на ящик, 20 кг примерно, 20–25. И двое ребят, которые покрепче, вот эти ящики берут и составляют там в кузов машины. Ну, занятие в свое время привычное всем советским студентам.

Теперь представьте себе кого-то здорового, который с двух сторон за эти грязные ручки берет вот этот ящик, наполненный картошкой самого разного вида, и начинает его трясти. Вот начинает его ритмично потряхивать. Вот потряхивает и потряхивает. Сил у него невпротор, потряхивать может долго.

Мы наблюдаем картину, которая кому-то может показать-

ся удивительной: буквально через одну-две минуты потряхивания картошка сортируется. Самая мелкая оказывается в самом низу, средняя оказывается посередине, а наверху оказывается самая крупная картошка. И некие наблюдатели, допустим, с другой планеты, которые ничего не знают о Законе всемирного тяготения, которые не знают того, что картошка под действием силы тяжести устроилась так, чтобы при потряхивании центр тяжести всей картошки в ящике находился пониже. Вот они этого не знали. Они видят только, что произошла такая сортировка. Они говорят, что, в общем, это чудо, которое, видимо, еще не скоро будет объяснено. Потому что с точки зрения теории вероятности нужно, допустим, 27 600 лет, чтобы в результате беспорядочных потряхиваний, вот по случайности, сложилась такая комбинация, – чтобы все мелкие были внизу, а средние посередине, а крупные наверху.

Вот примерно так же рассуждают сегодня наши ученые, когда говорят о том, что возникновение жизни на Земле – это потрясающая случайность. А главное, если принять во внимание вот все привходящие факторы, все исходные данные, – то с точки зрения теории вероятности, теории случайностей, нужно было бы во много-много тысяч раз времени больше на возникновение жизни на Земле, чем получилось.

А как она возникла так быстро? А вот потому что существует тот самый, о котором мы говорили, ЗАКОН ВСЕМИРНОЙ СТРУКТУРИЗАЦИИ. Который все изменения

отбирает таким образом, чтобы в результате *эволюция шла в сторону наибольшего усложнения всех материальных структур*. А поскольку жизнь сложнее «пред-жизни», и изменяется все при жизни быстрее, то эти случайности как будто какой-то рукой продавливались при любых изменениях в эту сторону. Вот как будто кто-то тряс ящик таким образом, чтобы жизнь у нас возникла быстрее, то есть чтобы все мелкие картошки, допустим, были там внизу.

Точно так же все человеческие действия направлены в такую сторону, чтобы переструктурировать как можно больше. Но это не объясняет, для чего человеку стихи. Вот если мы ограничим искусство, допустим, архитектурой, – то тогда понятно, зачем египтяне ставили пирамиды или американцы ставили небоскребы. Вот это – максимальная антиэнтропийная деятельность. А при чем тут стихи?

Вот тут мы должны заехать немного с другой стороны к нашему вопросу.

В свое время великий Шопенгауэр сказал: «Поскольку мы всегда имеем дело не с предметами, а с нашими представлениями о них (т.е., прибегая к кантовским формулировкам, «не с вещью с самой по себе», а «с вещью для нас»), то, – продолжал Шопенгауэр, – коли мы имеем дело с нашими представлениями о вещах, всякая честная философия неизбежно должна быть идеалистической». Против этого очень трудно возражать, потому что действительно: что бы там ни было – мы воспринимаем все через наши органы чувств. И име-

ем дело с не предметами, а с нашими о них представлениями, которые на чувствах базируются, а потом в рациональные системы могут перерабатываться. Поэтому мы должны признавать, что все-таки честная философия действительно должна быть немного идеалистической. Мы имеем дело с нашими представлениями о предметах: они объективно могут существовать – а субъективно мы все равно имеем дело с нашими представлениями.

Таким образом, можно сказать, что существует «Бытие-вне-нас». И с точки зрения философской – это примерно то же самое, что совокупность кантовских «вещей самих по себе» или «самих для себя». То, что в формулировках в переводе на русский «вещь в себе» – она не совсем точна и не совсем даже понятна. Вот вся совокупность всех вещей Вселенной, то есть вот все, что есть во Вселенной материального самого по себе – вот оно у нас называется, допустим, **«Бытие-вне-нас»**.

А еще есть **«Бытие-внутри-нас»**. Это означает, что. Из опыта нам понятно абсолютно: если любого человека убить – то все остальное все-таки останется. Мы это видели неоднократно в кино, а некоторые даже видели это наяву. Но для каждого из нас все-таки в этот момент прекращается жизнь – и тем самым прекращается мир. И каждый из нас подобен своего рода танку, который не имеет оптических приборов, а имеет только телевизионные. Вот как со зрением мы имеем дело, с сетчаткой глаза, куда проецируются все изображе-

ния, – так мы внутри себя имеем дело с этим самым «бытием», а вернее с нашим *представлением об этом бытии*. Вот бытие, каким оно воспринято внутри нас.

Таким образом. Бытие-внутри-нас – это Бытие-вне-нас, как мы его внутри себя представляем.

И вот здесь есть одна очень тонкая вещь! Бытие-внутри-нас может совпадать, то есть адекватно отражать Бытие-вне-нас, – а может и нет. Например. Если мы побежали и в точности измерили какой-то бетонный блок: мы измерили в сантиметрах, мы его измерили в килограммах, мы произвели, допустим, химический анализ этого бетонного блока. И то, что внутри нас: представление об этом блоке: в точности совпадает с этим вот блоком. Это вне нас.

А теперь внутри нас. «Вне нас» – это значит: уничтожь все человечество, но этот бетонный блок остался и он не изменился ничуть. А «внутри нас»... Предположим, существуют стихи. Ты уничтожил человечество – и вся поэзия исчезла. Если эти стихи были напечатаны в книгах, то остались материальные носители поэзии: осталась бумага, покрытая буквами, то есть вот такая-то материя, так-то структурированная: вот такие-то пластиночки белые, имеющие такие-то данные, физический, химический состав, размер, – на которых такие черные черточки. Но. Поэзии самой не осталось! Потому что – некому это читать, некому это произносить, и некому это представлять внутри головы.

Но. Пока мы живы – эта поэзия совершенно существует.

И вот для нас, с нашим Бытием-внутри-нас и вне-нас, для нас Шерлок Холмс – точно так же реален, как доктор Конан Дойль. Потому что сегодня уже и того и другого нет, и более того: довольно много людей, которые знают, кто такой Шерлок Холмс, – но не знают, кто такой Конан Дойль. Если вы. Уничтожите всех людей. То. От Шерлока Холмса не останется ничего, – а от Конан Дойля все-таки останутся кости в могиле. Понятна ли эта разница?

Мы имеем дело с отражением мира, а иногда не с отражением, а с *передельванием внутреннего мира*. Передельвая внешний мир, то есть, – мы прорываем каналы, мы роём шахты, мы возводим здания, мы изменяем Бытие-вне-нас, но – одновременно Бытие-внутри-нас мы тоже изменяем. Мы видим, чувствуем и знаем, как вот это все изменилось. Наше отражение измененного мира соответствует этому измененному миру.

Вариант второй – мы пишем стихи. Ничего не изменяется в Бытие-вне-нас, а внутри нас все-таки изменяется. Значит. Зачем мы пишем стихи? Мы с этого начали. Для денег, для славы, для пользы, для смягчения нравов, говорили. Не прокатывает. А потому, что:

Человек как *продукт эволюции* и как в чем-то *орудие* этой вселенской эволюции должен д е л а т ь. Запрограммирован он так инстинктивно, сущность его вселенская: делать абсолютно все, что он только может придумать. Вот до чего он додумается делать – вот это все он всегда будет делать. По-

лезно это или не полезно, он часто не знает.

Чем более развита цивилизация, чем меньше усилий нужно класть на то, чтобы просто прокормиться и физически просуществовать, – тем большая часть человеческой энергии расходуется на занятие необязательное. Тем большая часть человеческой энергии расходуется на *переструктурирование Бытия-внутри-нас*.

А именно: начинают придумываться какие-то глупые ритуалы, которые никого не интересовали в серьезные времена войн или подъемов цивилизации. Начинают придумываться какие-то жесты, начинает придаваться значение какой-то ерунде. Люди сходят с ума из-за того, что у них где-то что-то в одежде на 15 сантиметров выше или ниже, короче или длиннее. Начинают изобретаться «ценности», которых, в общем, не существует. И примерно по тому же принципу создания того, чего нет вне нас, «реально», – начинает создаваться литература.

Понятно, что есть функция изначально информативная: рассказать, что там было. Функция познавательная: когда литература неразъемна от мифологии и пытается объяснять мир. Функция эмоциональная: когда поют на свадьбах или плачут на похоронах. Ну, а когда все спокойно – зачем нужно писать стихи?.. «Для того, чтобы это было прекрасно».

Для того, чтобы было прекрасно, можно любоваться закатом, можно слушать пение птиц. И мало ли чем еще можно заниматься без всей вот этой ерунды. А зачем поэтам сжи-

гать себя в короткие годы безобразной, часто асоциальной, жизни?

И как это получается, что есть вот шахтер, который добывает уголь: тяжелая, но нужная работа. Есть поэт, который сочиняет стихи. С точки зрения шахтера – это вообще не работа, а кроме того, она никому не нужна. И каким-то образом этот самый поэт, не политик, не адвокат, вообще там виршеплет, стоит в социальной табели о рангах выше этого шахтера. А иногда еще и денег получает больше, что может показаться особенно несправедливым.

Потому что людям в общем и целом нет разницы: переструктурировано Бытие-вне-нас или внутри-нас.

С этой точки зрения пробить тоннель под Монбланом и написать такую поэму, допустим, как «Илиада» – это в чем-то события сходные, равновеликие. Что да, эта поэзия, она вроде бы в реальности не существует, зато она отлично существует в нашем внутреннем мире.

Вот мы берем и делим наш внутренний мир на две неравные части. Большая часть, ну чисто условно возьмем 90%, – это наш внутренний мир, который совпадает с внешним миром. И чтобы мы ни переделывали, переструктурируя во внешнем, оно у нас внутри совершенно адекватно отражается. И поскольку мы имеем дело все-таки с нашими представлениями о предметах, то мы переструктурируем те 90% своего Бытия-внутри-нас, которые адекватно отражаются снаружи. Мы думаем, что мы строим космический корабль – и

мы строим космический корабль. Думаем, что летим к Марсу – и летим к Марсу.

А вот 10%! – они не находят, и вообще не имеют, адекватного отражения снаружи, вне нас. Мы пишем стихи – и эти стихи существуют только в нашем сознании: только в восприятии нашей центральной нервной системы. А нашей центральной нервной системе, в общем, все равно: читать лирические стихи о том, чего, в общем, и нет, а просто о чувствах, – или читать отчет, допустим, об экспедиции на Марс, которая была объективна. Внутри нас происходят точно те же самые процессы осознания и чувствования.

Вот примерно поэтому и существует литература. Литература как часть культуры в узком смысле этого слова. Если культура – это переструктурирование, усложнение, создание более сложных структур в той части нашего Бытия-внутри-нас, которая не совпадает с Бытием-вне-нас, – то вот литература это часть этой общей культуры. Потому что вообще в культуру искусства входит музыка, и входит живопись, и входит еще ряд вещей...

Музыка – это специальное упорядочивание звуков. На акустическом уровне *музыка категорически антиэнтропийна*. Звуки, которые валяются хаотично и неорганизованно, – композитором и исполняющими сочинение музыкантами очень здорово структурируется: высокие сюда, низкие сюда, слабые так, сильные сяк и т.д. и т.п. И мы имеем могучую акустическую структуру. С этой точки зрения *музыка* –

это очень высокоорганизованная акустическая структура, не имеющая, в общем, прямых аналогов в природе. А самые близкие – это птичье пение.

Точно так же можно сказать о живописи. Потому – что. Мы берем краски: если мы их смешаем все вместе и покрасим холст ровным слоем – у нас получится что-то такое ровное и серо-буро-малиновое. Глупости! Разные краски разнести таким сложным образом, что они изображают жизнь. А на самом деле краски просто масса какая-то. Более того, этими красками можно изображать не жизнь, а вообще неизвестно что. Тогда говорится о современной живописи, авангардной живописи или еще чего-то. Хотя сплошь и рядом авангардная живопись занимается как раз тем, что льет воду на мельницу *энтропийного процесса*: смешивая все в кучу и объявляя это искусством. Но это сейчас выходит за рамки нашего рассмотрения. Факт тот, что вообще живопись, – на уровне если брать по краскам – материальном, если зрение – визуальном, – также антиэнтропийна.

Точно так же самая антиэнтропийная архитектура. Потому что достаточно вырыть пещеру, или построить примитивный каменный или деревянный параллелепипед, или сделать ему двускатную крышу, чтобы скатывался снег, дождь, и т.п. – этого достаточно. Когда начинаются всякие колонны, портики, и прочее, и прочее, – делается то, чего не было. Архитектура антиэнтропийна на уровне не только визуальном, но уже и сугубо материальном.

Так вот. Мы мыслим словами. И на уровне вербальном, на уровне слов, – *литература также антиэнтропийна*. Из слов, которые существуют в нашем мозгу и между нами по договоренности; из слов, которые существуют и внутри нашего сознания в Бытие-внутри-нас – и вне, потому что эти слова являются общими для всего народа; вот из этих слов писатель создает конструкцию, которой не было. Всего-навсего из фонем, а фонемы складываются в слова, слова в предложения, этими предложениями выражаются и мысль, и вид природы, и разнообразные чувства и т.д. и т.п. И литература – это такой вот род *субъективной антиэнтропийной деятельности*. То есть можно сказать, что:

склонность человека к занятиям литературой вполне встроена в наш вселенский инстинкт. И занятие литературой – это один из видов всей, в общем, антиэнтропийной структурирующей человеческой деятельности.

А то, что литература может быть совершенно бесполезна вне нас, в окружающей жизни, и ничего не изменять в этой окружающей жизни, – имеет для нас небольшое значение или вовсе никакого. Потому что она живет в том самом Бытие-внутри-нас, которое и является культурой.

То есть. Из слов, которые в языке стоят беспорядочно, поэт методом организации создает такие вербальные конструкции, где присутствует ритм, и присутствует рифма, и присутствует размер. И получаются ритмованные, мелодичные стихи, которых не существует в простой речи. Это классиче-

ский пример *антиэнтропийного воздействия художника на язык*.

Прозаик в языковом отношении менее антиэнтропийный. Зато он может строить такие характеры, такие сюжеты, и создавать такие ситуации, которые трудно и придумать, иногда их вовсе в природе быть не может, особенно когда он не сугубо реалист, а наворачивает чего-то такого эдакого. То есть на уровне создания чего-то в нашем воображении **писатель создает миры**. Это то самое, о чем сказал Шопенгауэр: что художник выше героя, потому что герой совершает подвиги в реальных мирах – а художник создает миры вымышленные, которых без него не было.

А вот как отличить вымышленное от реального – это напоминает известный старый английский анекдот: «Официант, что вы мне подали? Это чай или кофе? – А вы что, сами не можете различить, сэр? – В том-то и дело, что не могу. – Тогда какая вам разница, сэр?»

Таким образом. Если мы не можем различить часто, чем для нас отличается вымышленный мир от реального, то – работа в этом внутреннем вымышленном как бы мире для художника является абсолютно реальной: реальная слава, реальные деньги, реальные воздействия на окружающих, если они на стадионе режут всей толпой... (допустим, забрасывают цветами, как было, правда сорок или пятьдесят лет назад, с таким поэтом как Евтушенко, который имел колоссальную славу, даже не представляемую сегодняшними поэтами). То

есть. Художник создает миры внутри нас – а потом оказывается вдруг, что рушатся реальные миры, а вот эти вымышленные продолжают жить.

Давным-давно нет Древней Греции, а еще додревняя, вот та самая ахейская – это вот вам Гомер, вот вам «Илиада», и вот вам «Одиссея», до сих пор ее читают, правда мало кто читает, но в пересказах большинство интеллигентных людей имеют какое-то представление.

Вот чем занимается писатель, и вот почему литература. Как Господь Бог, условный Господь Бог, создал и переделывает весь мир, – так писатель на вербальном уровне, словами, создает миры в Бытие-внутри-нас и переделывает эти миры. И действия его, инстинктивные, повторяю, и укладываются во всю Общую теорию ЭНЕРГОЭВОЛЮЦИИ – переструктурировать (в итоге усложняя) все, что ты можешь переструктурировать: полезное и бесполезное, внутреннее и внешнее, по всей сфере на 360 градусов, потому что это и есть сущность жизни и сущность Вселенной.

.....

(Пометка 10 лет спустя):

Культура в узком смысле слова и искусство вообще – это структуризация информационного поля. Художник переструктурирует мысленно представленную часть мира на уровне идеальном, образном, субъективно отраженном и

трансформируемом.

Художник творит свой порядок из хаоса информации о мире. Но также и переструктурирует информационные модели, созданные до него. (Из чего неизбежно следует де-струкция совершенных и сложных моделей, созданных до него, что оформляется в волны упадка и деградации меж пиков совершенства.)

Философия – это высшая степень упорядочивания семантического хаоса.

Литература – это структурирование вербального поля.

Музыка – это структурирование акустического хаоса.

Живопись – это структуризация видеоряда в линии и цвете.

Когда искусство имеет дело с материальной природой, то структуризация информационного поля есть модель и посыл для переструктуризации поля энергоматериального. Такова архитектура и весь предметный дизайн.

Театр и спорт – это направленная структуризация движений и действий человека в окружающей среде.

Если функция человека в окружающей среде есть переструктуризация бытия с повышением энергопреобразовательного баланса, то искусство есть переструктуризация в объемах и формах сверх необходимого для выживания и продолжения рода.

Искусство – это экспансия художника в окружающий мир. Она не утилитарна, но обусловлена единственно потребно-

стью реализовать свою энергию и получить ощущения.

Потребность создавать и воспринимать искусство обусловлена резко избыточной мощностью центральной нервной системы человека. Психика человека потребляет, перерабатывает и выдает информации несравненно больше, чем необходимо для биологического успеха.

Сильная неравновесность человека с окружающей средой имеет на первом базовом уровне электрохимическую и физическую природу энергии, которой человек обменивается с внешним миром, – а на втором базовом уровне избыточная информационная мощность. Человек воспринимает, анализирует и моделирует несравненно больше информации, чем достаточно, повторяем, для биологического успеха.

Отнюдь не вся переработанная информация имеет следствием практическую реализацию информационных моделей. Из множества вариантов человек отбирает наилучший, желаемый, оптимальный по своему мнению. Что на порядки ускоряет набирание опыта и социальную эволюцию.

Мощность информационной системы человека на порядок превышает возможность практически реализовать все информационные модели.

...И. Поскольку думанье не прерывается. И думать легче, чем действовать. И мысль человека опережает действие, в чем и характерное отличие. И может быть сто планов действия созданных на один принятый. И большая часть планов идет в отходы. И огромная мощность информационно-об-

рабатывающей системы человеку дана именно для перебора кучи вариантов и выбора наилучшего из них.

То. Эта система с огромным уровнем мощности требует постоянной (более или менее) работы: требует сырья, переработки, моделирования картин и ситуаций, – переструктуризации информации.

Искусство заведомо условно. Искусство – это игра. В том смысле, что тут переструктуризация информации заведомо лишена прямой привязки к утилитарному аспекту энергоматериального бытия.

Глава 2

Украшение себя

Для чего темнокожей красоте из джунглей, по вступлении в возраст женской зрелости, выбивать клыки, а резцы стачивать на треугольник и натирать листовным соком с золой, пока не станут черными? А иначе она вроде и неполноценный человек промеж своих – сожаление, презрение, насмешечки. Э?

Даже самый «первобытный» человек в самом примитивном племени себя украшает. И этнография с этнологией занимаются этим изо всех сил: описывают и классифицируют, и иногда пытаются давать рациональные объяснения. И медицину часто подключают: она тоже старается усмотреть в таких украшениях себя рациональное зерно. Странно только, что этим вопросом практически не занимается психология. То есть социопсихологи легко объяснят насчет места и ранга в обществе, раскроют символику разнообразных нательных знаков, но все это по поверхности: мол – терпи надрезы, зато теперь ты мужчина, терпи надпилы, зато теперь ты женщина, терпи татуирование, зато теперь ты воин. Типа: терпи проколы ушей, зато теперь ты будешь носить серьги. Но – зачем?! Уж вовсе-то зачем уродоваться?..

Что такое любое украшение – серьги, кольца, бусы, повязки и побрякушки? В первые ряды сразу эстетики выпрыгнут: это тяга человека к красоте, к прекрасному. Гм. Вы полагаете, огромные мочки ушей, свисающие до плеч, где в десятке дырок торчат палочки и веревочки – это красиво?.. Ах, скажут эстетики, красота – это кое в чем относительно, это определяется культурой этноса и прочие турусы на колесах; рубленый орлиный профиль конкистадора, который для европейца олицетворяет мужественную красоту, азиату может представляться уродством «длинноносого» племени.

Относительно, говорите? Оно конечно. А вот вам фокус. Тело азиата безволосо, а многие мужчины многих европейских народов волосаты везде, кроме боков и спины, так и спина же бывает волосата (хоть у кавказцев, хоть у сардинцев), а уж ноги – у всех, и грудь чаще тоже. А теперь берем два ну оч-чень разных народа двух оч-чень разных культур – древнего Рима и средневековой Японии. Приличный римлянин должен был иметь гладкое безволосое тело, и все волоски ему регулярно выщипывали, – люди со средствами для этого прибегали к услугам специальных мастеров в банях, а бедные, если следили за собой, дергали свою шерсть сами. Вот безволосые японцы ну никогда бы этого делать не стали. Наоборот – японские самураи, если позволяли средства, заказывали себе нагрудные парики – «чтоб не быть похожими на женщин». Плевать, что его не видно, пусть хоть в вырезе у шеи торчит и лохматится, чтоб все знали, что он есть. (Вроде

как в Европе от дорогого белоснежного белья торчали только ворот и краешки манжет, и всем ясен уровень достатка и достоинства владельца.)

Иногда проповедуется точка зрения, что красота – это естественность. Да? Тогда почему у волосатых красиво быть безволосым, а у безволосых – волосатым? (Эстетикам: молчать, тупицы!)

Другой фокус: ну все же черняво-курчавые и смугло-кареглазые народы имеют неукоснительную претензию восходить в предках к типу белокурой бестии: светлокожий голубоглазый блондин, понимаешь, вот их идеал человека. Древние эллины, древние германцы, древние прибалты, древние славяне, древние иудеи и древние кельты – ну просто не народы, а гордость нордической расы лейбштандарт «Адольф Гитлер» (который сам был, разумеется, брюнет). И вот когда среди смуглого города идет блондинка... черт с ней, о блондинках разговор долгий, – идет блондин, то женщинам она нравится больше своих брюнетов. Латиноамериканки – падают. Корейки и японки – падают. Зато миловидная мулатка в белобрысой Скандинавии – это конец всему: флегматичные альбиносы бросают пить свое пиво и ведут за ней глаза с вожделием и восторгом. Привлекает не то, что у тебя есть, а то, чего у тебя нет, черт возьми!

Неудовлетворенность имеющимся. Тяга к чему-то другому. Биполярность как источник энергии, которая в данном случае прежде всего сказывается в тяге к не такому, как ты

и прочие обычные.

Вот вам и красота как естественность. Это бриллианты естественны? Или замысловатые прически? Или блестящие предметы, вдетые в проколотые в ушах дырочки?..

Вот вам «культура тела»: мусульманин бреет голову, верующая иудейка замужем носит парик, средневековая европейка бинтует и плющит корсетом грудь, античная гречанка выщипывает волоски на лобке и под мышками, а слободской ухарь середины XX века ставит на передний зуб стальную фикса. Необыкновенно естественно!

Поднять и выпятить женский бюст, округлить бедра и зад, утянуть талию – понятно. Расширить мужские плечи и обтянуть гульфик, туда еще напихав чего-нибудь для объема – понятно. Но уже сбривать естественную растительность с мужского лица – менее понятно.

Мода? Мода оно конечно. О ней мы уже упоминали в I части (см. главу «Максимальные действия»). Понятие «мода» во многом просто заменяет понятия «относительность красоты», «обычай», «признак значительности», «культура», «традиция», а также «традиция менять традицию». И сводится это к тому, что человек стремится через моду предъявлять себе и другим свою значительность. Все это так.

Но. Но. Нас сейчас интересует другое: почему человеку всегда надо чегой-то такое изделать над собой, чтоб было не так, как раньше, как от природы задано было. Вот.

Шрамы-насечки на лице африканского воина. С нашей

точки зрения – уродуют, ведь можно было на руке, скажем. Полинезийская татуировка по всему телу. Красиво? Это спорно. Может на чужой взгляд быть уродливо. Боевая раскраска индейца. Да, мундира у него нет, пуговицы и галуны пришивать не к чему, но вообще-то можно прекрасно обойтись и без галунов, и без раскраски.

Дорогие товарищи, а также граждане и друзья. Как ухаживает за собой кошка, бык или птичка? Одна вылизывает шерсть и точит когти, другой чешется о дерево и трется рогами, третья перебирает и поправляет перышки. Они приводят в порядок то, что у них есть, и это их вполне устраивает.

И только человека не устраивает то, что у него есть. Чего бы он ни хотел – он хочет, чтоб было иначе, чем он сейчас имеет.

Это что значит? Это значит, что у него есть от природы избыток энергии. То есть у него есть желание совершать действия, производить какую-то работу, чтобы в результате этой работы он был не таким, какой есть сейчас.

Украшение себя есть одно из проявлений избыточной энергетики человека. Украшение себя есть один из аспектов передела мира человеком. Да – и традиция, и стремление к значительности, и представление о красоте, – но в основе, в основе, в основе что лежит? Произведенная работа. И желание производить эту работу. Энергия.

Боже, вот голый папуас на райском острове. Науки нет, техники нет, письменности нет, быт нищ, язык примитивен,

пищи полно, хищники отсутствуют. Что он может, бедолага, до материка тысячи миль через океан, весь его мирок размером с гулькин нос. И все равно ему надо чего-то над собой делать – утыкаться, изрезаться, навесить ракушки и травинки – и тем самым он становится «окультуренным» человеком, а не «натуральным». Он совершает в этом мире все, что сегодня может. И отличается от животного в обличье человека всем, чем может. Он изменяет мир, черт возьми, и этого хочет, и ему это нравится, и он находит в этом удовлетворение.

...Вот и страдает юная туземка, которой одни зубы выбивают, а другие пилят, и безо всякого наркоза. Сделан еще один шаг: от животного, которое всегда в ладу с природой, к человеку, который всегда должен переделывать мир. А куда денешься. Энергетический заряд требует.

Искусство

1. Праобраз искусства эстетический – красная тряпочка и блестящая побрякушка, украденные вороной, которая ими любуется. Бесплезное и самодостаточное удовольствие.

Праобраз искусства эмоциональный – волк, поющий к луне, особенно и долго в возбуждающее полнолуние. Избыток «бесплезных» ощущений, требующих выхода и оформляемых в какое-то действие или создание какого-то предмета.

Праобраз искусства информативный – первобытный охотник, рассказывающий про свою охоту. Сродни вралю-рыбаку. Всегда что-то приукрасит, часто сам искренне веря, что так и было. Это праобраз и литературы, и театра – подкрепить рассказ жестами и позами естественно и доходчиво.

2. «Всякое искусство совершенно бесплезно», – знаменито заключил манифест-предисловие к «Дориану Грею» Оскар Уайльд.

И то сказать: выкинуть все искусство – и можно жить дальше ничем не хуже, чем с ним. Правда, чуть скучнее. Прямой жизненной необходимости в нем нет. Одни хлопоты, траты и выпендрей.

3. Но суть человека в том, что он совершает действия и делает предметы излишние и бесплезные – с точки зрения физической необходимости и целесообразности выживания.

Нет прямой пользы в том, что одежда модна, автомобиль блестящ, жилище многокомнатно, диплом престижен. Хотя вообще одежда, транспорт, жилье и образование полезны. А уже через их качество человек самоутверждается и двигает цивилизацию.

Строго говоря, бесполезность искусства, его избыточность – лишь один из аспектов энергоизбыточности человека вообще. А энергоизбыточность – она требует реализации и приложения.

Чисто кажущееся противоречие между пользой и искусством – в том, что понятие пользы редко формулируется четко. Мол, как бы польза – то, что удовлетворяет наши непосредственные физиологические потребности. А тогда бесполезной является почти вся человеческая деятельность. Особенно если учесть, что жизнь человечества конечна. Безусловную пользу можно ограничить коротким рядом: по-жрал, совокупился, и – в загородку.

Ага: прикладная наука с техникой делают жизнь более безопасной, сытой, легкой, – удобрения, конвейер, самолет, медицина – это, значит, полезно. А чистая наука – бесполезна, но в конце концов всегда ведет к возникновению на базе себя науки прикладной. В чистой науке можно усмотреть пользу первого рода, пра-пользу. Ладно.

Из чистой науки в конце концов возникает увеличение могущества человека, улучшение качества жизни, в общем же смысле – повышение энергопреобразования. Равно как из

географических открытий и многого другого.

А из искусства ничего не следует и ничего не возникает, кроме его самодостаточного постижения и возникающих при этом представлений и ощущений.

Но искусство в тех или иных формах существовало всегда у всех народов. И мы можем констатировать: у человека есть потребность в том, в чем для него нет пользы. А «не хлебом единым». Не было бы потребности – так на кой черт вечно им заниматься.

4. Вот первобытный человек силится понять, как же устроен мир вокруг него, каков его механизм, в чем закономерности, почему восходит-заходит солнце, меняются времена года, что происходит с человеком в момент смерти – куда девался собственно «он»? – и вообще почему дует ветер и идет дождь.

Так возникает мифология. Это наука или искусство? Для нас сейчас – безусловно искусство, наукой там и не пахнет. Духи и боги наделялись человеческими качествами, любили и враждовали, у них были свои судьбы и обязанности. Но первобытному человеку его мифологическая космогония служила космогонией и научной: мир-то познавать хотелось и требовалось, а других-то объяснений не было.

Это уже потом, с фиксированием и анализом многочисленных фактов, с накоплением знаний, стала возникать наука об устройстве мира. Изначально же чистая наука (астрономия, скажем), прикладная (метеорология и др.), гумани-

тарная (история) были слеплены в одну кучу и замешаны на искусстве.

Познавательная, научная, «объяснительная» функция искусства. Постигание внешнего мира.

5. Рассказ об охоте, сражении, стихийном бедствии. Неизбежное привнесение личностного, субъективного, эмоционального элемента. Приукрасить собственные доблести, принизить врагов.

Информативная функция искусства.

Позднее это выльется во всевозможные поджанры литературы путешествий и т. д.

6. «Бойцы вспоминают минувшие дни». Подвиги, походы, сражения и свершения. Здесь история и историческая (и мемуарная) литература поначалу существуют нераздельно. Рассказчик и слушатели осознают себя не изолированными во времени данного дня, но значительными наследниками всего обозримого исторического процесса, возвысившего их род, племя, народ: часть значительного целого. Вдохновляющий пример прошлого. Осознание, откуда ты, кто твои предки.

Информативно-накопительная функция искусства. История как наука возникнет и выделится позднее.

7. Поэма Гесиода «Труды и дни» – обстоятельное наставление по ведению натурального хозяйства, этике отношений между людьми, воспитанию детей и т. д. Справочник на все случаи жизни, весьма полезное сочинение.

Когда греки в конце VIII века до н. э. увенчали Гесиода лавром за это сочинение, предпочтя в голосовании прочим поэтам и драматургам, они мотивировали свое решение именно полезностью.

Информативно-рекомендательная функция искусства. Дидактическая. Поучительная. Науки агрохимия, метеорология, деонтология и др. отпочкуются и специализируются позднее; вначале же искусство включало в себя и это тоже.

8. Что же касается еще более знаменитой поэмы римлянина Тита Лукреция Кара «О природе вещей», то эта обстоятельнейшая философская монография эпикурейца об устройстве мира и всем на свете. Философия как отдельная и мощная наука уже давно существует, достигнув на несколько веков до этого в Афинах сияющих высот. Но искусство пока от нее еще не отделено вовсе, а иногда и вовсе не отделено.

Философская функция искусства. Философский роман существует и поныне – хотя, честно говоря, он напоминает морскую свинку, которая ведь – и не свинка, и не морская.

9. Мы как-то, по традиции новейших времен с их расцветом и дифференциацией наук, искусством привыкли называть только лирическое искусство – то, которое про внутренний мир человека. Со своих древнейших из известных, пятитысячелетней давности образцов, лирика излагала со слезой, что жизнь печальна и несправедлива, а люди неблагодарны и страдают. Вы чувствуете? – ничего нового.

Подвиги и страдания, любовь и ненависть... ну и так да-

лее, – вот что составляет основу лирического искусства. Это чего? – это как устроен человек психологически, чувства как мотивы и следствия действий.

Психологическая функция искусства. Наука психология будет позднее. Шекспир был психолог гениальный, по его пьесам можно просто-таки учить психологию, – при отсутствии ее как науки в елизаветинской Англии.

10. Архитектура в самом начале занималась тем, чтоб постройка не развалилась и отвечала своему прямому назначению.

В своем роде, гастрономия – это тоже искусство. И моделирование одежды. «Искусство охотника» – нередкое словосочетание.

Короче говоря, искусство чем только не занималось. Весьма нужным и полезным.

Прикладная функция искусства.

11. Но мы желаем разделять искусство на прикладное и чистое. Прикладное как бы классом ниже. Оно прикладывается к тому, что и без него будет отвечать своему назначению: хоть наука, хоть дом, посуда, одежда, оружие. И мы говорим: вот рациональная основа того, к чему приложено прикладное искусство – она да, полезна, а само приложенное искусство – нет, бесполезно, необязательно.

Боевой марш можно считать прикладной музыкой – бодрит, настраивает на агрессивный лад; а симфония – как бы чистая музыка, вводит в задумчивость и не вдохновляет ни

на что конкретное.

Говоря об искусстве, мы норовим отслоить его от любого рационального содержания – и оставить только форму и связанные с нею человеческие чувства.

Искусство как форма.

Искусство как непосредственное воздействие на чувства.

12. Крайний пример смычки прикладного и чистого искусства – ювелирное. Вообще-то никакой пользы, можно считать чистым. Но ювелирные материалы – золото, серебро, драгоценные камни – ценятся сами по себе и способны обойтись без художественной обработки. Правда, и ценность самих материалов более или менее условна, они мало полезны или вовсе бесполезны. Однако материал первичен, обработка вторична, вот и прикладное. (О смысле этого – см. «Украшение себя».)

Крайний пример чистого искусства – даже не абстрактная живопись (цветовое пятно может «взять» голую стену, применение найдем), даже не симфоническая музыка (годится как звуковой фон, создающий тихо и без напряжения настроение для посиделок, изящной беседы с выпивкой) – я бы упомянул бессмертные лермонтовские строки «Есть речи – значенье темно иль ничтожно, но им без волненья внимать невозможно. Не встретит ответа средь шума мирского из пламя и света рожденное слово». Это как раз о том самом – искусстве как форме без содержания, рождающем ощущение и настроение. (Хотя как идеал-основа – побрякушка и вой на луну –

см. п. 1.)

Понятно, что искусство и прикладное, и чистое идут от одного корня: дать ощущения сверх необходимых и обязательных.

13. Вот зеку в крытой тюрьме нечего делать, годами томится в безделье. И ищет себе занятие. Положим, смотрят за ним плохо, у него есть все возможности доставать инструменты и делать всякие вещицы. Прежде всего он сделает нож, можно быть уверенным. И коли времени невпроворот, он постарается сделать его как можно более красивым и изощренным. Он придаст клинку изящную форму, выточит желобки-кровестоки, отшлифует до предела возможности, латунные усики выпилит узором, рукоять наберет разноцветную – зубная щетка, алюминиевая ложка, резиновая подметка, все в ход пойдет. А на свободе он этого делать не станет – разбойничать надо, пить-гулять надо, а нож можно купить, украсть, выменять, в карты выиграть, времени тратить не стоит.

Шо мы имеем в основе, мотивирующее к созданию искусства? Ресурс энергии – время и силы свободные. Поделки зеков всех времен – это средство убить время. А круто занятому человеку не до искусства. Как ни верти, на искусство пускается энергия, если она остается от борьбы за выживание. А у человека, как правило, сколько-то ее всегда остается в силу его человеческой энергоизбыточности.

14. Что будет делать современный человек, попавший на

необитаемый райский остров, где можно никак не заботиться о пропитании: булки на деревьях, непогоды не существует? Лежи себе в тенечке или на солнышке и в носу ковыряй.

Более активный тип начнет искать себе занятия – от не хрен делать. Дом строить, дорожки пропалывать, попугаев приручать.

Менее активный будет мечтать и фантазировать. Фантазии имеют место у каждого, но тут уж им будет полное раздолье. И мысленно он создаст массу кинофильмов: как его спас белый пароход, как из джунглей пришел отряд жаждущих его прекрасных амазонок, как он вообще стал властелином мира и так далее.

Искусство как игра ума, воображения. Способ в мыслях и отчасти в чувствах прожить много жизней, испытать много всего-разного, быть очень счастливым (а также несчастным – человеку свойственно иногда растравлять себя картинами возможных несчастий).

Стремление к максимальным ощущениям и максимальным действиям, частично реализуемое через возможности абстрактного мышления.

Искусство как функция разума. Избыточная? Бесполезная?

15. Помечтает-помечтает – и начнет строить себе черт знает какой большой и мореходный плот и вялить фрукты на дорогу. А, это уже не искусство, это уже – научное предвидение, прикладная деятельность. Пока ковыряет в носу и

мечтает – это чистое искусство, из него ничего не следует. Как начал обдумывать проект практически – искусство исчезло, пошла полезная и целесообразная деятельность.

Но. Но. Мечтать – быстрее, легче и приятнее, чем конкретно обдумывать и тем более потеть, таская бревна. Нарисовать себе картину спасения – куда проще, это мигом, чем работать и спастись. А мотив один, исходный толчок один! «Хочу, чтоб мне было не так, иначе, лучше».

Искусство – это проект переделки мира в самой первой попытке, самом первом приближении. Все начинается с желания.

Хулиганы набили писателю морду, он пришел домой, умылся, выпил, и кипя негодованием и жаждой реванша стал в бешеном темпе – хорошо идет! чувства возбуждены! – сочинять роман или сценарий о благородном мстителе, который победоносно метелит всех хулиганов и вообще наводит порядок в городе. Обычный вариант. Не могу переделать – так хоть помечтаю, как это можно переделать в принципе, вообще.

По глупости только посмеиваются русские люди над бессмертными сюжетами своих сказок про Емелю со щучьим велением и печью – исполнительницей желаний. Европейские сюжеты о конкретизации исполнения желаний – это уже следующий этап, Емеля – фантазия в чистом, первозданном виде. Ничем, кстати, не отличающаяся от восточных сюжетов о джинне, отлично заменяющем щуку и печку. Но джинн

– это уже дополнительная фигура, а щука и печь – это нечто свое, обычное, простецкое.

Если жизнь – это переделка мира, то искусство – это переделка мира воображаемая. А воображение – оно действительно всегда предшествует у человека.

Энергопреобразовательная функция искусства! А вы говорите – бесполезное, ни фига себе. Что бесполезное, а что и полезное. Далеко не все искусство, конечно, мечтает о переделке мира – нет, так, меньшая часть литературы. Но есть и такая часть, есть и такое искусство.

16. И вот энергичный подросток прочитал роман о благородном мстителе Робин Гуде, сколотил команду и начал лупить хулиганов своего района. И сам хулиган, но – с благородными намерениями, бескорыстный.

Боже, скольких великих воителей вдохновила на подвиги биография Александра Великого! Они бы, может, и так вояками стали, но прочитанное и услышанное в детстве помогает концентрировать усилия, ставить цель жизни, подчинять ей все, обрести идеал и стремиться к нему.

Воспитательная функция искусства. Воздействие искусства. А как же. А куда от этого денешься. Сколько поколений европейских гимназистов воспитывались на героях Плутарха. Где здесь история, где здесь литература? Граждане, дорогие, ну вместе же, вместе.

17. И вот тогда выступает к рампе плачущий хор изящных и глупых пессимистов и сообщает с усмешкой скорб-

ного превосходства: «Увы! Искусство ничему не учит! Иначе, имея в активе все те шедевры мировой культуры, которые говорят обо всем хорошем, человечество давно стало бы благородным, справедливым, добрым и так далее. А оно – нет, лучше с веками не становится. Кажется, – горестно и безмозгло сетует хор в белом, – человечество вообще не способно учиться и делать выводы из своих ошибок, даже в реальной-то истории, войны вот вечно, ужасы, и век за веком; что уж об искусстве-то говорить».

Внимание. Это момент важный – и вечный. Принципиальный момент. Почему это в самом деле зараза-человечество не учится на своих гадких и страшных ошибках?

Имею просьбу: перечитать сейчас пару страничек – часть I, гл. 3, п. 5, § § 6–10. И не сочту за труд, хоть и изрядно надоело, повторить еще раз:

Жизнь человеческая руководствуется не разумом и не моралью, не здравым смыслом и не стремлением к безопасности и процветанию – жизнь руководствуется потребностью в максимальных ощущениях и максимальных действиях. А разум обслуживает эту потребность для ее реализации. А мораль – идеал поведения и отношений – это свидетельство, аспект, следствие энергоизбыточности человека, которому всегда надо не то, что есть, а чтоб было не так, иначе: переделать, улучшить, стремиться к изменению. И стремясь к максимальным ощущениям и максимальным действиям, человек необходимо и неизбежно стремится к страданиям (а не

только к счастью) и к «нехорошим» действиям (а не только к хорошим), ибо жизнь человеческая реализуется не в том, насколько она хороша с точки зрения морали или быта, а в том, насколько значительны пережитые ощущения (как положительные, так и отрицательные) и насколько велики и значительны совершенные действия (по абсолютной величине, а не по знаку плюс-минус). И как книга о вкусной и здоровой вегетарианской пище не изменит жизнь волка, так никакая проповедь морали и пользы не изменит жизнь человека – страдание и разрушение (а не только счастье и созидание) явствуют из его сути.

Полководец может на своих и чужих ошибках учиться воевать лучше – но не может учиться бросить войну и жить в мире, это противоречит его сути. Сетуя, что человечество ничему не учится, моралист имеет в виду, что оно не делается лучше и высокоморальнее, т. е. не отказывается от «нехорошей» части своей сущности – не делается ограниченнее и беднее в эмоциональной и деятельной сферах. (См. «Мораль».) А уж вот этого ему, моралисту, не дождаться. Человек всегда будет делать все, на что только способен. Ну, не каждый и не всегда, но в общем и целом.

Жалуясь на бесполезность искусства, моралист жалуется на неспособность искусства ограничивать ощущения, желания и действия, расцениваемые как пагубные разумом и моралью. Не желая понимать, что и искусство, и «нехорошие» желания и поступки вопреки знанию их нехорошести про-

истекают из одной основы – психической энергоизбыточности. Ему, моралисту, надобно менее энергичного человека, менее жадного до всех ощущений и действий. Перебьется.

С точки зрения невозможности изменить принципиальную суть человека искусство, разумеется, бесполезно. Как, впрочем, бесполезны закон, наука и религия.

Сама постановка этого вопроса, вполне традиционная, происходила всегда от непонимания сущности явлений: природы, истории, человека, морали. О чем и говорится в первой части.

Успокойтесь, человека ничто не изменит.

18. Но с точки зрения богатства ощущений, как учебник и тренинг чувств, искусство куда как полезно.

Воспевание подвигов и силы человеческого духа. Воспевание мужества и стойкости. Любовь и дружба, красота и уродство, верность и предательство. Мир чувств огромной яркости и силы. Черт возьми, да из искусства (в той или иной форме) человек вообще узнает, что он может чувствовать, и что он должен чувствовать, и каково это, собственно – переживать те или иные чувства.

Искусство как воспитание и пред-переживание чувств. Сам еще по малолетству и скудости опыта ничего такого не пережил – но в воображении уже наощущал как сумел любовь Ромео, подвиги д'Артаньяна и прочее.

Используя разум как декодер информации и возбудитель чувств, искусство развивает и расширяет способность чело-

века испытывать разнообразные ощущения. А вот это ему нужно.

19. Эйнштейн как-то выразился, что Достоевский с его «Преступлением и наказанием» дал ему для создания теории относительности больше, чем многие физики. Кто б мог подумать, что для великих свершений в науке полезно читать художественную литературу, а?..

Во-первых, Эйнштейн сказал, его весьма вдохновила на дерзновенные научные решения постановка вопроса Раскольниковым: «Человек я, или тварь дрожащая?» Решив этот вопрос в пользу человека, Эйнштейн перевернул современную физику и создал теорию относительности. Недолго мучилась старушка, и сестре перепало.

Во-вторых, это уже я сказал, и научным открытиям, и любым практическим действиям предшествует возбуждение чувств: любое желание – это ощущение. Искусство – это искусственное возбуждение ощущений, а коли очаг возбуждения силен в мозгу, он начинает ползать по коре и подкорке и требует разрешения, снятия. То есть: искусство возбуждает к действиям реальным и часто полезным (ну, далеко не всегда и не всякое, но в принципе именно так – может возбуждать). Искусственный возбудитель, так сказать.

Плюс к тому: в искусстве, как и везде, каждый в первую очередь ищет то, что ему больше надо. Влюбленный читает и смотрит кино «про любовь», карьерист-офицер читает биографии воителей и военные мемуары, а одинокая старушка

смотрит бесконечные сериалы о чужой семейной жизни. И иногда – некоторые – чисто содержательной (плюс эмоциональной) стороной искусства вдохновляются на реальные подвиги: «делают свою жизнь» с исторического – либо даже с вовсе литературного героя. Да д'Артаньян оказал на формирование миллионов людей куда больше влияния, чем весь генералитет французского генштаба – бравый гасконец сегодня реальнее, чем кардинал Ришелье или Луи XIII.

Так что не надо, не надо о полной бесполезности искусства – оно довольно много может. Оно может укреплять человеческий дух, возбуждать чувства, дополнительно стимулировать к совершению поступков, на примерах увеличивать всякие хорошие человеческие качества вроде доброты или храбрости. Хоть чуть-чуть – да это уже радость и чудо.

Справедливости ради надо заметить, что в основном это касается конкретно-информативных форм искусства: литературы в первую очередь, кино, театра.

20. Каким образом взрослый, здоровый, разумный человек может заняться такой «ненастоящей» вещью, как искусство? Это ведь все-таки не власть, не пахота, не торговля и не строительство. Фиг ли ему в его игре?

Обычный вопрос к художнику: «Что вас заставляет писать (рисовать, сочинять музыку)?»

Первое. Безделье. «Праздность вольная – подруга размышленья», – как высказался Пушкин. Об этом самом. От нечего делать плетет зек брелки из цветных ниточек, надер-

ганных из одежды. От нечего делать травят байки охотники на привале. От нечего делать покрывает эскимос затейливой резьбой костяной нож. Избыток времени и энергии.

Второе. Удовольствие. А вот нравится ему, как это ловко и красиво у него выходит. Ниточки сплетаются, стружечки летят, резьба вьется, и вот прямо на глазах появляется что-то такое приятное.

Третье. Фантазия. Любит вот человек мечтать, грезить, фантазировать, придумывать, – и строит себе воображаемый мир, как бы параллельную жизнь. Псевдожизнь. Опиум для народа – вернее, сейчас – для создателя. Частично это следствие безделья разума, и одновременно – способность разума к мощному, вышесреднему абстрактному мышлению.

Четвертое. Самовыражение. Вот меня обуревают такие чувства – я сейчас напишу стихи про эти чувства. Мир – дерьмо, и сейчас я напишу картину, из которой ясно, что мир – да, дерьмо, а не то, что вы думали. А если я просто буду ходить и это кричать, меня никто слушать не станет, это старо и неинтересно. А меня распирают мои чувства! Влюбленные бросаются писать стихи – чувства распирают. Можно плакать, а можно написать реквием. Вариант воплощения ощущений в какие-то реальные предметы и действия.

Пятое. Познание мира. И внешнего, объективного, и внутреннего, субъективного, человеческого. Вот ведь, додумался и понял художник, какие чувства лежат в основе таких-то поступков – и пишет драму, где это показывает, а по

ходу написания и размышления над ней и сам в чем-то новом разбирается. Вот ведь краски-то какие бывают на расвете – я начал вглядываться и увидел, а как же этого не замечал никто раньше: сейчас я нарисую, и увидят все.

Шестое. Эскейпизм, бегство от мира. Мир плох и жесток, все меня обижают, никто не любит, ничего у меня не получается – но когда я забиваюсь в свой угол, мечтаю и творю – мне хорошо, я забываю обо всем плохом, я живу в моем воображаемом и условном мире и там всемогущ, делаю что хочу.

Седьмое. Самореализация. Искусство – вещь штучная, не конвейерная, в нем верхнего предела нет; и надобно в нем, чтоб было максимально хорошо настолько, насколько только возможно. И все свои душевные силы, всю силу ощущений, весь объем знаний – художник вкладывает в свое творение. Творя, он живет на пределе, ничто в нем не пропадает втуне – он буквально-таки приближается к Творцу, создавая свой мир. Да не существует жизни более полной, чем создание шедевра – все муки, все радости, все напряжения переживает художник.

Восьмое. Самоутверждение и честолюбие. Славы и денег! Много, желательно – больше всех! Боже, как самолюбивы художники, как ранимы и завистливы, как ревнивы к чужому успеху... Оцените все мой талант и мои шедевры – это означает: я значительный, я могу больше других, я сделал максимум, что было вообще в данном случае возможно, я заслу-

жил ваше уважение и поклонение, признайте же скорее, что хоть в этом плане я значительнее вас и всех остальных. И как страдает несчастный от непризнания: он клянет идиотов, которые ничего не смыслят в искусстве, и все равно жаждет их одобрения!.. Непризнанный художник и несчастный художник – да это почти синонимы, исключения крайне редки.

Девятое. Воздействие на мир. Пусть все знают, что «так жить нельзя», что добродетель ну должна же восторжествовать! что нельзя строить счастье общества на слезинке ребенка... что любовь сильнее смерти, а человек все может. Воззвать к мужеству, милосердию, справедливости и прочему. «Братцы, нельзя же так!» «Вот как надо поступать!» Это уже, так сказать, искусство как действенный акт, «к штыку приравнять перо». «Я написал это, чтоб люди опомнились, раскаялись и т. д.».

21. А почему и для чего люди потребляют искусство, будучи вполне в силах обойтись без этого?

Первое. Наслаждение красотой (см. «Красота»).

Второе. Эскейпизм. Убежать от неразрешимых трудностей и гадостей жизни в жизнь воображаемую: кинобоевик, авантюрный или любовный роман.

Третье. Познание мира, внешнего и внутреннего: где как живут, что делалось раньше, каковы люди и их чувства в разных обстоятельствах, в том числе экстремальных. Информация.

Четвертое. Получить острые ощущения, нервишки поще-

котать: выкручивается герой из смертельных обстоятельств и избегает опасностей, умирает несчастная и прекрасная героиня, рушится в войне государство. Посмеяться над комичным, поплакать над трагичным, и чтоб дух замер от накрученных приключений, поединков, смертей и катастроф.

Пятое. Искусство как самоутверждение и самореализация. Вот некуда мне применить мои способности к пониманию и переживанию: некрасив я, неудачлив, с людьми не лажу и талантов не имею. Не любят меня и не ценят так, как было бы сообразно моим качествам. А читая книгу, смотря кино, слушая музыку – я чувствую, я понимаю все, и душа моя, которой на работе тошнотворной дела не находится, при потреблении искусства занята, напряжена, при деле находится – я соображаю, ощущаю, «живу внутренней жизнью». И вот я разбираюсь в искусстве лучше тебя, больше читал, больше видел живописи и слушал музыки, и хоть по жизни мы равны – я значительнее тебя, ибо куда сведущее и компетентнее в искусстве. Таким вот примерно образом самоутверждались советские интеллигенты, сидя по единообразным советским клеткам дома и на работе. Уважали себя и друг друга за потребление искусства – духовные, значит, люди, не пустые, значительные, умные и образованные.

Шестое. Сброс излишка энергии. Непосредственно связано с предыдущим пунктом. Невостребованность энергии массы потентных людей в СССР породила небывалый в истории спрос на искусство: а что еще делать, куда дернуться, раз

все пути перекрыты, а читать – это даже дешевле, чем пить водку. А настала новая эпоха – и энергия пошла в продуктивные русла: карьеры делать, деньги зарабатывать, по миру ездить. И бросили люди в массе своей искусством интересоваться – нашли интересы посильней и поактуальнее.

22. Мы все время говорили об искусстве как о чем-то необязательном и избыточном. Хотя, с другой стороны, стремление к искусству – в природе человека, и даже у животных наблюдается потребность в пра-искусстве (см. п. 1). Как быть с этим противоречием?

Нет противоречия. Еще раз: потребность человека в искусстве проистекает из его психической энергоизбыточности – давай, придумывай, ощущай, делай что-нибудь сверх необходимого, коли появились после еды и отдыха время и силы.

В тяжелом походе, непосильном труде, концлагерном ужасе – человеку не до искусства. Когда, значит, говорят пушки – молчат музы. Ну, всегда найдется музыкант, не способный быть пушкарем, так что музы не вовсе молчат под пушками. Но вообще расцвет искусств происходит в эпохи, когда часть людей обладает излишками богатств, с которыми нечего больше делать, кроме как оплачивать ими художников. Нет, кто-то может голодать, кто-то воевать, но в общем отсутствуют глобальные первоочередные цели, забирающие все свободные средства и требующие полного нервного напряжения всего народа. Все эпохи расцветов искусств – это такие периоды, когда в силу устройства государства часть

энергии части населения пускается в «боковой клапан».

Очень соблазнительно и несложно последовать тому выводу, что когда утишаются политические смуты и войны, когда наступает некоторая стабильность и экономическое процветание, когда минует время героев-воителей – вот тогда наступает «золотая осень» культуры. Покой, сытость, образование, свободное время, – вот вам и художники со зрителями.

Оно, конечно, правдоподобно и часто справедливо. Постнаполеоновская буржуазная Франция с ее невероятным взлетом искусств – один из лучших и очевидных примеров. Но итальянский Ренессанс – время сплошной резни и постоянного перекраивания карт; Афины Золотого периода бурлили, ругались, реорганизовывались, воевали с персами и другими греческими полисами. Так что насчет успокоения государств – вовсе не всегда получается. Да и европейская культура второй половины XX века находилась в сплошном упадке по сравнению с недавними вершинами, – а ведь насчет сытости и стабильности время было на редкость благополучное по сравнению с прочими.

Нет ничего лучше для расцвета искусств, чем просвещенная монархия во главе с просвещенным тираном. Класс бездельников с гарантированным доходом потребляет искусство, а самодур-эстет выжимает налоги с тружеников и поощряет художников к созданию шедевров. Искусство делается прибыльно и престижно, и поднимается как на дрожжах.

Так что есть разные способы перераспределения энергии народа в пользу искусства. Хоть в общем и целом – время открывать Америку, и время воспевать ее открытие. Или – или. И – и – это бывает редко.

23. Упадок искусства второй половины XX века – свидетельство и следствие двух взаимосвязанных процессов.

Первый – это вообще утрата белой цивилизацией своей жизненной энергии. Идеалов практически нет – а это означает невысокий уровень потребности в переделке мира, невысокий уровень избыточной энергии человеческого сообщества. Мол, и так все неплохо и приятно, и нет ничего такого, ради чего стоит отказываться от своих личных выгод и удовольствий и жертвовать заработком и жизнью. Фанат-террорист энергетичнее законопослушного белого: он способен жертвовать всем и добиваться своего любой ценой, – т. е. его желание сильнее, его потребность активнее. Скажем, перерезать всех исламских экстремистов – было бы безумно жестоко, конечно, хотя целесообразно с точки зрения продлить существование белой цивилизации, – но мы сейчас не о кровожадности, а о том, что такая кровавая акция была бы показателем высокого энергетического уровня победителей. Сильные ощущения, большие действия, объединяющие цели! Только не надо про зверство, я же не про зверство, я про энергетику. Да, зверь энергетичен. А когда у вас лев ляжет рядом с агнцем – отправляйте льва на живодерню, больше он уже ни на что не годится; и скоро агнец ваш милый и кроткий

это расчухает и начнет забивать гуманного льва своими копытцами и рожками. Режьте агнца, пока он не стал волком!

А второй «анти-искусствосоздательный» процесс – огромный и прогрессирующий подъем энергопреобразовательной деятельности через промышленность, технику. Белое человечество сегодня «перевыполняет» свою природную задачу по энергопреобразованию. Объективно, с точки зрения природы, всего происходящего на Земле, белое человечество буквально всю свою энергию вбивает в научно-техническое энергопреобразование. Не субъективно, с точки зрения индивида, стригущего купоны, – а объективно, с точки зрения того, что получается в общем, понятно ли? И поэтому энергии на искусство маловато остается. Такова общая закономерность, такова принципиальная тенденция.

24. «Официант, это чай или кофе? – А вы что, сами не можете различить? – В том-то и дело, что не могу! – Тогда какая вам разница?»

Этот блестящий и древний английский анекдот как нельзя лучше характеризует отношение людей к подлинникам и подделкам в искусстве.

С каждым годом в мире обнаруживается все больше картин кисти знаменитых художников. Производство подделок поставлено профессионалами на поток. Эксперты получают немалые деньги за высказывание своего компетентного мнения: это подлинный шедевр или нет.

Если коллекционер платит деньги за то, что владеет ка-

кой-то редкостью тиражом одна штука в мире, тогда понятно: это стоит дорого, потому что этого больше ни у кого нет, — я значителен, поскольку единственный в мире владею тем, чего больше нигде нет. Шедевр живописи, древняя монета, автограф Шекспира и трусы Элвиса Пресли взлетают на ценовой уровень по одному принципу: знаменитая редкость. Финансовая ценность здесь может никак не соответствовать эстетической. Если трусы не Элвиса, то ценность их определяется в ближайшем секунд-хэнде: девяносто девять центов точно за такие.

Но если подлинность картины определяется только радиоуглеродным анализом, то как, спрашивается, это может влиять на ее эстетическую, художественную, ценность?! Коллекционную, финансовую, — да, но художественную?..

Объясните тупому и темному: почему небогатые и образованные люди, ценящие живопись, так любят подлинники не шибко шедевральных, в сущности, картин (шедевры им не по карману)? И они при этом не деньгами, не материальной своей значительностью гордятся — они гордятся именно тем, что картины подлинные. И безоговорочно предпочитают их даже самым лучшим копиям самых лучших картин. Третьеразрядный подлинник ценится у людей искусства несравненно выше, чем люксовая копия всемирного шедевра. А копия как бы и вообще художественной ценности не имеет — она лишь передает подлинник.

В чем здесь причина жесточайшей и однозначной связи

между ценностью коллекционной и художественной? Ведь коли ты разбираешься в живописи – смотреть-то тебе лучше на шедевр, чем на так себе картинку. И какая тебе разница, нарисовал это Рембрандт или маляр Петр Иванов, если это по виду ну абсолютный же Рембрандт?

Объясните: как вы сопрягаете эстетическое воздействие от картины с ее авторством? Ну, большинство ценителей в живописи на самом деле ни хрена не понимают, вроде как модистки в истинном качестве одежды, и платят они не за предмет, а за этикетку – она им гарантирует качество, и в гарантии они убеждены. Но есть ведь и такие, которые разбираются, – им-то зачем обязательно подлинник?

Символ богатства? – настоящему ценителю на это плевать. Символ вкуса? – настоящий ценитель ориентируется только на собственный вкус; эстетов и снобов мы оставим в стороне, это разновидность тупой светской толпы, лишенной самостоятельных оценок и самостоятельного мнения, у них все заемное.

Чем различаются подлинник картины и адекватная копия, формально не отличающаяся от подлинника абсолютно ничем?

Созидательным моментом.

Энергетичностью акта.

Художник вкладывал в картину всю душу, все умение, весь накал чувств при вдохновении, все собственное видение мира – и дал взлом по вертикали, прорыв по вертикали,

своей энергией создал то, чего до этого в мире не существовало. И этим актом он обогатил культуру, расширил духовный мир человечества.

Копиист вкладывал только ремесло, голую технику. Отсутствие творческого, энергетического, акта. Созидание отсутствует.

И вот этому люди придают огромное значение.

Поэтому для нас вечно важна судьба художника. Как жил, любил, страдал, боролся, достигал, умер. Судьба присовокупляется к творчеству в нашем восприятии, придает ему дополнительную ценность – в значительном художнике мы вечно желаем видеть значительную личность, и тем самым все акты деятельности значительной личности тоже становятся значительными. Судьба превращается в легенду, легенда в перспективе уменьшается до сияющей точки – символа, имени, знака величия. И вот уже достаточно сказать «Рембрандт» – и ничего не знающий о художнике человек проникается сознанием значительности этого имени, просто обозначенного.

Значительность созидательного акта – вот в чем ценность подлинника. Наилучшая подделка только прикидывается шедевром – а этой главной сути в ней нет.

Мы допытываемся, подлинник это или копия, как влюбленный допытывается у любимой: правда она его любит, или просто притворяется и ее слова и поступки выражают лишь желание угодить ему и удержать его любовь. Какая тебе раз-

ница?! – вопит выведенная из себя возлюбленная, – тебе что, плохо, или я должна вести себя иначе?! – Нет, ты должна вести себя точно так, но еще это обязательно должно быть правдой, иначе для меня все теряет смысл. – Почему?! – Потому что правда означает еще, что ты сходишь по мне с ума и жить без меня не можешь, а мне вот это и дорого, а не только твои слова и милые поступки.

25. Почему значимость произведений резко подпрыгивает с трагической и ранней смертью автора? Потому что смерть подтвердила: он не придурился, он всю жизнь свою вложил в шедевры – смотрите внимательней, это ведь и правда должны быть шедевры, раньше-то мы иногда смотрели небрежно. Еще смерть значит: список окончен, новых вещей не будет, и уже имеющиеся подпрыгивают в цене. И еще смерть дает толчок легенде об авторе – и образ воспаряет над своим реальным прототипом, своей идеализированной значительностью подкрепляя и усиливая значительность шедевров.

26. Борхес как-то выразился в том духе, что классически мы называем произведения, в которых каждый знак условились считать неслучайным, необходимым и исполненным предельного смысла. Как бы классические произведения лишены недостатков и обладают совершенством эталона. (В это «мы» попрошу не включать меня, потому что классика все-таки определяется традицией, а достоинства и недостатки оцениваются личным пониманием и вкусом: каждый,

кто обладает самостоятельным суждением, в каких-то классических произведениях всегда будет видеть недостатки, а какие-то считать просто заурядными, возведенными в ранг классики малым умом и низким вкусом критики и толпы.)

Простой пример. Вот есть у нас тысяча картин на все человечество. Одна обязательно признается чемпионом – первое место на мировом конкурсе. Это автоматически становится «классикой» и принимается за верх достижений. То есть максимум ощущений зрителя от восприятия картин вообще – как предписано прицеплять к этой картине. А уж к чему прицепить ощущения – он, зритель, найдет: он такое усмотрит, что самому художнику и не снилось. «Потому что он был гений!» – сообщит эстет: «Он и не думал, у него многое получалось невольно, подсознательно, интуитивно!» Ага. Теперь возьмем, и от этой тысячи картин отнимем верхнюю половину – осталось всего пятьсот, причем тех, что хуже. И что изменилось? И ничего не изменилось! Первое место из всех имеющихся – уже из пятисот – это и будет классика со всеми ее реальными и домысленными достоинствами. Теперь она будет эталоном. На бесптичье и коза шансонетка.

Относительный и условный уровень шедевров. Относительная ценность произведений искусства. Относительно всех прочих произведений этого рода, относительно общей культурной традиции, относительно господствующей системы условностей.

Наилучший показатель этой относительности – гении и классики национальные и общемировые.

(Так. Сейчас я буду замахиваться на святое и наживать себе врагов – как будто с меня мало уже имеющихся. Хотя хула дурака – уже награда. Но поскольку мир преимущественно состоит из дураков, то под грузом наград иногда трудно ноги передвигать.)

Возьмем, скажем, маленькую Эстонию, коренное население которой составляет один миллион человек, достоверная история до племенных глубин – одна тысяча лет, история собственной культуры – около полутора столетия. Здесь, как и везде, есть свои классики, очень мало известные за пределами родины.

Теперь возьмем большую Россию с внятной историей в тысячу двести лет и культурой в области чистых искусств возрастом в двести пятьдесят лет. И возьмем великого и первого классика русской литературы Пушкина. И, надев предварительно скафандр против плевков и доспех против побоев, выскажем мнение, что «Евгений Онегин» – обличенный в весьма скромную стихотворную форму роман достаточно банального содержания с нехитрой любовной основой. Не шедевр. Ничего особенного. За пределами родины никому не нужен и известен только специалистам-филологам. Ну против Шекспира не потянет.

Это – замах на символ веры! И эстонцу, и русскому, и монголу, и португальцу необходимо, среди прочего, иметь пред-

мет гордости в своей культуре. И тут уже происходит инкарнация в эталон – из национальной потребности в самоутверждении. И пудрятся мозги поколениям школьников насчет безупречности шедевров.

Зоилова мера. Ограничение системы координат лишь своей культурой. И верно ведь – все классики были таланты и делали новое в своей культуре. Но со слиянием белой культуры в единый макрокосм ценность чисто национальных шедевров неизбежно падает, оставаясь культурно-исторической вехой конкретного народа.

Сегодня любой приличный виршеплет способен написать роман в стихах не хуже «Евгения Онегина». Только это на фиг никому не нужно. Ценность «Онегина» – в том, что он был первый, что до него в хилой и зачаточной русской литературе с ее церковнославянско-германоподобным косноязычием ничего подобного по легкости, изящной простоте и богатству чувств и мыслей не было. У французов, англичан, немцев, итальянцев – было, и куда лучше, и гораздо раньше, а у русских – нет.

Созидательный акт. Взлом по вертикали, выдача нового: энергетический акт.

Сто лет филологи-русисты спорят: что первее – «Слово о полку Игореве» или «Задонщина». Господствующая точка зрения – «Задонщина» написана позднее и подражает «Слову». А «Слово» – это шедевр. А если наоборот – тогда «Задонщина» шедевр, а подражательное «Слово» резко теряет в

ценности. Прелесть! – без изменения единой буквы текста! Вот вам подлинник и подделка, вот вам оригинал и подражание, вот вам относительная ценность шедевров.

27. В славной книжке Льва Кассиля «Конduit и Швам-бразия» есть блестящий эпизод. Слегка как бы эстетствующего подростка «умные» товарищи хотят устыдить – дивным образом. В вечерней комнате отодвигается занавес – и в раме является прекрасный зимний пейзаж с луной. Блестящий пейзаж! он ахает. И вдруг через пейзаж едет извозчик. И для подростка очарование картины сразу исчезает – он понимает, что это окно с рамой от картины. Друзья поучающе посмеиваются. Кассиль, надо заметить, был не великого ума мужчина, и в данном случае сам не понял, чего написал: он тоже фигово разобрался в сущности искусства и условности шедевров. Мол, если есть красота, созидательный акт художника уже излишен. И вообще на фиг оркестру дирижер (такое время стояло на дворе, ранние гримасы сов. власти).

Это как раз перекликается с анекдотом: мама указывает сынку на рисующего художника: «Смотри, как дядя без „Полароида“ мучится!»

Природа сама по себе может быть (и чаще всего) настолько хороша, что улучшать ее художнику не требуется. Так не уничтожила ли фотография живопись?

Частично уничтожила. Фотопортреты и фотокартины доступны любому – без труда и с минимальными затратами. Функция простого визуального изображения действительно-

сти с живописи слетела напрочь и навсегда. На фото мы любимся натурой без посредничества художника.

Искусство остается ценным своей индивидуальностью, тем личностным доворотом, той трансформацией жизни через себя, которые привносит художник. Показать то и так, чего без него не увидят, чего без него не существует.

Созидательный акт.

И вот такая штука. В картине природы нет никакого настроения. Природа она природа и есть. Настроение в нее привносим мы сами, зрители. А уже пейзаж хмурый, солнечный или ветреный – соответствует определенным ассоциациям и настроениям человека.

Говоря же точно о таком пейзаже нарисованном – мы говорим о настроении, которое художник вложил, уловил, передал, создал. Хотя то же самое может сделать и фотограф, причем даже очень плохой фотограф, оказавшийся с хорошей камерой на хорошей натуре.

Так что окно без рамки и точно такая же картина в рамке – это таки две большие разницы. Рамка есть знак созидательного акта.

Недаром во времена древние ходили легенды о художниках, которые так писали цветы, что на них летели пчелы и т. п. Мастерская техника и адекватная передача действительности расценивались как искусство.

Казалось бы: для человека эстетически развитого и духовно самостоятельного должно быть абсолютно безразлично –

смотрит ли он в окно или на равнозначную картину художника (как великого, так и копииста): видит-то он точно одно и то же, а от снобизма и влияния чужих мнений он свободен. Ан нет. Чего разного-то? А комплексы ощущений несколько разные. Почему? В чем разница?

В разуме разница, чтоб он сгорел. В рациональном мыслительном аппарате и фактологической информации. Личность и судьба художника, его мастерство, – неизбежно приносятся в оценку картины и впечатление от нее – и влияют на комплекс ощущений. Влияние рассудочного элемента, черт возьми! Истинный эстет балдеет не от того, что изображено, а – как это изображено. От акта искусства балдеет.

Шедевр – копия – природа, – таков в искусстве табель о рангах.

Опять же – энергетика созидательного акта решает все здесь.

28. Художники давно сформулировали: писать надо либо о том, о чем никто еще не писал, или о том, о чем уже писали – так, как никто еще не писал. Сказать свое собственное слово, сделать что-то новое. Иначе – не искусство. Средний инженер, рабочий, торговец – делают свое дело и нужны. Средний художник никому не нужен. Что от него толку? Если он заменяем другим – считай в искусстве его и не было.

29. Руководители ЛИТО (уходящее слово, обозначающее литературно-творческое объединение – кружок начинающих) любили поучать юных поэтов, что нельзя добиваться

воздействия на слушателей темой и материалом стихов: напиши даже плохо, но о том, что всех волнует – и аплодировать будут не твоим плохим стихам, а тому, что ты говоришь по делу. Злободневность-то преходяща, а искусство, значит, вечно. И если ты прочитал стихи о дураке-гаде начальнике, то бешеный восторг вызовет не твое искусство, а твоя храбрая правда жизни.

Искусство как форма. Примат формы над содержанием.

Для себя я давно определил, как отличить хорошую книгу от плохой в этом плане: если то, что происходит здесь и сейчас, мысленно перенести на сто лет назад в другую и мало-знакомую тебе страну, и книга останется интересной – тогда она действительно интересна. Не в реалиях, значит, дело, а в сюжете, героях, чувствах и мыслях.

30. Восточный подход к искусству, древний, тонкий, интравертный, здесь в корне противоположен западному, белому, европейскому – в сравнении с восточным варварскому, агрессивному, экстравертному, личностному.

Весь упор Восток делал на воспринимателя. На прямое слияние с бытием, на сокрытие личности творца и отказе от нее. Умей сам ощущать и понимать многое в малом и т. д.

Поэтому внешне столь проста японская поэзия – и столь глубока и изысканна для понимающего.

Поэтому вершиной и идеалом живописи является «Белый дракон» – чистый белый прямоугольник; где нет ничего, и в то же время есть все – ты все можешь себе вообразить, это

полотно, где перед твоим мысленным и чувственным взором проходит все в жизни.

Но вы чувствуете? – даже «Белому дракону» нужна рамка, знак искусства, кусок простыни или пустое пространство где ни попадя здесь все-таки не годится.

31. А вот теперь-то мы подлезли к крайне острому и принципиальному моменту: чем же отличается искусство от подобного ему не-искусства, псевдо-искусства.

Где критерий? Как определить? По какому принципу одно с другим сравнивать? Какой линейкой мерить? Отвечаю:

Уровень созидательности – вот критерий искусства. Уровень энергетичности акта искусства. Мощь творения, в какой-то мере воплощены талант художника, видение мира по-своему, сила возбуждений художника, создающего свой мир, новый и субъективный.

Размер созидательности. Энергетический заряд, являющий себя в том, что появилось нечто, чего не было раньше. Это несколько косноязычные, не абсолютные определения, и потому лучше дать их несколько, целый ряд, чтоб было предельно ясно, что они выражают. Все-таки тут вопрос сложный, чего уж, и решение его такое я даю первый.

Но сложность еще в том, что созидательный момент необходимо рассматривать на нескольких уровнях, а именно:

индивидуальный акт творения;

размер созидательного шага относительно всего уже существующего в искусстве;

размер созидательности акта в восприятии воспринимающего, его эстетические ощущения и общий комплекс ощущений.

То есть. То есть. В этом вопросе я категорически отрицаю распространенный сегодня релятивизм как следствие вкусового подхода при отсутствии подлинно объективных критериев. Я категорически утверждаю наличие определенных объективных критериев и оперирование ими. Проще говоря: да, можно что угодно сравнивать с чем угодно и с основанием выносить оценку: это хуже, а это лучше.

А). Индивидуальная, субъективная, значимость акта.

Вот два художника. Один – приличной парижской школы, другой – дикарь, туземец из зарослей. И вот сподобились они создать по очень похожей картине – ну словно одной кисти и одной школы. Объективно – художественное качество одинаковое.

Однако парижанин это сделал играючи за два часа – для него это поделка, ерунда, серийная работа, каждый второй парижский художник так может. А туземец шел к своему творению много лет, преодолевая свое туземство, учился как мог, самостоятельно постигал многие секреты творчества и ремесла: в своей стране он классик, лучший, первый; да субъективно рассматривая – он гений. Он изобрел деревянный велосипед. Да ему бы от рождения парижские условия – он бы со своей творческой энергией смог черт знает что.

Собирается международное жюри оценивать эти две картины. И выносит единогласное суждение: первое место занял туземец – потому что картины одинаковые, но туземец труда и таланта явил больше.

С одной стороны, оно верно. С другой стороны, зрителю плевать на биографию автора, ему нужен результат.

Конец XX века – эпоха бесчисленных конкурсов и премий, а также провозглашаемой демократии, равенства и гуманизма. При прочих равных премии получают туземцы (ну, момент интриг и продажности сейчас оставим в стороне, мы берем честную игру, которая тоже бывает).

Что же говорят арбитры изящных искусств, если им указывают на несовершенство туземных шедевров? Они говорят, что качество в искусстве – вещь относительная, субъективная, вкусовая, «нравится – не нравится», а ориентироваться надо на что-то объективное: биография автора – это субъективно, кому было труднее – тот и лучше, а туземцу было труднее. Где шведский король? – дать туземцу Нобелевскую премию по литературе, скажем.

В этом подходе – бесспорное рациональное зерно. Его только абсолютизировать не надо. Не надо говорить, что прочие критерии относительны и размыты. Это не так.

Б). Объективная значимость акта в искусстве.

Вот здесь и зарыты все свиньи, съедены все собаки и сломаны все копыта.

Есть критерии количественные, и с ними проще. А – но-

вая тема в искусстве, новый образ, новый материал. Или – новая форма, новый подход к перспективе, новый сюжет. Элемент новизны налицо – что-то явлено в первый раз: открытие, прорыв, оригинальность. Количество: одна штука, хо-па!

Робинзон Крузо. Дон-Кихот. Робин Гуд. Сейчас нам не важно, что образ быстро отделяется от ткани произведения и начинает жить самостоятельной жизнью. Суть в другом: до них не было такого героя в искусстве, взгляда на жизнь под таким углом, постановки и решения проблем таким образом. Новизна содержания.

А может быть содержание новым, а форма плохой, слабой? Может. Жюль Верн писал чудовищно плохо – но уже полтора века лет переиздают и читают без числа. Конан Дойлю надоел Шерлок Холмс, не видел он в нем литературной ценности – а мир перечитывает.

Необходимо признать: достаточно среднего традиционно-го уровня формы, чтобы оригинальность и мощь содержания вытягивали вещь на уровень искусства.

А может быть содержание банальным, а форма новой и сильной? Сколько влезет, всем понятно. Более того: блеск формы дает новые оттенки картинам, чувствам, мыслям и т. д. Блестящий стиль Набокова. Живопись импрессионистов.

Но число человеческих чувств и проблем не бесконечно, и «все уже было под луной». Поэтому ценители искусств норовят проповедовать: не важно «что», важно «как». Форму

ценят. Гм. А как тогда быть с Робинзоном Крузо? Немного неправы ценители формы.

О'кей. Или новая форма, или новое содержание, или то и другое вместе (что уж вовсе блеск), или хоть немножко того либо другого.

Или хотя бы явно очень высокий уровень «мастерства» в границах и традициях уже имеющихся форм.

То есть если взять имеющуюся совокупность всех произведений какого-то жанра, то рассматриваемое произведение или чем-то улучшит этот суп в кастрюле, или хотя бы добавит приличного продукта.

Здесь необходимо рассмотреть такие параметры, как: а) степень сложности; б) коэффициент условности; в) степень трансформации материала художником; г) намеренную возможность для глубины и многозначности трактовок. Что мы и рассмотрим чуть ниже, а сейчас обратимся к третьему основному уровню рассмотрения созидательного момента – впечатлению от субъективного восприятия.

В). Комплекс ощущений воспринимающего.

Пруд с замком и лебедями исправно работает искусством для миллионов людей. «А мне нравится!» И мещанин прав: красиво ведь. В натуре-то от Версаля народ тащится, и признаваться в этом отнюдь не зазорно.

Из двух одно. Или это искусство, и тогда искусство все, что кому-либо кажется таковым. И нет объективных критериев, и не о чем спорить. Или это не искусство (а эрзац, под-

делка, заменитель) и надо подумать – почему.

Здесь нет ничего нового, оригинального, сложного, – это банальный конвейерный ширпотреб. Созидательный акт отсутствует – и на уровне акта художника, и на уровне акта в искусстве. Сто этих ковриков или миллион – без разницы.

Ага. Восприниматель должен быть эстетически развит. Достаточно образован и понимающ. Он должен мочь сравнивать произведение со всеми, что уже есть. Понимать замысел художника, данный через систему условностей, а всякое искусство условно. Оценивать оригинальность и силу замысла. Принимать во внимание уровень профессионального мастерства.

То есть воспринимающему должен быть явен созидательный акт художника и созидательный шаг в искусстве. Он должен видеть, понимать и оценивать – что сделано, как сделано, чего стоит до этого додуматься и это сделать.

И вот только тогда, когда он овладел восприятием формы – он овладевает содержанием. Не знающий флажного семафора может смеяться над движениями рук с флажками, а может восхищаться четкостью движений и плеском ткани – но только понимающий смысл каждого движения придет в восторг или ужас от совокупности этого мини-балета.

Внешне это выглядит просто-таки примитивно, так все ясно, а на деле у двух равно образованных людей вкусы могут не сходиться, и хоть ты тресни – и спорить будут до хрипоты, какое из двух произведений лучше; а каждый их двух

художников будет подтверждать, что прав именно его апологет, ибо здесь столько всего вложено в произведение, что от винта.

Здесь надо сказать что. Один предпочитает блондинок, а другой брюнеток, и каждому свое. Люби хоть обезьяну. Но разбираться в женщинах надо. Субъективный аспект восприятия искусства означает: я не люблю Достоевского, но писатель был великий. Не люби, но оцени.

Первоначальная же, самостоятельная оценка – идет по любви. Интонация, юмор, экспрессия, созвучие мира художника твоему собственному миру. Короче – доступность формы и воздействие содержания.

Да еще примешивается конформизм и репутация художника.

Вычленим пока силу воздействия произведения на воспринимателя.

32. Коэффициент условности. Если жизнь изображается в точных формах этой самой жизни – коэффициент условности отсутствует. Фотография, гиперреализм, документальная литература. Здесь необходимо абсолютное владение ремеслом, и только.

Музыка условна всегда. Живопись может быть полностью без-условна. В литературе диапазон условности наиболее широк. Поэзия «выше» прозы именно тем, что размер, ритм, рифма, аллитерации – уже набор условностей, составляющий суть поэзии. Сюжет, отбор одних деталей и опуска-

ние других, выбор слов и такое сопряжение их во фразы, которое отличается от обыденной речи и придает самому тексту энергетическое напряжение – условность, отличающая искусство литературы от простого пересказа материала.

Сказка, фантастика, – обнажение условности. Летописец безусловен, Гомер – условен, уровень обработки материала в «Илиаде» и делает историю осады Трои произведением искусства.

Чем выше коэффициент условности искусства – т. е. чем изображение жизни дальше отстоит от копирования форм жизни – тем выше энергетика формы, тем большую роль играет форма, тем больше элемент искусства в произведении. Как бы возникает энергетическое поле между текстом и подтекстом, словом и богатством ассоциаций, между «что» и «как» сказано. Преобразовательный акт простого отображения реальности в искусство.

33. Вот произошел какой-то случай. Бывший любовник чуть не застрелил бывшую любовницу, которая скатила на него телегу по нынешнему месту работы, где он дивно устроился. Незадачливого и неудачливого убийцу казнили. Все.

Отчет в колонке полицейской хроники займет двадцать строк, и всем все ясно. Журналист, который решит заработать на этой истории, напишет полтора-два страницы подробностей. Стендаль написал «Красное и черное» – великий роман о любви, честолюбии, борении чувств и трагичности их столкновения с жизнью.

Чувака законопатили по ложному доносу, он откинулся, их всех отрыл и замочил. «Граф Монте-Кристо».

Что бы ни делал художник – в качестве материала он имеет только реальную жизнь, а в качестве трансформирующего инструмента – только себя самого. Вот через себя он жизнь и пропускает – а на выходе случается искусство. Ум, знания, чувства, фантазия, ассоциации – все идет в ход, чтоб превратить песчинку в жемчужину. Мемуарная запись превращается в эпическую поэму.

Полвека назад Роже Гароди написал знаменитую некогда книгу «Реализм без берегов», где и продвигал ту мысль, что художник в качестве исходного материала имеет только реальность, и всегда трансформирует ее через себя, так что степень трансформации непринципиальна – принципиально то, что все это разновидности изображения реальности. т. е. разновидности реализма: от натурализма до абстракционизма. Не лишено. Хотя если все – реализм, то термин теряет смысл, охватывая все и не противопоставляясь ничему.

Суть же в следующем. Вот в жизни произошла потрясающая история – и писатель изложил ее как есть: впечатление на читателя сильнейшее. А вот другой писатель точно такую книгу высосал из пальца – все сочинил, используя свои общие знания о жизни. Формально произведения адекватны. С точки зрения искусства же – сочинитель гигант, а писатель – э, описать многие могут. Разница только в наличии или отсутствии созидательного акта, личного действия художника,

энергетики, которая вложена в создание модели из ничего, из хаоса общих деталей жизни.

Из справедливости заметим, что читателю обычно наплевать на всю предысторию создания, для него важен только результат. Он во многом прав, читатель. Но нас пока интересует роль художника – т. е. сколько в искусстве собственно искусства.

34. Симфония сложнее песенки, поэзия сложнее прозы, многоплановый роман сложнее простого рассказа. Чем сложнее организация произведения – тем дальше оно отстоит от хаоса как неорганизованной мешанины (суммы) всех нот или слов. Тем более высок уровень структурированности произведения, тем более энергонасыщенной является форма. Труда пошло больше, мастерства нужно больше, степень трансформации художником исходного материала больше. То есть при прочих равных, рассуждая механистически, картина площадью десять квадратных метров с сотней фигур – сложнее одного небольшого портрета. Осмысленная композиция из ста портретов – более значительное произведение искусства, чем каждый портрет по отдельности. Уже сам размах, сама мощь впечатляют!

Количество деталей, количество связей между ними, степень условности изображения, степень трансформированности исходного материала художником, – все это входит в понятие сложности, и чем всего этого больше – тем о большей величине созидательного акта можно говорить.

Тем как бы – как бы! – больше искусства. Грубо сравнивая – написать огромное литературное произведение с применением всех жанров прозы и поэзии, дающее жизнь целого города во всех ее нюансах, коллизиях и деталях – это большой акт искусства, чем написать одно простое стихотворение об одном из жителей. Из примеров – «Улисс» Джойса сложнее «Повести о настоящем человеке» Полевого, по каковой причине «Улисс» и почитается с некоторым основанием шедевром, и уж во всяком случае произведением значительным.

35. И еще одна вещь. Многозначность, многотрактовочность, полифония. Она же притчевость.

«Джоконда» то ли добрая, то ли злая. То ли любит, то ли ненавидит. То ли веселая, то ли грустная. Пресловутая «загадочная усмешка» – понимай как хочешь, и все будет верно, и все не исчерпывающе. Тем и знаменита.

Жизнь – она решительно всякая, всему в ней есть место. Отъявленный злодей какой-то частью души, хоть чуток, – и несчастен, и любит кого-то, и на доброту способен. И у святого бывают греховные искушения, и невозможно творить добро, никому не наступив на хвост; и во всем можно найти хорошее и плохое, повод для гордости и повод для печальных раздумий.

Короче, весь мир живет в нашей душе, и чем более полно душа находит в произведении искусства отклик всему-всему хорошему и плохому, что в ней есть – тем больше, значит, чувств и мыслей вызывает произведение, тем оно нагружен-

нее, насыщеннее, полнее.

Тем значительнее со-созидательный акт воспринимателя. Тем для него это произведение искусства значительнее.

Экклезиаст. «Гамлет». «Война и мир». Настоящий художник понимает и ощущает всю противоречивость и сложность бытия, и в его произведениях это всегда заложено: хоть единой деталью, но дается это ощущение всеохватности и неоднозначности мира. Ну, Вселенная, значит, в капельке, или в чашечке цветка. Дать многое через малое.

И зритель видит и ощущает в «Джоконде» весь мир борений и страстей человеческих; потому и шедевр.

Огромная смысловая и эмоциональная нагрузка на единицу объема произведения. Огромная часть всей жизни, закодированная в малый объем произведения.

Этим также определяется степень искусства – в противопоставление не-искусству, плоскому и однозначному: мало-содержательному эмоционально и интеллектуально.

36. Если бы мы жили в более молодом мире, чем наш сегодня. Если бы искусство в этом мире продолжало развиваться по поступающей, вперед и вверх. От простых форм к сложным. От примитивного подражания реальности к ее точному и детальному фотографическому отображению. И от фотографического отображения – к трансформации реальности в рамках реализма, т. е. изображения жизни все-таки в формах жизни – ну, краски сгустили, сюжет круче свинтили, детали отобрали самые выразительные, но все равно все

понятно даже непосвященным. Так примерно до уровня Ренессанса в живописи или романтизма XVIII–XIX века в литературе. То тогда бы – тогда бы – отделять искусство от неискусства было бы очень просто. На основании всего вышеизложенного. А это: созидательный акт в искусстве; созидательный акт художника; сложность, условность, многозначность произведения; и как следствие – воздействие на воспринимателя.

Но на деле у нас есть еще два фактора, которые всегда примешиваются к оценке искусства и обуславливают качество его восприятия. Это жизнь в формах жизни, в которой мы живем и представляем ее себе – реальность! – всегда одинаково, неизменно и весьма адекватно. И вся та история искусства, которая существует до настоящего момента – насколько эта история известна воспринимаемому и постигнута им.

И вот с этими ножницами – жизнь и искусство, как они известны и понятны, – воспринимаемому и подходит к восприятию искусства. И автоматически корректирует свое восприятие. Сбивая тем самым сплошь и рядом наши простые и внятные критерии, где количество так славно и логично переходит в качество.

37. Жизнь в формах жизни понятна каждому, и реалистическое простое искусство будет жить всегда. Плачущий ребенок, влюбленная девушка, самоотверженный герой – понятны каждому и воздействуют на чувства каждого. Карти-

ны природы, погони и сражения, свадьбы и похороны – воздействуют на чувства и рождают мысли без всякого дополнительного «художественного оформления».

Когда восприниматель говорит: «Ни черта не понимаю», – это означает, что он не может без усилий раскодировать произведение искусства и перевести его в своем сознании (подсознании) в формы жизни. Что это значит? Что художник имел в виду? Как это, собственно, должно на меня воздействовать? – никак, зараза, не воздействует, только раздражает.

Реалистическая живопись – для всех. Боевики – для всех. Но человек, знающий жизнь и вовсе не знающий искусства, более всего ценит романтизм и сентиментализм. Жизнь в формах жизни плюс острые проявления чувств в очень простых и общепонятных формах. Индийское мелодраматическое кино.

Массовое искусство я бы назвал автономным искусством.

Массовое искусство созидает так, как если бы до него ничего не было. Оно не оглядывается на достижения искусства вообще и не соотносится с ними. Оно соотносится только с жизнью, всегда, из раза в раз.

Не путать с натурализмом. Простому человеку неинтересно и малопотребно получать точное отображение его жизни – он ее и так нахлебался. Ему хочется еще – интересно, красиво и душещипательно: смех – это смех, слезы – это слезы, злодей – это злодей – все элементы произведения абсолют-

но жизнеподобны, просто пропорции изменены, краски контрастны, страсти обнажены. Хорошему сочувствуешь, злодея ненавидишь, с несчастным плачешь, за несправедливо обиженного переживаешь.

Коэффициент условности массового искусства очень мал, близок к единице. Условность легко расшифровывается из форм жизни, никакой дополнительной подготовки не требуется. Это как раз тот уровень условности, который воспринимателю требуется – такая концентрация жизненных явлений, которая дает повышенное чувственное восприятие и одновременно сигнализирует ему об условности искусства.

Примитив? Примитив. Но смеяться не надо. Обыватель плачет над массовым искусством пронзительней и слаще, чем эстет – над высоким.

Искусство – производная от жизни. Изображение жизни в формах жизни все равно остается тем базовым уровнем, той линией отсчета, от которой пляшет любое искусство. Массовое искусство всегда пляшет от того места, где остановилось в последний раз. Проекция массового искусства на жизнь – проста и легка в восприятии, одноступенчата, непосредственна. Проекция высокого искусства на жизнь – в восприятии сложна, ступенчата, опосредована, ассоциативна. Суть-то одна.

38. Невозможно не упомянуть еще об одной особенности, которая роднит дилетантов-воспринимателей и дилетантов-начинающих-художников. Даже странно, что об этом

не говорилось раньше.

Восприниматель особенно любит произведения о том, что происходит не здесь – в высших кругах, в экзотических странах, в старые времена. Это подчеркивает для него условность искусства, очищает страсти и коллизии от бытовщины и позволяет переживать острее, смиряет с неправдоподобием концентратов проявлений чувств: мол, это же не жизнь, а искусство. Это понятная ему система условностей – не здесь, не сейчас, – где раздолье приключениям сильных чувств: ну, немножко сказка, но все как в жизни, люди-то с их отношениями и чувствами те же самые.

Начинающий художник обожает забавлять что-нибудь про далекую страну или далекое время. Не знает про это ни хрена. Чем меньше знает – тем охотнее пихает туда своих героев. Инстинктивно он ощущает, что как бы в этом больше искусства. И он прав! Почему?

Потому что он не владеет ремеслом. Он понимает, что искусство условно, но как выражается эта условность – еще не знает, не умеет. Просто описать свою жизнь – не искусство, это он понимает. Должно быть еще что-то, что усиливает общее впечатление, – это он чувствует. И в качестве условности искусства – пихает экзотику. Она оправдывает неестественные отношения и неестественные речи, она позволяет любую сочиненную модель посадить на какой-то жизненный материал – потому что на знакомом, своем, реальном материале модель будет дико наивная, неправдоподобная, глупая. А

ему надо – чтоб правдоподобно – но не так, как есть в жизни вокруг, а как-то еще, как-то иначе, сильно, сочиненно, страстно, красиво.

И возникает энергетическое поле между окружающей жизнью – и изображенной им экзотикой. Он изобразил жизнь не в формах жизни, он трансформировал исходный материал (ну, повесть о любви) через себя, он совершил созидательный, энергетический, акт, – простейшим доступным способом.

Это интереснее (для него)! А что значит «интересно»? А хочется узнать. Что хочется узнать? То, чего не знаешь. А неведомое всегда кажется значительнее – в неведомом нет предела ожидаемому, можно ждать чего угодно с любой стороны, за любым мелким движением возможна лавина, любой камушек – знак горы в тумане. Все движения чувств кажутся огромны, как тень альпиниста на облаке. Бытовуха не сковывает, не ограничивает гомерических проявлений страстей: зарабатывать деньги на жизнь не обязательно, кушать не обязательно, какать не обязательно, – экзотика уже сама задает систему условностей, у начинающего художника развязаны руки, опускаяй что хочешь и выпячивай что хочешь.

Экзотика начинающего – это эскиз величественного храма, подобающего проявлениям великих чувств. Величие храма свидетельствует о величии чувств. Так свита играет короля. Ибо оставаться королем в рубище и одинокому – удел подлинно великих. И давать великие чувства в обыден-

ной обстановке – по плечу только мастерам.

Сам перенос действия в «не здесь и не сейчас» – это уже созидательный акт. Результат чаще всего – дерьмо полное. Но принцип движения правильный – взлом и преобразование реальности, создание того, чего еще нет.

Любовь соседа не возбуждает – серый плебей, даже если повесится от своей любви. Любовь принца – о, невообразимая огромность последствий этой любви и небывалость ситуации дают на уровне реалий, которые можно пощупать, всю огромность чувств: т. е. внутренний мир проявляется через внешний ряд, а внешний ряд тут ослепителен.

Через внешний ряд стремится начинающий художник решить свою задачу – выразить силу чувств и коллизий. Вот и экзотика.

У воспринимаателя же экзотика уже сама по себе повышает интерес, увеличивает возбуждение чувств от восприятия, и в этом возбуждении, в неизвестном ему полусказочном пространстве действия, все происходящее там воспринимается острее, как под увеличительным стеклом.

Перенос соседской страсти на принца экзотической страны – это перенос страсти под увеличительное стекло. Увеличение внимания, интереса, значительности каждого проявления чувств.

39. Заодно уж. Невозможно удержаться.

На кой черт начинающий художник трепетно несет творение на чужой суд – начиная с друзей и даже случайных

знакомых? Он еще не признан – но он абсолютно уверен в себе, убежден в высоком качестве своего творения. И одновременно неуверен – в чем? Он знает, что гения поначалу хулят, не признают, и уж тем более плевать ему на мнение знакомых, которых он считает заведомо некомпетентными в его искусстве. Он плюет на их отрицательное мнение, но положительного жаждет.

У него заклинивает мозги! Он показывает свой опус случайной дуре – и раздражается, что она не понимает. При этом сознавая, что если б вдруг поняла – значит, он написал дурь на ее уровне.

Во-первых, он пустился в море искусства, пока еще неведомое и безбрежное для него. Он уверен в своем курсе, но хотел бы знать, где таки берега. Нет, он и в берегах уверен, но все-таки их пока не видел, не щупал. И в этой жажде соотносить свою внутреннюю ориентацию (верную! верную!) с внешней (я вписался в море искусства!) – он хватается за любую твердь, камень, щепку, кашку: как там у нас с берегами? близятся? Он так жаждет подтверждения своим представлениям о собственном творчестве, что перестает сообщать. Согласен на любое одобрение и понимание. Согласия жаждет!

А во-вторых – и это интереснее, это глубже! – он жаждет влиять на мир. Ему не терпится пустить свои произведения в самостоятельную жизнь – чтоб они стали частью мира, входили в мир других людей, изменяли как-то этот мир, вызы-

вали мысли и чувства. Искусство – это его способ влиять на мир и переделывать его, эта жажда переделки мира инстинктивна и часто затемняет разум.

Субъективно – только он один знает, что он сделал, это хорошо и правильно сделано, только он сам себе судья. Но еще ему потребно, чтобы его произведение оказало на мир как можно большее воздействие – чтоб субъективная ценность стала объективной, общей для человечества. И пока признание не пришло – он жадно хватается за любой контактный проводничок человечества: ну как? уже действует? Я уже начал изменять мир?

Неуверенность самоуверенного начинающего художника – это просто оголтелая, нетерпеливая жажда переделки мира своим творчеством. Я уверен, что создал шедевр, я уверен, что он будет признан, – но когда же? когда? скорей, скорей, вы что, не видите, как это хорошо, включайте же это скорее в ваш общий мир жизни и искусства!

Жажда признания – сродни жажде власти и вообще жажде самоутверждения в любой форме: ты не можешь понять моего гения, ты слишком примитивен для этого – но я значителен, значителен, признай же это, признай, дубина, идиот, сволочь! я талантлив, умен, творю великие вещи – признавай, что я таков, и вали прочь со своей тупостью.

Неуверен самоуверенный начинающий художник только в одном – насколько быстро и верно он заставит тупой, в сущности, мир признать его значительность. Так у красав-

ца-супермена, оголодавшего в заключении по бабам, от избытка вожделения может заклинить мозги и он сдуру, не в силах справиться с собой, начнет насиловать первую проходящую уродину – до красавиц еще дойти надо, а от потребности аж челюсть сводит.

Это не неуверенность. Это неразрешенность желания, требующего самой скорой и прямой реализации.

Жажда признания означает: я жажду влиять на мир. То есть: делать в мире то, чего без меня не было бы. То есть: переделывать существующее в мире положение вещей, изменять мир.

Так что разговоры о жрецах чистого искусства, удалившихся в башню из слоновой кости и отрешившихся от мира – не более чем мелкость ума, не умеющего копнуть поглубже. Самим фактом обнародования своего произведения хотя бы перед одним человеком, пусть другом и единомышленником, – ты уже влияешь на мир. Ты уже делаешь его чуть-чуть не таким, каким он был до тебя. Хотя бы на уровне сознания одного человека. А уровень сознания одного человека – это тот базовый уровень, с которого начинаются все свершения человечества.

Искусство влияет на мир уже по самой своей сути. Каким именно образом – это следующий разговор. Это не экскаватором землю копать, здесь зависимость сложнее. Влияние идет на ощущения людей. А уж эти ощущения могут вылиться во что угодно. Очаг возбуждения может перекинуться на

соседний участок мозга и вызвать научное озарение. Могут дать лишний микротолчок к убийству врага. Но в любом случае работа на обогащение внутреннего мира людей – лежит в общем русле активизации субъективной жизни, – которая связана с объективной и реализуется в ней.

40. В п. п. 36–37 мы говорили об изображении жизни в формах жизни, которое всегда служит базовым уровнем при восприятии и оценке искусства: так или иначе мы соотносим искусство с жизнью. Второй половинкой «оценочных ножниц» восприятия искусства, вторым базовым уровнем – служит уровень достигнутого в искусстве на момент создания нового произведения. Здесь дело обстоит так:

Любое искусство – это постискусство. Это не относится к двум случаям: к массовому искусству – и к искусству, которое еще не достигло уровня изображения жизни в формах жизни, т. е. к ранним этапам развития и становления, где отличие форм изображения от форм жизни определяется просто неумелостью, невозможностью достичь.

Художник, первый сумевший написать пейзаж с фотографической точностью и подробностью, был гений. После того, как этот уровень был достигнут – он потерял смысл как произведение искусства: нет ничего нового, индивидуально-своего, – созидательный акт как новый шаг в искусстве отсутствует.

И вот Тернер дал свои размытые пейзажи. Несведущий в искусстве зритель считает: мазня, ничего не понять, то ли де-

ло натуралист. Сведущий в восторге: как увидено, как изображено, какая гамма красок, какое настроение!

Коэффициент условности увеличен, степень трансформации мира через художника увеличена, сложность формы увеличена – в том плане, что это уже следующая, над-натуралистическая форма изображения, и для ее раскодировки и восприятия требуются дополнительные усилия (усилия могут субъективно не ощущаться воспринимателем, но его мозг, центральная нервная система, молниеносно, подсознательно, соотносят картину с ее натуральным прообразом – и созидательный шаг, совершенный над этим прообразом, рождает чувство удовольствия и восхищения – во как залудил, ну дает, блеск!).

Здесь можно трансформировать детальность цветовой гаммы: импрессионизм. Прообраз недалек, условность изображения легко и ясно соотносится с натурой, гамма комфортна, восприятие нетрудно. А можно идти дальше, увеличивать коэффициент условности (разнообразные «-измы»: футуризм, экспрессионизм и т. д.). О'кей: сначала удивлялись, потом смеялись, ругались, привыкали, признавали, возносили, – обычный ход. Но – но – работать дальше в этом ключе уже не имеет смысла для художника: эпигонство, подражание, старье.

Всю послереалистическую живопись можно назвать пост реализмом, а можно – над-реализмом. Она отрицает реализм, постоянно имея его в виду. Преобразование природы –

все дальше, круче, изошреннее, сложнее. Для понимающих – эстетическая нагрузка все больше, созидательная роль художника все больше: это тебе не фото!

Или в литературе. Первый, кто написал: «кипящие негодованием глаза» – был великий стилист. Создание тропа, метафора, перенос значения с одного на другое – сколько смелости, выразительности, таланта в этих «кипящих негодованием»! Проходит время, прием делается общим, расхожим, банальным, штампом. Применять его уже смешно и неприлично – это означает расписаться в собственной банальности, подражательности, неумении создать новое. Да и стиль этот надоедает и перестает производить впечатление на образованного читателя. Замылили.

Так. А стиль у нас аккурат достиг предела изящества и изошренности. Юмор, метафоричность, сложноступенчатые обороты речи, кружева и арабески. Еще чуток – и уже будет неясно, о чем речь. Скажем, наиболее стилистически нагруженные места у Диккенса, или Гюго, или Набокова.

И что дальше? И дальше начинается «нео-примитивизм». Короткая фраза! К черту финтифлюшки! Ясно, скупо, точно, честно. И это производит сильнейшее впечатление: мы то привыкли слова накручивать красивые, а вот оно как все без прикрас, обнаженно, по-человечески. Флобер. Хемингуэй. За счет чего возникает колоссальный подтекст? За счет раскодировки текста, естественно. Пресловутая вершина айсберга. А откуда же взялась подводная часть, семь вось-

мых, которая подразумевается? А это все те достижения литературы и наработанные средства, которые нам известны и сидят в мозгу. А у кого в мозгу ничего не сидит – тем подавай страсти роковые из жизни герцогов и графов, хрен ли в Хемингуэе или Чехове, скука, примитивное описание нехитрых вещей.

40-А. Но вот какая происходит вещь. После прохода искусством «верхнего формального уровня» – реализма в живописи Ренессанса, романтизма и реализма в литературе XIX века – форма развивается двояким, противоречивым образом. Внутренне она усложняется: все больше художник трансформирует действительность, все больше за ней подразумевается, все ветвистее система раскодировки, все дальше от натурализма и банального романтического штампа, все большую роль играет созидательный акт художника и воспринимателя.

А внешне она упрощается. «Черный квадрат» может нарисовать дошкольник из специнтерната для дефективных. Вне предшествующей истории живописи знаменитый Малевич ценности не имеет. Пикассо был блестящий рисовальщик, но «Авиньонских красавиц» намалует и первоклассник, орудуя хвостом дрессированной обезьяны.

Аналогично «новый роман» в литературе и вообще разнообразные виды скупости и примитивности форм. Где сюжет, где герой, где действие... все держится на подразумевании и отрицании натурализма.

То есть. Самостоятельной ценности пост-искусство не имеет. Оно имеет смысл лишь в соотнесении с искусством «вообще» и с имеющимся на сегодня уровнем достижений в частности. Это, так сказать, всегда еще одна вольная надстройка на базисе. Хитрофокусная линза на теле искусства. Еще одно кривое зеркало в комнате смеха.

И характерно, что многие «современные» художники не умеют нарисовать реалистический портрет или лошадку, а «современные» писатели – сочинить детектив или создать образ. А зачем? – если это «несовременно» и искусству сегодня как бы и не нужно...

Таким образом формальная разница между искусством и белибердой стирается. Смысловая же разница условна и произвольна – художник «договаривается» с воспринимаателем насчет этой разницы. Мол, мы же оба понимаем, что за этим стоит, что этим отрицается, от какой печки здесь танцевалось. Всем спасибо.

Искусство делается воображаемым. Если без уведомления невозможно различить, Пикассо это нарисовал или пьяный Вася – искусством это является только в воспаленном и изощренном воображении воспринимаателя. Гениальное платье голого короля.

Именоватъ эту хренотень постискусством – все равно что именовать дерьмо пост-едой. Пуркуа па?

То, что формально может сделать каждый, – это не искусство. Суть искусства в том, что художник являет произведе-

ние, которое смог создать только он, это его сугубо индивидуальный и отличающийся от всех прочих вклад в мир, делающий этот мир на одну микрогрань богаче и разнообразнее. «Постискусство» – это борьба за воображение воспринимающего чужими средствами, тем, что сделано не тобой.

Хау. Я сказал.

40-Б. А где грань? На сколько отходить от натурализма можно, а на сколько уже нельзя? а судьи кто?

Критерий первый. Нужно быть хорошим профессионалом, чтобы это смочь повторить. Качество формы.

Критерий второй. Наличие в произведении реалистического или сугубо традиционного – т. е. исконного, безусловного, элемента, который воспринимается «напрямую» без всяких условностей эстетической раскодировки и позволяет напрямую же соотносить произведение с формами жизни или с непосредственными, «внеискусственными» ощущениями. (Ритм в музыке. Значимый предмет в живописи. Образ, или сюжет, или система внутренне целесообразных действий в прозе. Это к примеру.) Точка привязки к жизни в самой форме произведения.

Критерий третий. Способность произведения к автономной жизни при отключении его от контекста искусства. Значимость его самого по себе. Как если бы до него и кроме него ничего не было – а оно все равно воспринимается и имеет смысл.

А вот все вот это уже подключается к созидательному ин-

дивидуальному акту художника и созидательному акту в искусстве вообще.

Очень хочется приводить кучу примеров, но это уже тянет вылиться в серию монографий по искусствоведению, где будет масса реалий и мало оригинальных мыслей; приходится иметь дело с концентратом. Дали – да, Брак – нет. «Отверженные» – да, трилогия Фолкнера – нет. Высоцкий – да, поздний Бродский – нет. В таком духе.

41. Поэтому невозможно относиться всерьез к римейкам. Они могут быть милы, остроумны, содержательны – но это карлики на плечах гигантов, протуберанцы от солнца оригинала. Они эксплуатируют чужие образы, питаются чужим миром, базируются на чужом мировосприятии. Это разовые поделки на потребу сегодняшнего дня, вариации импровизатора на темы классической музыки. Они вторичны по сути – всегда проигрывая оригиналу по мощи; новое слово отсутствует, мировое пространство искусства ничем не обогащено.

Созидательный акт художника весьма скромнен. Это тоже пост-искусство. Развлечение, пародия, ремесленничество, вроде написания комического сценария по роману «Три мушкетера».

Когда Шекспир раскручивал сюжеты Матео Бранделло – это не римейки, здесь в результате произведение безмерно превосходило скромный и не шибко уж знаменитый оригинал.

А живопись на христианские темы? «Возвращение блудного сына» – это не римейк? Нет. Христианство создавалось сказателями и записывателями, а не живописцами. Тогда можно ли назвать римейком «Иосифа и его братьев» Манна? Гм. Объем, конечно, не сопоставим, герр Томас забабал роман объемом под всю Библию. Но дело в том, что христианство – это ведь не искусство, а религия и история. Рембрандт плясал не от другого художника – а от религии и истории. От вечных тем и образов, существующих вне сферы искусства, т. е. самостоятельных. Сотый роман о Наполеоне – это не римейк, это историческая литература.

42. Поэтому невозможно всерьез относиться к критике. Каковая, собственно, никогда и не причислялась к искусству, но всегда хотела играть в нем роль третейского судьи и тем стоять над искусством.

В критике мы имеем полное отсутствие самостоятельного созидательного акта, полную вторичность по отношению к искусству, полное отсутствие культурной автономии. Среднее между лианой и зеркалом.

Но как вспомогательный эшелон искусства критика – сила немалая и значимая. Она способна влиять на со-созидательный акт воспринимателя. Тем самым в воображении воспринимателя она может включить произведение в пространство искусства (способствовать – противоборствовать), а может и не включить. Самостоятельных воспринимателей мало, а генеральные русла течения искусства как процесса существу-

ют: на берегах сидят критики и подкапывают либо укрепляют берега. Корректируют. Мощный поток всегда пробьется, но водички отсосать из него либо поплевать-пописать всегда можно, а большинству воспринимателей это небезразлично.

Большинство-то людей – конформисты, и убедить их можно в чем угодно. Тем более там, где очень трудно с объективными критериями, как мы выше выяснили – причем в таком виде впервые.

Кто такой критик? – Профессиональный пониматель.

От чего зависит понимание? – От ума, однако, и образования, т. е. профессиональной сведущности в предмете.

Что такое ум? Смотри в прочих местах книги, однако, согласно оглавлению. Ум – это оформление избыточной нервной энергии человека. Умный – это так или иначе, но изначально высокоэнергичный, высокосозидательный. И кто ж энергичный и созидательный пойдет в критики? Кто ж предпочтет созданию своего – критику чужого? И богачей среди критиков нет, и знаменитостей. Строго говоря, профессиональный критик – это почти аутсайдер, не тянущий более значительной работы.

Но. Но. Первое. Критика – это власть. Власть над людьми – хоть маленькая: над их мнениями по частным вопросам. Критик значителен тем, что по своему усмотрению может оперировать большими величинами – чужими произведениями и мыслями масс. В своих действиях он оперирует совокупностями действий многих людей. Не то чтобы он маши-

нист паровоза, паровоз и без него едет, но он при паровозе: звонит, протирает, объявляет, причастен к большому делу и даже норовит указывать остановки, либо угадывая их, либо определяя по приметам – подъем пути, замедление хода, – либо же споря с машинистом (художником).

Даже хвалить или порицать очевидно сильные или слабые произведения – это как в серфинге мчаться на доске, несомой скатом волны – используешь энергию волны и ее скорость, являя при этом себя, умеи только удержаться. А искусство – не девятый вал, всегда можно перестроиться.

И второе. Вот мчит волна, но удержаться на ней невозможно. Или доска у тебя неподходящая. Или волна слишком велика, не видно тебя будет. Серфингист выбирает такую волну, чтоб выжать с нее максимум для своего катания – лихости, красоты и длительности полета, эффектности. Себя и свое дело показать посредством оседлания этой волны.

Точно так критик выбирает для своей критики такое произведение, где может явить максимум своего умения: блеска ума, стиля, анализа, эрудиции. Ведь хорошим критиком считают не того, кто понимает глубоко и точно – а того, кто судит оригинально и излагает блестяще.

Критика – это как бы искусство второго рода, производная от искусства; и истинная, глубинная, первичная задача критика – та же, в сущности, что у любого человека: реализовать все свои возможности и утвердить себя через свое дело. Поэтому произведение искусства для критика – тот исход-

ный материал, та площадка, на которой он ставит собственное здание. Короче, критику несравненно важнее то, что он пишет, чем то, о чем он пишет.

Поэтому художники жалуются, столь же справедливо, сколь и наивно, что критики их не понимают. Но критик заинтересован в понимании произведения ровно настолько, насколько это способствует созданию эффектной критики и позволяет самореализоваться.

43. Один из бесспорных критериев искусства – насколько созданное им становится фактом общественного сознания, не менее значимым, чем реальные исторические факты; часто и более.

Робин Гуд для нас не менее реален, чем Ричард Львиное Сердце, и более реален, чем принц Джон. Шерлок Холмс едва ли не более реален сегодня, чем королева Виктория.

Интересная штука. Книга может быть написана плохо, а может – очень плохо. Сюжет вял, язык банален, мысли убоги, никаким к черту искусством не пахнет. Но образ, центральный образ ее, созданный слабым литератором – иногда отделяется от текста и начинает жить самостоятельной жизнью. Тарзан! Боже, детское массовое чтиво, приличного читателя тошнит, тьфу. А образ живет. Джеймс Бонд – какая ерунда. А стало уже именем нарицательным.

Создавая скромными средствами образ, художник создает то, чего раньше в мире не было. А вот воплощение и совокупность таких-то качеств, такую-то судьбу, такую-то мо-

дель взаимоотношений с миром: Робинзон, Гулливер, Дон-Кихот. Созидательный акт.

Здесь трансформация мира дается не через форму искусства – здесь трансформация через содержание. Художник изображает жизнь в формах жизни – вот только изображенной им жизни раньше не было или вообще быть не может. Придумал, сочинил, намечтал, вообразил.

Простейшая, а'ля «дневниковая запись» форма – лишь усиливает правдоподобие образа и ситуации, работая на общую задачу: максимально усилить воздействие на воспринимателя, вызывая у него доверие и ничем не отвлекая от сути, от содержания. Эстетический элемент – растворен, невидим: как бы к черту условности, к черту закодирование и раскодировку, я вам правду говорю!

(Ромео и Джульетта тоже вошли в сознание масс и зажили отдельной жизнью – но здесь история другая: высочайшее литературное искусство формы превратило вещь банальнейшую и общеизвестную – любовь – в символ, знак. Без искусства формы это осталось бы скромной историей, трогательной, но все-таки заурядной – ну, двойное самоубийство из-за препятствий в любви, ну нередкое же дело в общем, уж уголовная хроника это знает. А вот Робинзон – это нечто совершенно новое, ну не гуляло по свету таких историй до Дефо, и перепутать ни с чем невозможно: тираж коллизии – одна штука.)

Насчет «Ромео и Джульетты» сомнений в роли формы не

возникает: гений пера работал. А Жюль-Верн был почти графоман: взрослые его не перечитывают – и потому не встает вопрос о том, как чудовищно плохо, беспомощно, банально и неумело писал великий француз. Но повороты его лучших романов потрясли и врезались в память навсегда: из пушки на Луну, двадцать тысяч лье под водой и так далее. Писал плохо – придумывал хорошо, и умел донести до читателя свою придумку.

Это тот редкой случай, когда важно не «как», а «что». Художник созидает новое не через новизну формы – а через новизну содержания. А это крайне мало кому в истории удавалось. Он может плохо владеть ремеслом – зато очень хорошо владеет мыслью и чувством. Искусство здесь творится не на уровне формы, а на уровне базовом, исходном. Почти никто не мог серенькими средствами сказать то, что у него за душой, – и чтоб это было ново, ценно, интересно.

44. В чем отличие условного романа о д`Артаньяне от совершенно аналогичного романа о Наполеоне? Для читателя – ни в чем. Даешь содержание, приключения, страсти, великие свершения, значительные события. Хороший исторический роман – прекрасен и интересен, в нем масса жизни, судьба гигантов. Громадность жизни Наполеона искупает неблестящность излагателя.

Точно так же ни-на-что-не-похожесть Робинзона искупает внешнюю скромность изложения. Расскажите нам об этой удивительной жизни, об этом удивительном человеке! и хрен

с ними, красками и метафорами, вы суть расскажите: какой он был и что делал.

Так что почтенный доктор сэра Артура Конан-Дойля было здорово неправ, когда несколько даже презирал своего мистера Холмса за банальность литературных средств и неглубокость жизненного содержания. Не Диккенс, понимаешь... Как нередко случается, художник нашел не там, где копал особенно старательно. Он создал то, чего до него не было. А свершения выше в искусстве нет. Это максимальный созидательный акт. Мы получили дверь в новый мир, где иногда живем, играем, переживаем, чувствуем. А что дверь незатейлива и плохо покрашена – не так важно.

45. Искусство – это намеренное, условными средствами, воздействие на наши чувства и мысли, в результате чего мы вне каких бы то ни было собственных действий, лишь воспринимая произведение, испытываем разнообразные ощущения, преимущественно положительные, получаем толчок к прямым и ассоциативным мыслям, и даже живем воображаемой жизнью в воображаемом пространстве. Это дополнительные и воображаемые события нашей жизни как источник дополнительных ощущений и дополнительного познания жизни в разных ее проявлениях.

Искусство отвечает базовой потребности человека: пережить больше! увидеть больше, узнать больше! наощущать больше!

В основе искусства лежит, таким образом, инстинкт жиз-

ни. Базовым обоснованием искусства является избыточная нервная энергетика человека: всегда хотеть еще, познавать еще, ощущать еще, – искусство позволяет вместить в индивидуальную жизнь массу ощущений и представлений о самых разных аспектах жизни, местах и временах, людях и коллизиях, в краткое время и в концентрированной форме.

Искусство – это информативный концентрат жизни, позволяющий в одну объективную индивидуальную жизнь вместить много субъективных, эмоционально и информативно насыщенных, качественно отличающихся от реальной объективности.

46. Понять это – значит одновременно понять, что искусство принципиально не может погибнуть, и разговоры об его гибели – не более чем обывательская болтовня умственно заурядных людей, кормящихся вокруг искусства. Периоды упадка формы, периоды вообще снижения энергетики этносов и сама гибель этносов – дело обычное; это частности.

Потребность человека в искусстве – это потребность в сверх-обязательных ощущениях и сверх-обязательных действиях, т. е. потребность в реализации избыточной энергетике.

47. Имеет ли искусство объективную необходимость и объективную ценность? – т. е. если суть человека, утверждаем и понимаем мы, – энергопреобразование Земли и Вселенной, то работает ли как-то искусство на эту генеральную задачу – или это побочный эффект существования челове-

ства, глядя как бы с точки зрения преобразуемой нами Вселенной?

Искусство в своих развитых формах – ценность субъективная и самодостаточная, на Главную задачу не работает, и в основном существует как игра и наркотик, производится и потребляется самим человеком «просто для своего удовольствия». Двигать историю, цивилизацию, энергопреобразование можно и без него.

Искусство правильнее всего считать духовным метаболизмом человечества. Вроде бы само по себе и не нужно, но вот в результате всех жизненных процессов неизбежно образуется.

Жить через реальные действия, реальный передел мира – объективно плодотворнее, чем производить или потреблять условное искусство.

Но потребность человека в переделке мира – неизбежно на начальных этапах реализуется в мечтании, воображаемых действиях, накоплении и акцентированной передаче информации, т. е. в начальных, исходных формах искусства: легенды, воображаемые путешествия и приспособления для удовлетворения желаний, сказочные счастливые государства и т. д. Стремление к положительным ощущениям через эстетику – развитие архитектуры, прикладной живописи и т. п. – стимулирует развитие технологий и прогресс науки. Искусство подстегнуто к прогрессу.

Шедевры низачем не нужны. Но тот самый избыток энер-

гии и стремление к максимальным ощущениям, которые составляют суть человека и двигают прогресс, заставляют человека продолжать заниматься тем, чем он уже занялся, и добиваться в этом совершенства, все более полного, предельного, немислимого, бесконечного.

Искусство – это не боковой довесок к энергопреобразовательному прогрессу, который в принципе можно бы и сбросить, хрен ли нам лишние нагрузки, – это живой, функционирующий орган человечества, деятельность которого проистекает из устройства человека, и если предположить в «чистом опыте» его ампутацию – одновременно окажутся урезанными воображение, игра, красота, и вообще потребность в сверх-избыточных ощущениях, а тем самым – в сверх-избыточных действиях, т.е. – пошли назад на деревья, макаки бесхвостые.

Потребность в искусстве проистекает из субъективных надобностей человечества – но именно и только из субъективных надобностей человечество и работает на объективную задачу. Субъективные же надобности человечества коррекции не поддаются, ибо коренятся в его сути. Расходы на искусство той части энергии человечества, которая могла бы «впрямую» идти на энергопреобразование мира – надо списать на КПД машины, которая без этого, на первый взгляд не обязательного «бокового» расхода энергии – работать на самом деле не может. Ибо если человечество не будет получать удовлетворение, получать ощущения всеми способами,

до которых оно может додуматься – оно ни хрена преобразовывать не будет. Ибо оно только и переделывает Вселенную не потому, что такое сильно сознательное и долг свой понимает, а потому, что желает получать всякие ощущения и для того совершать всякие действия – вот результат и вытанцовывается.

Объективное энергопреобразование Вселенной – это равнодействующая всех субъективных интересов и субъективных в личных интересах действий человечества.

Искусство есть одна из неотъемлемых субъективных составляющих этой объективной равнодействующей. Ибо людям, в сущности, плевать, что там будет со Вселенной – их интересуют их собственные, личные, ощущения, интересы, действия и условные ценности. А в этом ряду с искусством все в порядке. Доктор сказал – в морг не надо, будет жить.

Красота

Красота – еще один из вечных вопросов, на который полагается, свидетельствуя о своем уме и образованности, не давать внятного ответа. Мол, это непознаваемо, тайна, нечто высшее и божественное даже, все и так знают, что это такое – но знание это интуитивное, рациональному анализу и формулировкам не поддается. Гармонию алгеброй не расчислишь: тот самый случай. И в чем же суть и причина того, что одно красиво, а другое некрасиво, дознаться невозможно – вот есть такое явление, и все тут. И со времен хитромудрого Сократа ничего тут принципиально нового не надумали, его же резюме было примерно таково: а хрен его знает, не добраться до сердцевины.

Я предпочитаю показаться неумным и необразованным, но разобраться в вопросе, коли он поставлен: что такое красота вообще, в принципе, как категория?

1. Утверждать, что способность воспринимать красоту свойственна только человеку, было бы несколько опрометчивым и высокомерным. Тут есть пример, заставляющий задуматься: вороны, которые утаскивают в гнездо блестящие штучки вроде колец или чайных ложечек и всякие яркие тряпочки. Не только вороны – и сороки, и дрозды, но полинезийские вороны всех превзошли – эти собирают целые коллекции яркого-блестящего, берегут их, перебирают, и даже

показывают друзьям-подругам жизни.

Никакой пользы с этого вороне нет. И при брачном ухаживании эти побрякушки не фигурируют, и ранг вороны среди прочих не повышают. Ей это нравится бескорыстно, само по себе. То есть ей этого хочется, и она от этого получает положительные ощущения.

Птица способна получать положительные ощущения просто от цвета (яркого) предметов, которые не имеют для нее никакой функции, кроме как доставлять эти ощущения.

Черт возьми, это та же самая способность ценить красоту: никакого принципиального отличия от цветных стеклышек и ярких фантиков из детских коллекций, от блестящих бус дикаря.

Т. е. в основе лежит некая *избыточная*, сверх необходимого для выживания, *способность получать положительные ощущения* просто от формы (цвета) некоторых предметов. Кажется, мозг вороны наделен способностью к ощущениям сверх необходимого.

Ворона – птица умная, известно. Но слон все-таки умнее, и голова у него больше, и хобот ловкий – почему он в джунглях цветы не собирает? Или, домашний, не крадет у хозяина часы, чтоб любоваться на досуге? Очевидно, он услаждает себя иначе и не нуждается в дополнительной эстетике. Мы лишь констатируем: ворона слона не умнее, но у нее, относительно ее небогатых возможностей и потребностей, есть по сравнению со слоном «свободный», «невостребованный»

участок мозга (очень грубо и условно выражаясь), который она «пускает» на, так сказать, простейшую «пра-эстетику».

Что мы имеем? Мы имеем ма-аленький *излишек энергии мозга* сверх необходимого для выживания. Не в том дело, что слон умнее, а в том, что ворона имеет «микроизлишек» нервной энергии.

Соловей поет, сытый отдохнувший волк играет, а ворона стеклышки коллекционирует.

Здесь невредно сделать вот какое примечание. Строго говоря, любое живое существо «энергоизбыточно» – это тот самый дополнительный сверх необходимого запас энергии, который своим очень слабым, в особи неразличимым, но постоянным «давлением» и обеспечивает в течение миллионов лет эволюцию вида. Микроимпульс к видоизменению и усложнению. Птица ведь тоже участвует в энергопреобразовании мира: семечки ест, семена переносит, почву удобряет. Но она-то изменяет его очень-очень медленно, на протяжении поколений – незаметно, она вписалась в ландшафт, – а человек за десять лет все перевернуть может, и младенец его за пяток лет может выйти за пределы своего вида и стать волком, скажем, по привычкам и структуре личности, а другие животные этого не могут, энергетический заряд не тот. Но за миллиард лет амеба может стать человеком, такие дела.

Пропась между обезьяной и человеком огромна и в масштабах человеческо-исторического времени непреодолима (от них к нам, наверх, непреодолима, конечно – в обратную

сторону Тарзан ее преодолел) – но в принципе-то устройство мозга одно и то же, просто нервная энергетика человека на порядок выше, качественно выше – излишек нервной энергии человека сверх необходимой для простого выживания и составляет его суть.

(Вообще у многих живых существ можно наблюдать «излишние» действия пра-эстетического характера, в которых проявляются «излишние» чувства. У тех, у кого развита система звуковых сигналов – это обычно принимает вид пения. Птицы поют, волки воют, лягушки квакают, обезьяны криком рулады выводят. Что означает, что кошка мурлычет от удовольствия? Что ее положительные эмоции таковы, что требуют какого-то дополнительного, конкретного проявления: строго говоря, в мурлыканье идет ведь ма-ахонькая энергия – это ма-ахонький избыток положительных ощущений, с которым неизвестно что делать, которые «по жизни» ни для чего не нужны, но какого-то своего проявления в каких-то действиях требуют, наружу просятся.

Заметьте – в полнолуние все живое активизируется, энергетика существ подпрыгивает. Повышается уровень возбуждения центральной нервной системы. И мозг взывает к действию – для мозга ведь ощущение «рассматривается» или как позыв к какому-то действию, или как следствие уже совершенного действия, механизм таков. Обычно мы это называем «проявлением чувств»: смех, плач, крик радости.

Сколько чувств в волчьем вое на луну! Есть у него ка-

кие-то избыточные ощущения – и требуется их как-то проявить. Вот в полнолуние он и поет особенно страстно – чувств больше. А обычно поет на закате – на закате сила и острота ощущений многих живых существ, преимущественно ведущих ночной образ жизни, подпрыгивает. Солнце заходит, свет меркнет – ощутимый энергетический переход состояния окружающей среды, и ему соответствует некоторое возбуждение ощущений, – та же человеческая грустная красота заката.

А дневные птахи устраивают концерт при восходе. Та же внешняя энергетика происходящего как внешняя причина – и возбуждение ощущений как причина внутренняя. А можно и не петь, ни для чего это не нужно.

То есть. Ощущения побуждают к действию – таков механизм функционирования инстинкта жизни в особи, управляющий ею через реакции центральной нервной системы. Ощущения первичны – в том смысле, что сначала голод ощущается, а потом – удовлетворяется (а если корм запасается сытой птицей про черный день – это как бы продолжение ощущения голода, переходящее в пра-сознание: сейчас-то сыт, а потом будешь голоден, – как бы экстраполяция будущего ощущения голода). А поскольку любое живое существо создано «с запасом» – «на всякий случай», выжить при трудностях, – то этот запас существует в нем, на уровне ощущений, в том виде, что способности к ощущениям невредно иметь чуть-чуть больше, чем обычно требуется – ну, как НЗ

топлива, допресурс двигателя. Вот этот излишек ощущений и пускается на «ненужные» действия – а просто для того, чтобы чувствовать, просто потому, что способность к таким ощущениям есть.

Полнолуние – больше ощущений, возбуждение в живом мире, поют активнее. Закат и рассвет – аналогично.

Пра-эстетика как дополнительные ощущения, проявляющиеся через дополнительные действия, не имеющие иной физиологической функции, кроме «бескорыстного» удовлетворения.

Умная ворона петь не умеет, выглядит неказисто, и у нее имеет место вот такая перекидка с акустического ряда в визуальный: ее коллекция побрякушек – это своего рода цветомузыка.)

Вернемся к нашим воронам. И повторим: мы констатируем у вороны излишек нервной энергии по сравнению со строго необходимым, и этот *излишек способен оформляться в пра-эстетическую функцию.*

О значении и роли яркой окраски птиц, животных и рыб написано много, это все довольно известно и понятно: хвост павлина привлекает самку, пестрота ядовитой рыбки отпугивает хищников, яркость цветка привлекает насекомых-опылителей и т. д. Функциональность. Факт в чем? – возможный партнер реагирует на цвет, воспринимает его и через ощущение цвета делает соответствующий «практический вывод» (на уровне инстинкта): соси мой нектар, совокупляйся

со мной, отвали от меня.

И вдруг кто-то получает дополнительный сигнал: смотри на меня, будь со мной, получай удовольствие от того, что ты просто на меня смотришь. А вот это уже и есть не что иное, как красота.

Инстинкт жизни можно уподобить воде, текущей в трубе под некоторым давлением к крану: вытекание из него как бы в нашем примере и есть собственно жизнь. У человека же «в трубе» давление воды избыточно настолько, что рвет трубу во многих местах, размывает сопровождающее трубу русло, фонтаны бьют, лужи образуются, реки вбок отходят – и все равно из крана хлещет сильно, хотя может иногда иссякнуть раньше времени – у самосожженцев, которые пускают биологическую энергию жизни на свершения человеческие, «сбоку трубы», за счет собственного здоровья и долголетия.

Одна из боковых бьющих струек, свидетельство и следствие этого избыточного давления – способность наслаждаться красотой и творить ее. Вообще-то ведь жить можно и без этого, но человек тем и отличается, что наворачивает то, без чего мог бы обойтись.

Вот у вороны в маломощной ее трубе тоже есть дырочка, и сочится в нее струйка: бескорыстное и бесполезное стремление к красивому, блестящему и яркому. Почему именно у вороны, а не умного гуся или большого страуса, мы не знаем. Тут, как сказал знаменитый пьяный лектор, наука пока не в курсе дела.

Так что для восприятия красоты, самой примитивной красоты в принципе, – большого ума не надо. Ворона ведь не умней собаки – она просто умней, чем необходимо вороне, самую капельку. Человек вот – сущая обезьяна, просто умнее, чем необходимо обезьяне.

Итог: способность воспринимать красоту – избыточная функция центральной нервной системы.

2. А красивые самцы, красивые манкие цветы и красивые отпугивающие рыбки? Да нет, это все встроено в систему целесообразности жизни. Система визуальной сигнализации через яркий цвет. Плевать, красиво или некрасиво, суть – это важно и это внятно, это означает то-то и то-то, полезно либо вредно.

Серые птички и незаметные рыбки по-своему устраиваются не хуже.

3. Красота бесполезна и самодостаточна. (Не считая того, разумеется, что нужен тот, кто ее воспринимает, – если что-то не поддается восприятию (ультразвук, ультрафиолет) – так оно и не может быть красиво, красота – категория оценочная, это и упоминать излишне, но так уж, для пущей обстоятельности.)

Эта точка зрения не вовсе бесспорна. На уровне не только бытовом, но и философском, постоянно делались и делаются попытки классифицировать красоту как верх и идеал целесообразности. Самые расхожие примеры – красота женщины и мужчины, красота оружия, красота автомобилей-локо-

МОТИВОВ-САМОЛЕТОВ.

Насчет красоты тела как целесообразности больше всего сказано. Хорошие зубы, гладкая плотная кожа, длинные стройные ноги («это чтобы быстрее бегать, дитя мое...»). Большая женская грудь выкормит детей, широкие плечи и сильные мышцы мужчины прокормят и оборонят, и т. д. А зачем человеку хорошие волосы на голове? А это свидетельство здоровья. Гм. А зачем женщине тонкая талия, чему она способствует? Вообще-то она ничему не способствует... может, она подчеркивает плодородную ширину бедер и свидетельствует, что раз особь стройна – то подвижна, энергична, обмен веществ хороший? Допустим, хотя пахнет натяжкой... А чему способствует крайне целесообразное с точки зрения природы совмещение половых органов с мочевыделительными? Всему оно способствует, но вот назвать это совмещение красивым эстетике всех эпох как-то затруднялись; либо обходили вопросом молчанием, либо тихо сетовали, что вот тут у Господа недоработочка имеется, органы для такого прекрасного чувства и дела – и моча тут же, и кал рядом.

А уж что касается красоты лица – тут просто от винта. Форма и размер носа, рта, подбородка, ушей – какая разница, если это в пределах нормы и работает хорошо? Размер и разрез глаз – а вам какая разница, если они хорошо видят? Хлоп разница – Европа и Азия – каноны красоты лица у разных рас, естественно, различаются. *Относительность красоты, ага?*

Истинно влюбленному его избранница всегда кажется очень красивой – он просто не может понять, как она может кому-то не нравиться, она же в общем явно красивее всех. Рассудком можно отмечать, что форма ее носа отличается от греческого канона, что глаза не очень большие, а на скулах веснушки, – но для него это не имеет отношения к красоте, потому что ну явно же видно – красива именно она, а у других имеет место правильность черт, которая обычно считается красотой, но именно самой-то красоты у них нет, а есть некое внешнее и условное ее подобие. И если другим больше нравится ее подруга – он даже жалеет их немного за слепоту и эстетическое убожество: подруга, конечно, ничего так, но куда ей до моей девочки. Если он потом разлюбит и взглянет «объективными глазами» – черт, подруга-то окажется и верно красивее, а эта-то и верно ничего уж такого: что может быть обычнее?..

Кстати о красоте лица. Мерлин Монро. Если рассмотреть ее лицо честно и подетально – ничего там особенно красивого нет. Более всего смахивает на лубочную красотку с обертки мыла. Пергидрольная блондинка с перманентом, черты крупные и грубоватые: ни тебе изящного носика, ни чуть раскосых глазищ, ничего тонкого и изящного, почти помесь куклы с коровой. В чем дело, почему полмира на нее так запали? Да Рэкел Уэлч или Мишель Мерсье гораздо красивее; вроде бы гораздо красивее. И вклад Монро в мировое киноискусство весьма скромнен, прямо скажем. Но – но – соче-

тание этих черт, невинности с тонкой подрисовкой порока, наивности с потенцией страсти, детскости с идеальной женственностью развитого крупного тела (биполярность! биполярность!) – и дает эффект, бьющий уже треть века с фотографий.

Чем это, интересно, она совершеннее многих других вполне красавиц? Чего это в ней такого особенно полезного и целесообразного? И чем, чтоб провалиться, светлые вьющиеся волосы лучше темных и прямых? Кому что идет, да? Вот и я говорю. Нравится – не нравится.

Нет, способность восприниматься как красивое и полезность для чего-то – вещи разные; они могут совпадать, а могут не совпадать.

Оружие. Гранатомет неуклюж: куцая труба; а уж куда как эффективен. Боевой вертолет топорщится углами и консолями – страшноват и внешне даже нескладен. То ли дело «МиГ-15» или «Конкорд» – изящен, плавен, стремителен. Меч красив, топор не очень. Противотанковая пушка – длинная, хищно распластанная по земле, хороша, кто понимает, – а минометы недаром называют «самоварами» – труба, плита, подставка, любоваться нечем. Уж сколько ума и чувства вкладывалось в форму и отделку древнейшего из оружия – ножей: кинжал или финач ну так же и просятся тебе в руку и ему в брюхо, – плавность черт, удлиненность, блеск. А в испанской навахе – в отличие от стилета – ничего изящного. А английские командос традиционно воору-

жаются ножом эффективнейшей формы – «воловий язык»: форма вроде листа дерева – обоюдоострый клинок, сильно и плавно расширяющийся от острия, – рассекает при ударе все без затруднений, широкая рана; но куда ему по красоте форм до кортика или даги.

Автомобиль. Совершенство – «Формула-1»: сравните эту помесь сигары с гробом на четырех торчащих в стороны колесах с «мерседесом» или «ягуаром». Сравните вездеходный джип с роскошным «бентли». Нас манит плавность обтекаемых форм, блеск отделки, – ну, чтоб глаз радовался воплощению скорости и комфорта. А ведь джип-«виллис» неказист, но гораздо более целесообразен, высокий старомодный «роллс-ройс» предельно удобен и комфортен; и вдруг выкатит репликар тридцатых годов, угловатый лаковый кузов с никелевыми побрякушками, и все ахают: как красив... а ведь менее совершенен.

Парусная яхта красивее гоночного катера-катамарана.

Паровоз делается красивее, если убрать все, что можно, под обтекаемый вытянутый корпус, да? Выигрыша в скорости может практически не быть, но «линии улучшаются».

А бесполезность украшений? А бесполезность моды? А с чем кушать колоннады храмов?

Да нет, красота и прикладная польза – вещи разные. И идеально отвечающее своему назначению, идеально целесообразное – отнюдь не значит красивое. Идеально практичная одежда – камуфляжный комбинезон. Идеальная форма

жилица – параллелепипед с двускатной крышей. А вы про Версаче и Миланский собор.

4. Много вам пользы в классической музыке – если вы не зарабатываете ею на жизнь? А есть ведь – красота музыки, красивая музыка.

Как прикажете отличать в музыке красивое от некрасивого? А если кто абсолютно лишен музыкального слуха и музыку вообще не воспринимает – как насчет объективности и субъективности красоты? Ведь получается, что вопрос истины решается голосованием и большинством голосов: вы считаете иначе – а нас больше, и мы считаем вот так: быть по сему. Ага.

Музыку Юго-Восточной Азии европеец не воспринимает, для него, воспитанного в другой музыкальной традиции, азиатская музыка – малосимпатичный набор звуков. Азиат плачет – европеец морщится, европеец веселится – азиат пожимает плечами. И там и сям свои прекрасные композиторы.

Ставились опыты: у представителей разных этносов, разных языков и культур (японцы и французы, скажем) одна и та же фонема (знаковый звук, обозначаемый на письме буквой) ассоциируется с разным цветом, если пытаться ассоциировать. Разный интонационный строй языков, разная фонематика, разная семантика акустики, так что это можно понять.

Неудивительно, что и разные сочетания звуков соответствуют разным ощущениям у народов разных культур. Чув-

ства одни – точки внешней привязки разные, проявления по форме разные.

Что такое музыка? Воздействие на ощущения комбинацией бессмысленных звуков. Единственное назначение звуков – именно вызывать ощущения, и только.

Что такое красота музыки, красивая музыка? Такое сочетание звуков (разных тембров, тональности и т. п.), которое вызывает ощущение прекрасного.

Что это за ощущение, черт возьми? Приятное, сильное, может быть печальным, может быть веселым, – но оно желанное, возбуждает чувства; и это возбуждение чувств от красивой музыки смыкается с чувствами добра, благородства, силы, желанности жизни с ее трагизмом и радостями, и чувство своей значительности через свою причастность ко всем этим вещам жизни тут тоже присутствует. Возникает ощущение «чего-то большого, чистого и настоящего» (вроде слона в ванне, если цинично пошутить).

Итого. Внешне мы имеем красоту как форму, без всякой пользы и всякого смысла. (Всерьез говорить о «содержании музыки» невозможно же, это вульгарно-примитивная попытка перевести язык музыки на язык слов, т. е. вытащить ощущения в сознание и аналитически сформулировать в понятия... бред, придуманный для глухих.)

Красота может существовать как акустический ряд. Мы можем воспринимать красоту «вообще» через комбинированные сотрясения воздуха. Это может побуждать марширо-

вать, сражаться, трудиться, танцевать. А может просто побуждать плакать, улыбаться, переживать неизвестно что.

Красота как форма может быть относительна – это зависит от традиции, воспитания, связи с общей культурой этноса и даже врожденной способности ее воспринимать.

5. Прежде всего красота воспринимается через зрение. Под красивым чаще всего мы имеем в виду, что что-то красиво выглядит. Девушка, ваза, автомобиль, нож. Форма предмета, линии его объема, а также сочетания цветов (или один цвет).

6. К тому, что воспринимается органами обоняния и осязания, понятие красоты не применяется. Почему? А черт его знает. По традиции. А ведь запах духов или свежего сена бывает прекрасен! И мы так и скажем: «Какой прекрасный запах!» Но не скажем «красивый запах» или «это красиво». Здесь кроме традиции еще одна вещь: в жизни человека обоняние играет небольшую роль по сравнению со зрением и слухом. Через обоняние поступает не много информации. Через обоняние человеку не свойственно испытывать сильные ощущения. От дерьма и падали может стошнить, но это редко, а если с привычкой – перестаешь обращать внимание. (Наркота не в счет, тут балдеж не от запаха, просто химия влетает через нос и вызывает кайф не оттого, что это хорошо пахнет.) Обонятельные центры мозга в общем не велики (хотя конечно и амбра, и мускус, и ладан, но все-таки это «вспомогательный ряд»). Через обоняние человек не может полу-

читать ощущения столь сильного и богатого, как через слух и тем более зрение. А красота, по определению, должна вызывать достаточно сильные ощущения. Кроме того, ощущение от запаха, как мы сказали и как все знают, очень быстро притупляется: больше десятка флаконов духов никак не перенюхаешь, перестанешь запах толком воспринимать и различать.

Короче, красоту на нюх не возьмешь. Доберман-пинчер или крот могли бы, а тебе слабо. Не тот масштаб восприятия.

А уж насчет осязания тем более. На ощупь человек мало что познает в жизни. Ощущение от осязания может быть приятным, очень приятным – но не более (осязание любимого тела прошу в счет не ставить, здесь совсем другая история). Очаг ощущений от осязания в мозгу мал, как бы «вспомогателен». Гладкое, пушистое, теплое, мягкое, упругое, твердое, округлое, – батюшки, вот едва ли не весь ряд того, что можно определить на ощупь как приятное. Какая ж тут «красота»... бедно, граждане.

Вкус еще остался. «Прекрасный вкус!» – это еще можно сказать. Но «красивая еда», имея в виду вкус – не-а, не говорят. Хотя пальчики оближешь и обожрешься, как удав, – но ощущения от еды а) прикладные, тебе это жевать и глотать приятно, в себя пихать; б) высоких и благородных чувств от еды не возникает. Нет того куста ассоциаций, нет бескорыстного наслаждения.

А вино? Это классом выше будет. «Прекрасное вино!»

Его пить не обязательно, его пьют именно для удовольствия, и умеренное опьянение от хорошего вина возвышенно и благородно, кто понимает. Но «красивое» про него не скажут. А про бокал, в который оно налито, скажут! Про букет вина роскошный не скажут «красивый», а про цвет вина рубиновый или топазовый скажут – «красивый». Вот черт? Ведь для вина запах и вкус важнее цвета, а? И само ведь по себе ощущение от запаха и вкуса вина – сильнее и богаче, чем от его цвета? Да.

В чем дело?

Во-первых – в том, что только через главные органы чувств – зрение и слух – мы можем (и привыкли) получать ощущения настолько сильные, богатые, стойкие, что это может восприниматься как красота; каковая красота для нас – нечто значительное, высокое и отвлеченное (отвлеченное!). Выпивая вино, мы никак не используем, не потребляем его цвет, мы его просто фиксируем. А через зрение идет до 95% всей информации, здесь все воспринимается очень остро и сильно, и кусты подсознательных ассоциаций богатейшие, – вот в этом пласте восприятие красоты у нас в основном и происходит, представление о ней здесь и пребывает – где ощущений больше, и излишек их тоже больше.

Во-вторых – это говорит о том, что понятие красоты несколько условно (как условны все понятия-слова-символы) и размыто. Нет четкой границы между «красиво» и «нравится, приятно». И под красотой мы часто объединяем весь-

ма разнородные вещи по степени «нравящести» нам. По степени «эстетического воздействия».

В-третьих – «эстетическое воздействие» противопоставляется потреблению, обладанию, использованию для чего-либо еще. От посмотра и послуха ничего не убудет, и кошке дозволено смотреть на короля. Скушать – означает потребить, сплевывать не будешь. (Хотя римляне времен упадка достигли в этом изрядного совершенства: наслаждались яствами, потом мальчик щекотал гостям горло перышком, они изблеывали трапезу в золотой тазик – и, освободив желудок, могли наслаждаться вкусом следующих яств, приготовив для них место. Это уже прямо эстетское отношение к вкусу еды – не сожрать, но лишь насладиться. Изобретателен человек по части доставления себе ощущений! Но сблеванные кушанья, понятно, уже никуда не годились.) Нюханье весьма связано с качеством пищи, чистотой жилища и одежды, аспект потребления немал, да и, как уже сказано, мало чего от запаха в нашей жизни обычно зависит. Ощупывание – вообще сродни обладанию («не лапай, не купишь»), это уже весьма интимное знакомство с предметом.

В-четвертых. Красота, воспринимаемая непосредственно органами чувств, имеет форму. Зримая форма понятна. Музыкальная форма может быть выражена – через ту же нотную грамоту.

Насчет формы обоняемого – есть трудности. Трудности есть – формы нет. Чтоб выразить впечатление от запаха, мы

прибегаем к переносу качества от предмета (пахнет сеном, лавандой, морем) или определяем через вкус (сладкий, горький, кислый). А вкус – это не эстетика, это потребление. А форма через осязание? – Или это замена зрению (квадратный, большой) – или, опять же, качество, формы не имеющее (теплый, мягкий).

Так что красота – это воспринимаемая форма, зримая, а в редком отдельном случае – слышимая. Или форма пространственная с ее атрибутами – объем, линия, цвет, или форма акустическая, что есть комбинация колебаний воздуха, т. е. опять же своего рода форма окружающего нас пространства, каковым является воздушная среда. Ясно ли? Если окружающую атмосферу поколебать соответствующим образом (а вообще ей свойственно колебаться при любых происходящих действиях), то может возникнуть красота, воспринимаемая через слух.

Красота – это некоторые детали и состояния окружающей среды, само наличие которых доставляет нам сильные приятные ощущения, будучи восприняты через главные органы чувств.

7. Красота визуальная в большой степени поддается анализу и расчислению. Чем древние греки прекрасно и занялись, создав «золотое сечение» и вообще разные варианты пропорций зданий, колонн и человеческих изображений. Красота рассчитывалась и создавалась через гармонию составляющих частей. Один к двум, два к трем, один к семи и

к девяти, – простейшие соотношения чисел лежат в основе шедевров античной архитектуры, и даже во многом в основе прекрасных статуй.

В простительном возбуждении от гениальности человеческого разума Пифагор и проповедовал тот вывод, что в основе мироздания вообще лежат числа и их отношения, и этими численными отношениями вообще можно объяснить все на свете. Как всякий великий мыслитель, открывающий что-то новое, он был мономан своей идеи-фикс.

Но любой, кто знакомился с основами ваяния, живописи и зодчества, знает отлично: да, красота часто существует на уровне арифметики с геометрией, здесь свои законы, и пренебрегать ими никак нельзя.

Красота как легко вычисляемые формы объема. Простейший вариант.

8. Сродни ей – ряд вариантов музыкальных гармоний. То же расчисляются – и поддаются простому рациональному созданию. Составь звуки по высоте и длительности в определенных комбинациях – это и есть красиво. Ладно.

9. Тогда акула красива, потому что она длинная, плавная, заостренная и ловко-стремительная, а осьминог некрасив, потому что мешковатый, внешне неуклюжий, и сочетание щупалец с туловищем противоречит гармонии линий и объемов.

Все дело в линии и объеме.

10. А также в цвете и сочетании цветов. «Красный» по-

русски и означает «красивый». Сочетание желтого с фиолетовым красиво, а зеленого с розовым «безвкусно» (хотя зависит от оттенков, конечно).

11. На этом изначально основана абстрактная живопись. Не обязательно изображать предметы, чтобы достигнуть впечатления у зрителя – можно дать на холсте линии и цветовые пятна таким образом, что возникнут некоторые ощущения, в том числе возможно ощущение красоты.

12. Нам нравится:

яркое – больше тусклого;

длинное – больше короткого;

тонкое – больше толстого;

плавное – больше угловатого и комковатого.

13. С этой точки зрения понятно, почему жираф красив, а слон – нет, тигр красивее медведя, а щука красивее сома.

Чем волк красивее гиены? Да у нее цвет какой-то из грязных пятен, хвост куцеват, таз опущен, задние ноги коротковаты, и возникает ощущение неопрятности и неуклюжести. Хоп! – возникают ассоциации. Зрение – наиболее ассоциативно-богатое чувство – и чисто зрительная картина склонна дополняться в сознании «не-зрительными» качествами на основании собственного зрительского опыта и знания.

А также имеет место трансформация зрительного образа частично в сферы других чувств: осязания, обоняния (задействуются «краешки» очагов других чувств центральной нервной системы).

И нам уже кажется, что от трупоеда-гиены пахнет падалью и дерьмом, вид у нее нечистоплотный.

14. Нам нравится:

сухое – больше влажного;

теплое – больше холодного;

гладкое (или пушистое) – больше шершавого;

упругое – больше дряблого.

15. Крокодил вполне продолговат. Всяко крокодил умнее тупой акулы и не жрет всю дрянь подряд, как она, – вообще он стоит выше на лестнице развития. Почему же он, бедолага, на наш взгляд некрасив? Кстати, двигаться он может очень стремительно и ловко, броски его молниеносны, а от слона на суше он может удирать даже галопом.

Лапы у него какие-то коротенькие, кривые, толстые. Некрасивые лапы, линии не те; не антилопа. И брюхо толстое, противное, на вид мягкое и дряблое, утроба гадова. Имеем нарушение пропорций и отрицательные осязательные ассоциации.

Змея продолговата, плавна, может иметь очень яркий красивый узор – но что-то змею назвать красивой может только любитель-зоолог. А чего? Слишком длинна, пропорция не та. И голова маленькая слишком, плоская, безмозглая. Но – у жирафа тоже шея будь здоров, да и у лебедя длинновата, но у них это представляется довольно красивым. Включаем ассоциации: змея холодная, влажная, скользкая, фи. Вранье! – закричит серпентолог, и будет абсолютно прав: змея

сухая, теплая и гладко-шершавая, как ручка хорошего ножа. Это серпентолог знает, а нам кажется другое. Опасная? – акула опаснее. Безмозглая? Бабочка более безмозглая, а бывает очень красива.

Шо мы имеем? Мы имеем *комплекс ассоциаций*, как чувственных (осязание, обоняние), так и инстинктивных типа: мерзкая низшая тварь, ядовитая, жрет тех, кто ее теплее и выше, бороться с ней трудно, вообще очень чуждое мне, биологически далекое существо, не хочу ее, подальше от нее, бежать, убить палкой.

Бабочка плохого сделать не может (ну, листья ест). Хоть и глупая, вообще насекомое. А в борьбе змеи с мангустом наши симпатии всегда на стороне мангуста – хотя змея его не трогала, он просто ею пообедал решил. Зато он пушистый и симпатичный.

А вот если хищный паук мохнат – он от своей мохнатости красивее для нас не становится. Шмель – да, его пальцем по мохнатой спинке погладить хочется. А паук, брюхо на восьми ножках – нет, некрасив. А ведь сообразителен тарантул, ловок, храбр!

Орел красив, все норовили его символом сделать и в качестве комплимента с ним сравнивать. А гриф нет – шея с головой у него голые, красные, пупырчатые, как общипанные. Падаль ест? медведь тоже мертвечиной не брезгует. Но он славный, умный и пушистый, а шея грифа красно-сизая мерзка должна быть на ощупь, и падаль, и пупырышки эти...

фу. Перетягивают отрицательные ассоциации.

Медвежья шерсть, кстати, жесткая, как тонкая проволока или конский волос, реально на медвежьей шкуре не понежишься. Но пока не пощупал – кажется пушистой, и это приятно.

Красота как комплекс ассоциаций. Подключка воображения к положительным ощущениям.

16. А теперь отвлечемся от зрительных образов красоты и обратимся к тому, что посложнее кажется.

Красивый ход. Красивый поступок. Красивый удар. Это что такое? Что здесь есть красота? И как она определяется? И что имеет общего с красотой предмета?

Красивый удар в футболе. Неординарный, точный. Проявление техники, силы, расчета. Трудный, редкоисполнимый, не каждому по плечу. Трудно берущийся. В данной ситуации – максимум того, чего можно ожидать от игрока, и более того – такого удара даже и не ждали, а игрок возвысился прямо до уровня искусства: и момент улучил, и траекторию мяча провесил, и промежуток меж защитников углядел, и ударил пушкой. Блеск! Демонстрация вершинных возможностей футбола как зрелища, атлетизма и игры. При этом, если удар именно «красив», траектория полета мяча должна быть достаточно далекой и желательной по пологой дуге, чтоб еще и линия полета была красива. Если в суতোлке у ворот сумел в единственный миг впихнуть мяч – удар красивым не назовут, если в упор прямой пушкой пробил вратаря – то-

же красоты нет. Нафинтить, открыться, обмануть – и с дальней дистанции навесить под штангу над головами бесполезно прыгающих защитников. Тут тебе будет от стадиона рев и овация.

Что мы имеем? *Максимальное действие* мы имеем, вот что.

Красивый удар в боксе. Речь как правило о дальней, реже средней, дистанции. Хук, реже свинг. Не просто сильный, не просто точный – кстати, можно от него и уклониться, можно закрыться. Но выходишь на удар точно и неожиданно, соперника поддавливаешь открытым, главное же – движение перчатки сравнительно длинное и недерганное: ты показываешь умение, искусство, делаешь эффектное и трудное в исполнении.

Высшая целесообразность как стремление к выигрышу здесь вовсе не всегда. Можно играть и боксировать некрасиво, зато эффективно, и побеждать. Но в конкретном ударе ты являешь верх умения.

Эстетическая функция возникает (для знатоков) из того, что происходит прорыв *сверх границы нормально возможного*, необходимого и целесообразного. Отдельный акт соревновательной игры ставится как бы выше просто выигрыша – блеск реализованной возможности.

Большой теннис на уровне чемпионов мало красив – слишком резок и целесообразен. Спортивная гимнастика превратилась в головокружительную акробатику. Красота

как линии тела в движении может уменьшаться с увеличением трудности задачи и повышением нагрузок. В чем дело? Почему красива легкость и грация, которых все меньше в большом спорте? Потому что нам нравится блеск и кажущееся всемогущество человеческого тела, которое черт знает что может, – и не нравится, когда человек хребет ломает и пердячим паром совершает что-то трудное.

Какова разница между спортивным фехтованием и киношным: одно эффективно и целесообразно, другое – зрелищно и красиво, движения легки, размашисты, нескованы, без страшного нервного напряжения.

Красота – это когда *сверх целесообразности* есть «еще что-то», и это что-то (фактически – дополнительный и как бы необязательный выплеск энергии) свидетельствует о более высоком качестве и производит сильное приятное впечатление. Мало того, что могу это, так могу еще и вот так.

Варан бросается на козую не менее стремительно, чем леопард (на протяжении нескольких метров). Но – но – линии и движения леопарда ассоциируются со скоростью и ловкостью, и напряжения в нем не видно. А внешне неуклюжий варан молниеносно и «враздрыг» дергается как ужаленный, и даже странно, что такое нескладное существо способно двигаться так быстро, и формам тела его это не соответствует, и выглядит так, словно он в сверхнапряжении превзошел собственные возможности, и это некрасиво, неприятно.

Черные бегуны гораздо грациознее белых. Мало того, что

они лучше сложены – у них лучше координация движений, и бег их выглядит менее напряженно, более легко и естественно: как бы им это не настолько уж трудно, как мучительно и мощно молотящим ногами по дорожке белым.

17. А красота хода в шахматах? Красота решения математической задачи?

Здесь, кстати, еще раз видно, что красота возникает только в контакте с нашим восприятием. Сначала надо было изобрести шахматы – а потом тот, кто понимает в них толк, способен оценить красоту комбинации. (Которая, опять же, не всегда ведет к конечной победе – непревзойденный комбинатор Таль проигрывал, бывало, куда менее эффективным шахматистам.)

Красивая означает здесь: неожиданная, нестандартная, в границах самой себя очень сильная и эффективная, это ж надо иметь черт знает какую голову, чтоб до этого додуматься. Отрадное ощущение возникает от *сверхвозможностей ума*.

Вариант *избыточной энергетики* в конкретном проявлении в деле.

18. Красивый поступок. Явил благородство, великодушные, величие духа. Отдал то, что самому нужно, другому, и никому не сказал. Сделал больше нужного и ушел, не взяв себе, показав недостойным свою хорошесть и простив всех. И т. п.

У прочих нормальных людей возникает отрадное ощущение: вот что человек может, вот как человек бывает хорош...

комплекс сложный: гордость своей причастностью к роду человеческому; облегчение, что не тебе эту жертву пришлось принести; осознание своей меньшей моральной полноценности, чем у него; сочувствие и моральная солидарность с ним; печаль, что жизнь вообще так устроена, что лучшие жертвуют своим ради худших; желание иметь такого человека своим другом; некоторое желание самому оказаться бы на его месте и ощутить тем самым свою моральную значительность. Много всего, и комбинации ощущений могут быть разными – комплексный результат один: вот такое сильное отрадное ощущение.

Мы можем называть причину-повод к этому ощущению красотой – ибо своей приятностью, силой, грустинкой, возбуждением чувств оно чем-то сродни ощущению от красивого заката или красивой женщины.

Ничего ведь общего. *Кроме сходства ощущения.* Повод – чужой поступок, женское лицо, шахматный ход или картина природы – носят для нас положительный оценочный характер, совершенно бескорыстно и вне целесообразности.

Это ощущение может приходиться только через зрение.

Может – через подключение к зрению ассоциаций других чувств или ассоциаций мыслительных.

А может приходиться к чувствам через разум, через закодированную информацию о разных отвлеченных вещах, которым мы способны придавать значение.

19. Красивые речи. Поступление информации через сло-

ва. За словами стоят образы и понятия.

Речь имеет форму и содержание. Форма: сами слова выражают красивые понятия – «милый», «благородный», «рыдание», «закат», «счастье», «серебряный». Предложения составлены гладко, интонация мелодична, созвучия не диссонансны. Содержание: говорение о красивых чувствах и поступках, красивых историях, красоте собственной или чьей-то личности.

Один пример – красота стихов. Другой – речь адвоката, вышибающего слезы из присяжных и зрителей. Неказенный некролог. Монолог оболстителя. Памяти жертв. Призыв вождя.

Воспринимаем через слух, раскодируем через разум, разложим на образы, понятия и суждения, спустим на чувства и подключим ассоциации. Ощущение красоты. Комплекс чувств, о которых мы уже здесь не раз говорили. Сильно, отменно, сладко, с горчинкой, удовлетворяет, хочется.

20. *Красота существует в прямой форме, доступной непосредственному чувственному восприятию через зрение и (95% – 4%) слух.*

А существует и в кодированной, и тогда пропускается к чувствам через разум, снимающий код через зрение (мат-формулы, шахматы, чтение с листа) или слух (слушание речей). Прежде, чем ее ощутить, надо что-то понять и оценить.

Красоту футбола надо видеть, но сначала в нем надо разбираться, понять разумом систему условностей.

А о красивом поступке могут тебе рассказать, причем речь может быть сбивчивой и по форме некрасивой: суть в ее содержании, она – передаточное звено для узнавания поступка.

21. Красота – форма или содержание? Тоже вопрос старый и даже банальный.

О красавице могут сказать: «Красота ее какая-то холодная, безжизненная... души не видно». О Мерлин Монро этого не скажут. Форма-то, мол, может быть совершенна – а вот чего-то не хватает; ощущений достаточных не возникает, ассоциации не те.

Речь может быть красивой, но пустой: «Друг Аркадий, не говори красиво». А может быть лаконичной, кратко и смачно передающей суть, – но красивой ее не назовешь. Ораторское искусство, если без пустоболтства, в том, чтобы весомое содержание подать в эффектной и эффективной форме – тогда красота речи не вызывает нареканий несоответствием формы содержанию.

Красота – соответствие формы содержанию? Глупость. Содержание осьминога и акулы в общем одно и то же: хавай кого можешь, а главное – форма осьминога, как любого живого существа, идеально соответствует его содержанию. Внешне уродина – прекрасной души человек и умница, а мужики западают на красивую дуру и сучку.

Форма, которую мы воспринимаем непосредственно, ассоциируется с содержанием, которого на самом деле мы еще

не знаем. У красивого льва из пасти несет гнилым мясом – хищник, понимаешь, – но при виде его такой ассоциации не возникает, а при виде крокодила или гиены – что-то в таком духе ощущаем. Красавица ассоциируется с наслаждением и тем самым – со всем хорошим: доброта, ум, верность, достоинство и т. д. Пока она не показала – хоть жестом и словом отвлеченным – что она дура и сука, а стоит и молча смотрит, комплекс ощущений только благоприятный. А уродине надо постараться, чтоб показать свою человеческую хорошенькость.

Потому столько значения и придается глазам – зеркалу души (тоже часто лживому зеркалу, но все же...), что с них можно многое считать о человеке, да?

Мы хотим, чтобы красивому содержанию соответствовала красивая форма. Поэтому Ромео и Джульетта должны быть прекрасны, как их любовь в поступках и речах. Но Квазимодо любит и страдает не меньше. Здесь сила воздействия – в контрасте тела и души, но – тц, не красавец.

Оружие – ассоциируется с быстротой, силой, опасностью, смертью. Хищный нож красив. А кастет или короткий карманный револьвер могут быть уродливы. Суть их формы полностью соответствует содержанию, целесообразна. Но видимость формы, т. е. собственно форма в ее линиях и пропорциях, некрасива – нет в ней полета, стремительности, храбрости, чисто зрительные ассоциации не те. О красоте как обязательном следствии совершенства оружия говорят только фанаты-любители и конструкторы, и не от ума боль-

шого говорят.

Морская якорная мина совершенна в своем роде не менее торпеды – но «рогатую смерть» красивой не называют, а «торпедообразная форма» проходит много где по ведомству красоты: стремительная, обтекаемая, грозная.

Форма может быть самодостаточной (красота музыки). *А может быть проявлением, оформлением чего-то* – мясо, кости и шерсть льва оформлены в его красивое тело, выражающее мощь и грозность. И вот росомаха рыси ничем не хуже, родственница, но рысь красива, а приплюснутая криволапая росомаха, храбрая, умная, сильная, которой волки дорогу уступают – нет, некрасива.

Если бы лев еще пах французскими духами и всегда любил людей – он был бы просто совершенством. Мы хотим, чтобы красивая форма соответствовала красивому содержанию. Чтоб все герои и влюбленные были красивы, и т. д. Увы, не пройдет.

Есть красота формы, есть красота содержания, они могут совпадать (любящая Джульетта) и не совпадать (любящий Квазимодо). Различая красоту тела и красоту поступка, мы говорим о двух разных вещах. Не надо пытаться их объединять.

Но мы обычно норювим вывести равнодействующую, типа: урод, но благородный? – красивый! «Не сосуд, а огонь, мерцающий в сосуде». Э. Огонь огнем, сосуд сосудом. Бокал красивый, вино дрянное, а бывает наоборот.

22. Тут вмешивается искусство и пытается путать нам карты.

Целью искусства чаще и дольше всего провозглашалась красота. И чтобы через красоту формы выражалась красота содержания. Это людям нравится и их облагораживает.

В живописи форма и есть содержание. Нет ничего, кроме того, что ты видишь на холсте. Если на портрете любящая и добрая красавица – она такая и есть, яд не подсыплет и рога не наставит. Галереи красавиц и героев.

Хоп! – Возрождение стало рисовать добрых и умных уродов (в числе прочих). Гениальные были художники. Но имеем-то мы только краски на холсте, и проявляется все только через прямое визуальное восприятие. Владение формой.

Прискорбен вечный стон бездарных писателей: «Не важно как сказать – важно что». Если ты вовсе не умеешь писать – то даже самый прекрасный и трагичный сюжет вызовет глумливый хохот. Можно прекрасно писать о всякой ерунде – фраза хороша, что явно для понимающих. Можно коряво, но если о подлинных и великих событиях – действует сильно. Идеалом остаются Гомер и Шекспир – тут тебе и форма, тут тебе и содержание.

Реализм и Кафку мы сейчас оставим в стороне заодно с Брейгелем и Пикассо. Ограничимся красотой.

Чтоб в искусстве возникло для воспринимающего красивое содержание – ему надо найти адекватную форму. Уже она может раскодироваться, включать ассоциации и задейст-

вывать ощущения.

Гибель города при землетрясении и извержении вулкана можно изобразить на холсте разными способами. Но вот «Последний день Помпеи» – картина красивая. Трупы, разрушение – чего красивого? А – цвета, позы, линии, пропорции: изящно все, возвышенно и благородно. Неоклассицизм. Кишки по камням не размазаны. А экспрессионист уже в XX веке это так бы изобразил, что страх и тошнота были бы главными ощущениями зрителя. Формы разные – а содержание одно. Яркий случай примата формы над содержанием.

Натуралист так опишет гибель Трои, что дух парной крови и смрад горящего человеческого мяса во сне преследовать будет. Вот вам и «Илиада».

Генри Миллер и Эдмон Ростан писали об одних и тех вещах – но один смотрит на несвежие трусы, а другой в сияющие глаза. А текст составлен из одних и тех же букв.

Создатель танцует от содержания и воплощает его в форму. Восприниматель танцует от формы и раскрывает в ней содержание. Форма есть вместилище содержания. И воспринимаем мы сначала и прежде всего ее.

Умелый портной любую женщину оденет красиво. Не умеющий шить может исказить и подать невразумительно самую лучшую фигуру. Но вообще очень хорошую фигуру и средненький портняжка оденет так, что красота ее будет явна. Последний вариант и есть мечта средненьких писателей.

В искусстве мы приветствуем красивое платье, но пред-

почтем и рубище, если оно надето на явно красивую женщину. Скроить такое рубище, чтоб оно облекало явно красивое тело – тоже задача создания формы.

Плохое тело – подкладывай, утягивай, ставь кружева. Отличное тело – задача сильно упрощена, почти все сойдет. Искусство хорошего портного – чтоб платье не замечалось, а тело играло: это гораздо сложнее, чем кажется дилетантам, и формальные излишества здесь только вредят.

23. Поскольку «красиво» различается от «обычно, нормально» и противопоставляется «некрасиво» – понятно, *что красотой обладает меньшая часть от всех объектов и явлений.*

Есть относительный, сравнительный аспект красоты – сравнительно с не-красотой. Если бы все было красиво и ничего не было некрасиво – как узнать, что всеобщая норма и есть красота?.. Приобретая всеобщность, понятие теряет свой смысл.

В каждом классе и каждой деревне есть своя первая красавица – часто перестающая быть красавицей в большом городе, а особенно – при поступлении в театральный институт.

Это – с точки зрения внешней, объективной.

24. А с точки зрения внутренней, субъективной, *красота – это то, что возбуждает некоторые чувства сверх обычной средней меры.* Если они будут постоянно возбуждены на уровне «красиво» – этот постоянный уровень и станет нормой. А норма не фиксируется, никак не отмечается.

Ощущение «красиво» не может быть постоянным и «прицепляться» ко всему подряд.

25. *Относительность красоты.*

Избранность красоты как меньшего среди большего.

26. А вот и обратный взгляд на предмет: хотел бы я найти такую природу, которую нельзя было бы считать красивой. Пальмы под океанским ветром, снежные отроги гор в лучах восхода, заснеженный лес – это конечно, это особенно. Но раскаленный свет пустыни, бескрайность скупой тундры, кусты над тихой речушкой – да эта красота есть во всем.

Как же так? А на нее обращаешь внимание не все время. Иногда. В определенном состоянии души. Или вспомнил о ней, или задумался о чем, или вдруг неизвестно с чего. Но постоянно ее не ощущаешь, на другое отвлечен, другим занят.

Первое. Мы имеем дело с определенным комплексом ощущений, который внешне можем прицепить едва ли ни к чему угодно. Была бы потребность, а она регулярно бывает.

Второе. Ощущение от красоты природы можно назвать отрадностью бытия. Как хорош мир, жить хорошо!.. Инстинкт жизни дает выброс сверх-ощущений. Пра-эстетика. Привет от волка, воющего на луну – вы его еще не забыли?

Красота природы означает: я люблю жить, я хочу жить, мне хорошо жить в этом мире, несмотря ни на что.

И не нужно никакого ума и эстетического образования, чтобы хоть иногда ощущать красоту природы – даже не фор-

мулируя это в понятие «красота». Да любому человеку бывает просто хорошо иногда на природе, ниотчего, просто так. И эскимосу на льдине, и негру под пальмой, и бедуину в песках. Величественно, задумчиво, печально и сладко.

27. Почему печально? Потому что если вы пробовали дыню чуть с солью, то без соли будет уже не то: соль подчеркивает, оттеняет, усиливает сладость и аромат. Сладость печали здесь в том, что она – избыток радости, ее оттеняет и усиливает: ощущения сильнее и богаче.

Именно потому – печаль красоты. Бренность бытия, невозможность обладания, желание и невозможность слиться с нею еще полней – это же потом идут попытки сформулировать ассоциации.

Истинно сильное чувство переползает краешком в свою противоположность.

28. Что означает известная и идиотская фраза «Красота спасет мир»? Что ощущение красоты – как бы возвышенно, благородно, высокодуховно, ассоциируется со всем хорошим, и человек в таком состоянии на гадости не способен, он сейчас великодушен, добр и справедлив. Дай ему как можно больше красоты – и он будет таким подольше, все время, и все будут братья, и все будет хорошо.

С разгону. См. п. п. 23–25. Человек живет не для того, чтобы наслаждаться красотой. У него еще масса ощущений, мыслей и дел. А красота – только один из моментов. Человека можно эстетически развить, он сможет видеть красоту

в чем угодно – но это всегда будет своего рода протуберанец, выброс, струйка вбок из трубы.

Мир и так прекрасен! А тогда в нем и менять нечего, и с чего это вдруг его как-то не так, как раньше, начнет спасать то, что раньше не спасало?!

Еще не прекрасен? Усовершенствуем, переделаем? Так этим мы всю дорогу и занимаемся! Думаем – для счастья, а на деле – для обновления Вселенной.

Смешно превращать метафору в сентенцию и пытаться искать в ней глубокий смысл.

29. «Добро горит, как серебро, – а зло блестит, как золото», – написал много лет назад дивные строки старенький ленинградский переводчик и поэт Андрей Петров (не путать с композитором).

Как насчет красоты зла? Только не надо про Дьявола и религию, это не ко мне, это в церковь, пожалуйста. А – красавцем ведь всегда рисовался Сатана в человеческих обликах, прекрасным же изобразили себе Люцифера. «Дьявольская красота!» – вопили инквизиторы, отправляя красавиц в ведьмовских балахонах на костер. Нет, насчет греховного соблазнения телесным мы понимаем, насчет обольщения красотой ради склонения ко злу – мы понимаем: это действительно сейчас не имеет отношения к теме.

Но почему один из типов театра и кино – злодей-красавец? Ах, чтоб удобней было творить зло. А, еще чтоб контрастировать своей внешностью и злодейством. Контраст уси-

ливаает ощущения.

Зло бывает привлекательно именно тем, что дает сильные и острые ощущения. «Ах, если б это было еще и греховно!» – как вздыхала одна юная итальянская графиня, наслаждаясь в зной мороженым.

Соль для дыни. Печаль от красоты заката. Сознание зла дополняет «противовесом» ощущение силы и значительности от творимого. Не только сильный и храбрый – но еще и попирающий добро и мораль. Злодея боятся – а он плюет на мир и его законы, вот как он крут и крупен. Но при этом, конечно, привлекательный злодей не должен быть труслив, глуп, внешне отталкивающ и не может творить зло украдкой, исподтишка – его цинизм должен быть нагл и явен.

В единоборстве равно сильных героя и злодея – справедливость и симпатии на стороне героя, но режиссеры и актеры отлично знают, что роль злодея выигрышнее – богаче, многограннее, объемнее: и диапазон его поступков шире, и сфера чувств полнее – ему ведомы понятия и чувства добра, и оно не подкрепляет его дух, наоборот – у него есть избыток духа, чтоб бороться за неправоe дело. А это впечатляет. Особенно женщин, кстати, сходящих с ума по привлекательным злодеям более, чем по героям.

При прочих равных с героем, злодей – это герой, обогащенный злом, анти-герой в позитивном мире, где в общем герой – хозяин и плоть от плоти этого мира. (Имеем в виду сейчас не торжество дьявола на земле, не греховность пло-

ти, – а решительное господство добра в сфере оценочных моральных категорий.) Слабость злодея – в моральной ущербности, сила – в возможности действовать даже вопреки морали.

Этот анти-герой заведомо обречен на моральное поражение, он побежден изначально, он ненавидим – и все-таки он дерется и действует!

Но если чуть вдуматься, красота зла – это натяжка. Само по себе содержание зла – жестокость, коварство, – привлекают мало. Привлекательной бывает форма: обмундирование, вооружение, выучка, храбрость, сила, хладнокровие. Хорошая форма, красивая. Грязный тупой убийца никому не симпатичен. А вот когда к красивой форме прибавляется жестокость и коварство – они идут как атрибут силы физической и моральной. Страх и бессилие перед злом – гм, греховно, но сладко, чтоб это испытывали перед тобой: трепещите, всех скручу в бараний рог!

Привлекательность зла – сила, власть, значительность, сильные острые («с перцем») ощущения. «Над самым добром надругаюсь!...»

Прибегая к метафоре, зло – это прекрасный цветок, выросший из зерна садизма на почве искушения. Плод поганый и отравленный, но цветет иногда красиво и эффектно.

30. Все это многословие может оказаться полезным для того лишь, чтобы произнести основы не как «говорящий скворец», к каковым относится подавляющее большинство

граждан («мало кто способен понимать, но все хотят иметь мнения»), но понимать, что к чему.

Красота – это форма.

Форма может быть простой (однозначной, однопорядковой). Красота цвета, линии, объема, звука. Воспринимается и вызывает ощущения непосредственно и прямо через чувства.

Форма может быть сложной.

Двухслойная, двухпорядковая. Лев, орел, нож. Второй ряд здесь составляет содержание – мощь, плавность, грация и т. п. Содержание следует из формы ассоциативно, знание может соответствовать ассоциации, а может и противоречить ей, – ассоциация как соответствие содержания форме преобладает, господствует в ощущениях.

Форма господствует над содержанием. Содержание подкрепляет форму.

Трехслойная, трехпорядковая форма. Рассказ о красивом поступке, «Ромео и Джульетта». Первый уровень – форма передачи, стиль рассказа. Второй – уровень поступков. Третий – уровень чувств и переживаний героев.

Любой поступок также имеет форму – совокупность последовательных действий во времени и пространстве. Содержанием поступка мы называем отношение действий к цели и результату (могут не совпадать, результат может быть нулевым или отрицательным). Пример: сделал добро, дал кому-то денег, но некрасиво – неловко, бестактно; поступок

некрасив, хотя содержание хорошее. Содержанием также мы называем побудительные мотивы и ощущения поступающего – хотел как лучше, чувство в основе красивое – но поступок обрел некрасивую форму.

Красив может быть и рассказ о поступке, и сам поступок, и чувство, лежащее в его основе. Тогда мы говорим о красоте. Но поскольку речь прежде всего о поступке, его форма играет главную роль.

Абстрактная форма.

Красивое чувство. «Напрямую» невыразимо и неоформляемо – комбинация возбуждений клеток центральной нервной системы. Выражается через действия – начиная с мимики и речи. Определяется через понятия: «благородство», «благодарность», «любовь». Понятия эти ассоциативны и рациональны: за ними стоит куст ощущений и возможных побудительных мотивов и действий, понятных каждому в связи с этим понятием.

Математическая формула. Красота условных рациональных построений. Воспринимается только через разум. Возбуждение от мысленной комбинации условных величин способно перейти на область «эстетических» ощущений. Форма имеет вид значков на плоскости, которые бессмысленны сами по себе. Красота как предельно абстрактная игра ума.

Сложные формы красоты воспринимаются при большем или меньшем участии разума. Минимально – разум подключает дополнительные ассоциации (лев величествен, торпеда

стремительна). Максимально – разум постигает сложность формы (поступок) и даже вообще само ее наличие (матформула) и возбуждает «от себя» ощущение красоты этой постигнутой формы.

Форма имеет диапазон условности от абсолютно условной (матформула) до абсолютно безусловной (красота природы).

Субъективно в основе красоты лежит *возможность и потребность центральной нервной системы в избыточных положительных ощущениях*. Можно сказать, что красота – это своего рода безвредный природный наркотик.

Общее во всех формах красоты то, что органы чувств и разум в разных пропорциях и комбинациях, при разной степени «обработки» материала, – «кладут луч» на одну и ту же область ощущений в центральной нервной системе. *Общность по результату.*

Механизм восприятия красоты ассоциативен. Любому значимому элементу любой формы соответствует, пусть в самой слабой степени, ощущение «приятно – неприятно», «нравится – не нравится», «хочу – не хочу». В основе лежит взаимодействие с окружающим миром и равнодушное, неравнодушное к нему отношение.

Объективно же во всех формах красоты содержится все та же самая повышенная энергетика, антиэнтропийность, высокая степень организации формы в противовес хаосу. Солнце и мрак – олицетворение красоты и некрасоты. Кра-

сивое лицо, красивый предмет – энергетичны уже тем, что их меньшинство, природа затратила больше труда на их организацию, чем обычно. В разных культурах каноны красоты изрядно отличаются в рамках физической нормы.

Красивый ход, удар, мысль, нож, зверь – высокоэнергетичное оформление материала. Определяется это непосредственно-ассоциативно.

Куст ассоциаций при восприятии, где красота выступает «равнодействующей», можно определить в каждом конкретном случае. Т. е. хорошее забывает плохое, и плохое «исчезает».

31. «Если вас ударят в глаз, вы сначала вскрикнете». Ощущение боли частично «сбрасывается» в звук, вроде как излишек давления частично сбрасывается через клапан. Очаг ощущения боли в центральной нервной системе силен и распространяется на соседние области, и мозг дает команды: адреналин выбросить на случай кровопотери, чтоб быстрее кровь свертывалась; мышцы им подпитать, чтоб бежать либо драться; возбуждение требует: делай все, что можешь – а если не знаешь, что надо, делай хоть что-то, беда! И человек дергается и вопит – и ему полегче, терпеть боль без движения и звука еще труднее, еще мучительнее. И мы имеем частичную передачу боли через звук – и, понятно, самую что ни на есть прямую, чувственную ассоциацию боли со звуком. И если слышим в темноте вопль боли, то сразу понимаем – режут кого-то! больно ему.

Соответствие звукового ряда с ощущениями прямое и непосредственное. Музыка, более всего – сложная, симфоническая музыка, – это предельное изощрение и усложнение звукового ряда, и на ощущения звук ложится без объяснений, рационального анализа и стоящего за ним содержания. Звук ассоциируется с ощущением напрямую. А уже музыкальное образование развивает в рамках культурной традиции эту ассоциативную способность. Но самые простенькие ритмичные мелодии воспринимаются каждым.

Анализ нотной записи может объяснить: вот такая комбинация красива, а такая – нет, и здесь можно построить математические закономерности.

Но в чем, наконец, заключается красота????!!! Ни в чем не заключается. *Объективно – нет ее.* Красота в том, что такая-то комбинация воспринимается таким-то именно образом. База ее – на уровне ощущений от акустики, действующих соседние участки, ведающие уже не восприятием звука, а удовольствиями.

Фактическая информация может являться эмоциональной информацией. Улавливая законы фактической информации (музыкальная гармония), мы можем осознанно и целенаправленно воздействовать на эмоциональную.

Музыку и мозг можно уподобить игре на рояле, где звуки – это удары по соответствующим клавишам, а ощущения – эффект, возникающий от ударов молоточков по соответствующим струнам.

Основа красоты физиологична.

32. Но почему одна мелодия красива, а другая, сходная формально (та же сумма нот) – некрасива?

А нипочему. А потому, что молоточки нот не попадают тогда по струнам красоты – положительных ощущений. А вот мозг так устроен.

33. Если сделать огромную карту мозга, чтоб на ней была каждая нервная клетка крупно обозначена. Если обвести рамочкой все клетки, возбуждение которых дает ощущение красоты. Если обвести цветными границами все сочетания клеток, возбуждения которых в сумме достаточно для ощущения красоты. Мы получим карту сотни (предположим) «государств красоты» – они взаимонакладываются, но не полностью совпадают.

А рядом с ними обведем «государства кордона» – группы клеток, где происходит возбуждение зрительное, слуховое, а также рациональные мыслительные процессы. «Государства кордона» соединены с «государствами красоты» перешейками, или имеют с ними общие границы, или даже частично занимают одни и те же клетки с «государствами красоты» – мозг-то не безграничен, место экономить надо, так что у некоторых клеток есть «смежная профессия».

Теперь на каждой клетке «кордонных государств» поставим прожектор. Снабдим его моторчиком, обеспечивающим движение луча в пространстве – как бы он постоянно шарит по небу.

Понятно, что луч прожектора по мере удаления от лампы расширяется.

Прожектора шарят по небу – и вот схватывают контур объекта, который как раз совпадает с контуром одного из «государств красоты». И тогда в каждой клетке «красоты» (одного из государств) вспыхивает лампочка, замыкаются все рабочие контакты, и там начинается жизнь и деятельность.

Все объекты, контуры которых соответствуют в кордонных лучах контурам «государств красоты», и есть красивые. Границы самих государств, надо добавить, несколько ползучи и поддаются некоторой коррекции со стороны других государств – других участков мозга.

В принципе при супер-супер-аппаратуре такие опыты были бы возможны. Теоретически возможны.

И тогда будет возможен простой и рациональный ответ на вопрос, почему то или иное красиво. Потому что оно вызывает в соответствующих группах клеток возбуждение соответствующего уровня.

Что в общем мы можем благополучно сказать и сейчас безо всех этих хлопот.

34. Все попытки рационального объяснения красоты сводились к анализу ассоциаций и приведению через них формы объекта к целесообразности и потенциальной полезности – это попытки найти прикладное значение формы в прямом или опосредованном приближении.

Цвет. Красный – тревога: кровь, закат. Желтый – тепло: солнце. Зеленый – покой: лес, луг, отдых, безопасность. Голубой – легкость, прохлада: небо. И красный, скажем, возбуждая, одновременно может быть цветом радости; а белый – чистоты: свободен от всего, его ведь легче всего запачкать.

Плавная удлиненная линия – тело, ласка, полет (обратите внимание на невольные аллитерации).

Соразмерность Парфенона – прочность в сочетании с легкостью и стойкостью; а сделать его подлиннее, так ощущение прочности уменьшится, и вообще в кишкообразных помещениях нам неудобно, некомфортно, они для жизни непрактичны.

А готический шпиль красив как раз победой вертикали над грузом земного притяжения.

Разум, этот специалист по мышлению, способен найти ассоциации в чем угодно – подогнать их, заметьте, под любой желательный чувствам ответ. Это отнюдь не отменяет ассоциаций. Они есть всегда. Но они вторичны. Они существуют здесь лишь потому, что очаг возбуждения (от красоты) частично переходит на соседние участки мозга.

И вообще эстетически развитый человек способен усмотреть красоту в чем угодно. Он сродни оптимисту. Его активной психике нравится жизнь – а повод найдется и будет объяснен всегда.

35. И под конец вернемся к старой загадке – красоте женского лица.

«К сорока годам каждый человек сам отвечает за то, какое у него лицо», – справедливо написал Уолт Уитмен.

«При взгляде на лицо Паулы казалось, что у нее кривые ноги», – между делом гениально заметил как-то несколько менее известный Эрих Кестнер.

Мимика лица чрезвычайно выразительна – мы подмечаем малейшие изменения выражений, которые формально – ну почти не фиксируемые изменения линий и пропорций, мельчайшие изменения напряжений мельчайших мышц. Миллиметры! – а за ними масса смысла.

Теперь сделаем предельно условный рисунок красавицы – несколько линий. Удлиненный овал – раз. Небольшой закругленный подбородок – два. Чуть вздернутый нос, нетолстый и небольшой – три. Большие раскосые глаза – четыре. Четко очерченный чуть пухлый рот – пять. Впадинки под скулами – шесть. Не очень высокий чистый лоб – семь. Готово, оттаскивай. Коллективный труд курсистки и раннего Матисса.

Каждая линия хороша сама по себе. А вместе они дают общее впечатление: юность, свежесть, стройность, чистота, скромность, верность, кротость, способность к беззаветной преданности и верности, доброта, честность, естественность, потенциальная страстность, в меру ума. Список можно продолжить. Мечтательность, романтичность... и т. д. Боже, что это за портрет идеальной женщины? да мы же рембрандты! Заметьте: все домыслено, ничего индивидуального нарисо-

вано не было.

На основании всего, что нам известно о женщине и жизни вообще, мы дали идеал несколькими условными линиями. В жизни оригинал, если он найдется, может быть сухой последней и душой... плевать: линии и пропорции выражают то, о чем мы вполне имеем представление из всего жизненного опыта.

Черты нескольких красавиц могут очень отличаться – но общее впечатление сходное. За каждым миллиметром лица и градусом в направлении линий многое ассоциируется.

У разных рас – разные портреты. Этнический тип разный.

Рисуя красивое женское лицо – мы рисуем идеальную женщину. Типовым физическим чертам придаем идеальное общее выражение. Предельное выражение всего хорошего через форму лица.

Мы знаем, что эта красавица – дрянь. Но такое лицо должно быть у ангела! К форме первого рода (черты лица) мы подтягиваем форму второго рода (содержание) – предельную хорошесть и желанность.

«Красивая женщина» означает: «внешне – идеальная женщина».

Тебя предупреждали: сука. И убедился. И все равно любят больше красивых – тщетно пытаюсь подтянуть человека до его внешности. Ибо ее красота говорит: «Я хорошая!» – и ты знаешь, что врет нагло внешность – но чувства предпочитают обманываться! Ибо своим глазам мы верим прежде

всего: разум может не разобраться, а уж что видно – то и есть. А перед глазами – человек идеальный.

Ужасно печалит (ранит) душу красавица-шлюха. Знаешь шлюху, а видишь ангела. Боже, она же все-таки на самом деле не такая! Как сделать, чтоб она была такой хорошей, как соответствует (как явствует!) из ее внешности?..

Влияние собачьего хвоста кошка расценивает как угрозу – разный тип реакций. Красоту женского лица человек рефлекторно считывает как выражение всего самого лучшего – вот как бы если человек мог в мимике не ограничиваться обычными движениями лица, а вообще лепил бы себе лицо соответственно своим чувствам и натуре, то красивое лицо и лепилось бы самыми лучшими натурами.

Сверх-мимика. Мимика природы. Как обманчива бывает внешность, вздохнул еж, слезая со щетки.

Только в этом заключается значение миллиметров в чертах женского красивого лица.

Ну, а уж влияние внешности на личность и становление человека тем, чего ждут от него окружающие – это отдельная психология.

36. А-а, так красота – это содержание?!

Нет. См. п. 30 – «двухпорядковая форма». Красивый лев и некрасивая россомаха при одинаковом содержании. Господство ассоциации, следующее из «знания вообще» с подключкой подсознания. Мы видим красоту в форме, «подтягивая» к ней комплекс свойств и действий, которые «должны бы»

ей соответствовать.

Суть парадокса в том, что форма – реальная, а содержание – воображаемое. Мы можем точно познакомиться с реальным (несовпадающим) содержанием объекта – но воображаемое как проекция формы все равно будет господствовать.

О'кей – красота формы как воображаемое содержание? Ассоциативно, только ассоциативно. Фантик конфеты, гарантия качества. Статуя, портрет, манекен.

Это не ее содержание. Это твое содержание, которое ты проецируешь на нее. Это ты сам был бы таким, если бы был женщиной и так выглядел. Все хорошее и красивое в душе твоей («карта государств мозга») в аккурат проецируется на ее изображение. А поскольку она – человек, и ты – человек, то совпадение воображаемого, ощущаемого и реального ты полагаешь возможным полностью. Житейски говоря, по себе мерешь и судишь.

За значимой формой мы всегда домысливаем, почувствуем содержание. Человек – предельно значимая форма, равнозначная тебе самому. Естественно, красота человека для тебя предельно содержательна.

Мы дополним здесь Аристотеля. Тело – оформленное воплощение души, заключил он. Воображаемой нами души, уточним мы.

37. Эстетическое развитие означает: расширение системы условностей сознания, расширение ассоциативных связей – и, таким образом, увеличение возможности испыты-

вать ощущение красоты от большего числа объектов, при тонкой их дифференциации.

Глава 3

Красота

Красота спасет мир. А как же! Это знают все интеллигенты. Что это такое – они знают уже хуже. Почему спасет? Во-первых, потому что надо. Во-вторых, потому что чем же еще ему спастись? Разве что водкой. Признаков того, что это сборище мерзавцев собирается спасать Господь, не просматривается. Происходящее скорее напоминает подготовку к Великому Потопу.

Мир спасешь – ты. Если ты же его не угробишь. А красотой можешь любоваться, вдохновляться и возвышаться. А вообще это все метафоры. А мы всерьез.

1. Платону было хорошо, он изобрел идеализм. По его мнению, красота – это совершенство, а совершенство – это соответствие вещи эйдосу, идеальному прообразу в высшем мире идей. Чем больше вещь соответствует своей идее, тем красивее.

2. Все вещи делятся на красивые, противные и наплевать. Этой проблемой занимается эстетика, и, таким образом, она занимается всем, что нас окружает. Так что эстетика – толстый ломоть в каравае философии, который выпечен комом. И поскольку в философии никуда не денешься без эстети-

ки, то все серьезные философы высказали свои философские суждения по части красоты.

И перечислить их невозможно.

3. Ансельм Кентерберийский пришел к умозаключению, что «Бог творит красоту не только вовне себя, он сам по своей сущности тоже есть красота». Последовательный уважительный бютиглобализм. Таки он прав – уж кто совершенство, если не Бог?

4. В развитие этой мысли Николай Кузанский сформулировал: «Красота есть все бытие всего сущего, вся жизнь всего живущего и все понимание всякого ума». То есть все сущее красиво, все некрасивое не существует. Были в философии оптимисты, были!

5. Гегель, Гартман, Царлино, Палладио, Маркс, Баумгартен, делла Мирандола, Шлегель, Гваттари, перечислять можно бесконечно.

6. А вот любящий больше всего на свете живых людей, Бентам считал, что – красота есть надъиндивидуальная возможность удовольствия для наибольшего числа людей. С небес на землю. Рул Британия! Научно-техническая революция.

7. А Джордж Сантаяна в «Смысле красоты» определил ее уже так: «Красота есть наслаждение, рассмотренное в качестве объекта».

Вы чувствуете: уже занялись субъектом, эту красоту воспринимающим.

8. И инструменталист Джон Дьюи, прагматист до мозга костей, уже считал красоту «обозначением характерной эмоции».

9. Слово «красота» соответствует понятию «красота». «Красоту» можно считать идеей, или универсалией, или категорией, или качеством, – не суть.

10. Красота являет себя в объекте.

Объект может быть материальным или идеальным: меч или мысль.

Материальный объект может быть предметом или процессом: бегун или бег.

Материальный объект может быть совокупностью предметов, статичной или динамичной: пейзаж или закат, море или прибой.

Идеальный объект может быть чувственным, рациональным или информационно-синтетическим: любовь, или решение задачи, или воспоминание о былом, как и мечта о будущем.

11. Красота воспринимается через такие органы чувств, как зрение и слух. Картина и музыка. Через обоняние, осязание и вкус мы можем получать прекрасные ощущения, но их решительно не принято связывать с восприятием красоты.

12. Видим и слышим мы все вокруг. Но обоняет человек, осязает и познает на вкус только то, с чем находится в контакте сколько-то потребительского взаимодействия. Обоняет, осязает и вкушает то, что близко, контакт с чем имеет

конкретные последствия.

Обоняние, осязание и вкус – чувства «интимные» и «потребительские». Поступающая через них информация предполагает действенную реакцию организма: вдохнуть глубоко или отойти подальше, пахнет хорошей пищей или воняет гнилью, сук дерева надежен, чтоб взобраться, или хрупок, еда приятна или отравя. Хотя духи для нюха, кошка для глажки и соус для вкуса призваны именно доставлять удовольствие, и только. Однако это – культивированное удовлетворение «утилитарных» чувств. Вроде пушистого цыпленка для подтирки.

Но почти все, что мы видим и слышим далеко вокруг, к нашему непосредственному существованию отношения не имеет. Среди множества информации, поступающей через зрение и слух, мозг отфильтровывает крупницы, важные для принятия конкретных решений. Почти же вся зрительно-слуховая информация не несет никаких поводов к реагированию, она утилитарно нейтральна.

Красота не содержит поводов к утилитарному реагированию. У нее отсутствует физиологическая потребительская ценность.

13. Красота не нужна. По большому счету, красота не является необходимой.

Ею можно и хочется наслаждаться. Но ее нельзя съесть, выпить, ею нельзя защититься от опасности. Ее нельзя зашупать до исчезновения или проглядеть до дыр.

Ею можно пользоваться, но нельзя использовать.

У красоты отсутствует главное потребительское качество – ее нельзя потрeбить.

14. Потрeбление красоты, или обладание красотой, – это всего лишь возможность находиться в зоне красоты, получая прямую информацию об объекте красоты через зрение и слух. Ее от этого не убудет. Есть ты здесь, нет тебя, – ее столько же. (Обладание красотой как возможность купить картину, скажем, запереть в своем музее и никому не показывать, только самому смотреть, – это из области психологии и психопатологии. Публичная доступность красоты не уменьшает ее. Владеют предметом, объектом, артефактом, имеющим всегда рыночную стоимость. Это дает право смотреть самому сколько влезет, и не давать другим, и вообще уничтожить объект. Это феномен социальный. Но: никто не почистит зубы твоей щеткой, не съест твой обед, не поселится в твоём доме, не порулит твоей машиной. Ты наслаждаешься вкусом, комфортом и скоростью. Но: каждый, кто видит твой дом и твою машину, может бесплатно наслаждаться их красотой. Чтоб только ты мог наслаждаться красотой купленного объекта, его надо или прятать в подземелье, или выколоть всем глаза и проткнуть уши.)

Красота – это идеальное качество материального объекта. Можно приватизировать объект, но невозможно контролировать его идеальное качество. (Мы не имеем в виду сейчас танцы рабыни для царя или решение теоремы.)

Красоту нельзя купить, украсть, сунуть в карман.

Красота неотчуждаема от любого, кто есть в ее зоне.

15. Однако о потребительском аспекте красоты говорить придется. Красивый конь, машина, девушка. Красота сулит дополнительное наслаждение от езды на коне, машине, девушке. Врете вы всё. Тщеславие вас заело.

Самые резвые и выносливые кони – отнюдь не самые прекрасные и гармоничные с точки зрения художника. Обводы кузова машины не гарантируют быстрой езды и приемистости. А красавица может оказаться фригидной дурой и сволочью.

Красота не есть гарантия потребительского качества. Красота самоценна. Наслаждение от пользования красивым предметом не соответствует степени ожидания. С привычкой красота волнует меньше, и потребительское качество ценится само по себе, вне упаковки.

Наслаждение от потребления предмета – и наслаждение от красоты потребляемого предмета – это не одно и то же. Потребительское наслаждение усиливается от любования, сопровождается любованием. Потребительское наслаждение возбуждается дополнительно сознанием красоты предмета. Потребительское наслаждение возбуждается дополнительно сознанием разносторонних отношений с объектом красоты, социальных, интимных, властных, собственных.

Субъект стремится сблизиться и слиться с объектом кра-

соты как можно ближе и всеми доступными способами. Красота влечет.

То есть:

Эстетическое и потребительское качество объекта – это не только не одно и то же в принципе, но и степени двух этих качеств различны.

Эстетическое и потребительское наслаждения, попадая в резонанс, взаимно усиливаются. Но отнюдь не всегда.

Высокое эстетическое наслаждение, предваряя низкое потребительское наслаждение, ведет к разочарованию. Ожидания не оправдались. Два рода возбуждения попали не в резонанс и взаимно частично гасятся. Так все классно выглядело, а на деле ничего хорошего. Хотя это тоже не всегда. Возможный вариант: «фигово, так хоть красиво». (Мужественный красавец оказался трусом и импотентом. Ну... хоть красивый...)

16. Возбуждение имеет свойство распространяться на соседние участки мозга. Воображение имеет свойство задействовать ассоциации. Красота впечатляет, возбуждает, ввергает в мечтательную задумчивость от восхищения до тоски.

Общее физиологическое воздействие красоты – возбуждение нервной системы: положительная эмоция.

И вот эта положительная эмоция носит совершенно неопределенный, абстрактный, непрямой характер. Это для организма не характерно. Удовольствие – это, значит, от чего-то конкретного. И вот на уровне этой стереотипной

взаимосвязи мозг ищет, с чем бы конкретным это удовольствие совместимо? Оно же не может быть не от чего? И тогда представления об этом удовольствии начинают переходить на области, смежные с объектом красоты. Если это женщина (мужчина), то ей надо обладать, торт – съесть, в машине – ездить, в доме – жить. Ибо это должно быть хорошо.

Эстетическое качество распространяется на возможные потребительские. Более того: эстетическое качество распространяется на общее качество объекта. – – Красивое не может быть плохим.

Красивое – синоним хорошего. Да! Наша внешность – наш единственный бесплатный агент по рекламе. Ну, а раз объект хорош – так и все его качества должны быть хороши. Он должен быть темпераментным, вкусным, быстрым и удобным.

Ну, это так просто. Когда мы что-то вот только что увидели – мы про него ничего не знаем, кроме того, что это красиво (в данном случае). Еще незнакомое – оно нам нравится и приятно. На данном этапе знакомства – оно нам только приятно и хорошо! Ну, вот это «приятно и хорошо» и распространяется в подсознании на объект в целом и все его качества.

...А потом плюнешь мерзким тортом в рожу подлецу, пнешь вонючую машину и взорвешь дом с приведениями.

17. В прекрасном из городов Ленинграде, сказочными белыми ночами, меж разведенных ажурных мостов, в роман-

тичные юные годы и рядом с красивыми девушками, я не испытывал ничего, кроме раздражения. Мысль была дискомфортная, как репей: где же обещанное счастье?!

Эта неповторимая красота была сырая, роса была с городской копотью, кожа делалась влажной и грязной, предупреденная промозглость утомляла, кайф на балтийском ветру выветривался, сидеть на граните было холодно и твердо. Вроде на глаз и все так красиво – а вроде вообще ничего интересного и хорошего: лучше пить и веселиться в теплой комнате, глядя в окно на эту красоту. Вот эта невозможность получить от жизни удовольствие, хоть близко равное визуальной красоте, меня дико раздражало. Хоть видит око, да зуб ъмёт дрянь какую-то.

...Как прекрасна северная природа, пока тучи мошки не выпустили в вас кусала. Как прекрасны лазурно-солнечно-зеленые тропики, пока их липкая духота не измотала вас, а это у нее мигом. Как прекрасна любовь на свежем сене, пока соломинки колючие не влезли во все нежные места вместе с муравьями. Как прекрасны седые университетские профессора, пока ты по учебе не познакомишься поближе с этими скудоумными старперами.

«Как обманчива бывает внешность», – горько проговорил еж, слезая с сапожной щетки.

18. «Ничто в жизни не бывает ни так хорошо, ни так плохо, как люди обычно себе представляют», – отчеканил Флобер.

Красота заставляет воображать, как хорошо все, что с ней связано.

Но это слишком простая и недостаточная точка зрения. Это лишь один из аспектов.

19. Поскольку передача генов и физиологическая экспансия в пространство есть наша основная подсознательная забота, без красоты в связи с любовью не обойтись. Тут основная точка зрения вот такая:

Греки (античные, современные никого не интересуют, кроме банковских кредиторов) полагали, что красивая внешность – есть отражение благородной сущности, достойной личности, прекрасной души. Ибо красота земная – это воплощение идеала всех добродетелей, который помещается в виртуальном пространстве высшего мира, мира идей. Это их Платон надоумил. Но вообще они это и до Платона полагали, он просто хорошо сформулировал.

Не лишено. Красавице легче быть доброй и благородной: ей все само в руки идет, и от этого пришедшего можно уделять другим. А дурнушке приходится терпеть столько горя, несправедливости, разочарований, что здесь трудно не накопить ведро горечи и яда в душе.

Опять же, красавец-храбрец-силач обласкан друзьями и подругами, он выбирает лучший из доступных вариантов, он желанен, перед ним заискивают. Он может себе позволить и великодушие, и благородство. А карлику кривому как жить? а тоже всего хочется. И приходится брать умом, хитростью,

коварством, и зло от этой несправедливости природной он вымещает на людях, как может. Комплексы у тех, кто природой обойден, понимаешь!..

...Но мы, материалисты и циники, здесь скажем о влиянии красоты на личность, ее характер и ментальность. И ничего она врожденного не отражает, а лишь является важным фактором формирования личности и поведения в обществе. Обратная зависимость! Сначала родился уродом или красавцем – а потом сформировался с учетом своих внешних данных. М-да-с.

Эту точку зрения можно считать архаичной.

20. А вот со второй точкой зрения, утилитарно-современной, интереснее. Сводится она к тому, что красивых больше любят, потому что красота в явной или скрытой форме являет пользу для продолжения рода. То есть: красота как привлечение к тому, кто удачнее продлит с тобой род.

И действительно. Большая грудь женщины свидетельствует, что она хорошо выкормит детей. Тонкая талия подчеркивает ширину бедер, что свидетельствует о способности хорошо родить детей. А большие круглые ягодицы свидетельствуют, что у нее много жира для работы в голодных условиях, но при этом она сохраняется ловкой и подвижной (не задсундук). А густые волосы и гладкая кожа свидетельствуют об общем хорошем здоровье, необходимом для хорошего выращивания детей. А хорошие белые зубы свидетельствуют, что у нее весь скелет хороший, и хороший кальциевый обмен, и

у новорожденных тоже сформируются хорошие скелеты, и у потомства будет хорошее здоровье. И природа тысячелетия развивала у женщин эти признаки, чтобы лучше привлекать лучших самцов. Поэтому она может быть на самом деле даже бесплодна, а система половых сигналов, отделившаяся от изначальной плодовитости, прямо так и кричит: отдай семя мне! «Ты положительно рассуждаешь о хорошенькой женщине, как об английской лошади!» – с негодованием сказал Грушницкий.

Мы к этому добавим, что блеск глаз и мелодичность голоса свидетельствуют о хорошем гормональном уровне, что также способствует зачатию и вынашиванию хороших детей. О'кей, парень, я согласен, пусть играет эта пластинка.

Большие глаза чтоб лучше видеть, длинные ноги чтоб лучше бегать. Большие уши чтоб лучше слышать, большие руки чтоб лучше нянчить детей, маленький рот чтоб меньше есть, длинная шея чтоб вертеть головой по сторонам за детьми и по хозяйству. Квадратная голова, чтоб мужу удобно ставить на нее кружку пива, и рост один метр, чтобы делать минет не наклоняясь. Эй, на кассе, выбейте ему мозги с гарниром за девяносто копеек!

Шутки шутками, но вернемся на семь строк выше – к ушам. А почему надо маленькие и аккуратные? А чем мешают большие и лопоухие? А почему надо ротик небольшой и губки пухлые и очерченные? Чем плох большой рот с узкими губами, слюней меньше пускать будет? А кто сказал, скудо-

умные граждане мужской национальности, что крепкие, надежные, кривые ноги хуже по жизни, чем прямые, стройные, с круглым узким коленом и сухой щиколоткой?

В чем преимущество для деторождения и хозяйства небольшого прямого носика над большим и горбатым? Большим небось нюхать лучше! В чем преимущество огромных глаз над маленькими, если маленькие отлично видят? А если верхняя губа «слишком» выдается вперед, или наоборот, нижняя вперед лезет? Ну и что? Дождь в рот заливаться будет?

И главное, наконец: что же именно заключается в трудноуловимых разнице черт и пропорций лица, отличающих красивую от некрасивой? Нос чуть-чуть не той формы... щеки чуть-чуть мясisty?.. вот разрез глаз какой-то... неинтересный. Детали ничтожны, а разница на лице.

И тогда вспомним, что есть такое понятие, как «сексапильность». И вот мы перечислили все рациональные признаки сексапильности. И получили, что. «Красивая фигура» и «красота» – не совсем одно и то же. Красивая фигура иначе называется просто «хорошая фигура», отличная, классная, изумительная. «Хорошо сложена» и «красиво сложена» – почти одно, но не совсем. «Хорошо» – это все правильно и сексуально привлекательно. «Красиво» – это есть что-то еще, дополнительно привлекающее сверх понятных достоинств сложения.

Сексапильность – основная составляющая того, что при-

нято называть женской красотой. Сексапильность легко объяснима рационально. Сексапильность легко истолковывается как сексуальная утилитарность прямая или косвенная, явная или скрытая, самодостаточная или противопоставленная признакам мужественности.

Но особенности черт лица, гармония пропорций лица и тела, красота движений и походки, – ни прямого, ни скрытого, ни противопоставленного, вовсе никакого сексуального, физического, физиологического и т.д. смыслов не несут.

Вот в этой маленькой разнице между сексапильностью и красотой, между объяснимым и (пока) необъяснимым, утилитарным и нерациональным, полезным и излишним, – вот в этом заключается секрет, фокус, цимес мит компотус.

Потому что красота – это не реклама, и не оценочная стоимость, и не призыв к действию. Ибо, повторяем:

Эстетическое наслаждение красотой и потребительское наслаждение объектом – носителем красоты – это не одно и то же.

21. А когда мы любуемся красивым пейзажем – как мы его можем потребить? Краски заката – куда их используешь?

А прекрасный лес? А бескрайняя степь? А привольная река? А ширь и гладь морская?

Могут сказать, что закат в хорошую погоду – это к хорошей охоте и процветанию, суку и благу. А в лесу много зверей, а степь можно засеять хлебом или пасти скот. И поэтому красивая природа подсознательно ассоциируется с удоволь-

ствием от хорошей жизни, с пользой.

А чего хорошего в бешеной буре, ревущей в море? А завораживает грозной красотой. Чего полезного в скалистых пиках? В природе дикой, голой, грозной и величественной? Замучишься искать пользу.

Полезен дождь вовремя – для урожая, для водооя. А красоты в нем особой нету. Полезно вспаханное поле. А красивее его дикий луг.

Красота природы утилитарной ценности обычно не имеет и условия житья ничем не улучшает. Но – красиво. Но – бесполезно.

И тогда говорят об идеале. Прекрасна идеальная гора, высокая и неприступная. Прекрасно буйное безбрежное море. Прекрасен закат, ибо он есть идеал и гармония красок, полутонов и линий, где визуальная насыщенность окоема являет идеал гармонии цветов в природе.

Красота – это идеал. А идеал – он впечатляет, восхищает, притягивает. Почему, собственно? А вот такое ему присуще свойство. Это приоткрываемое окошечко в идеальный мир, стремление к которому имманентно присуще человеку. А почему, собственно? А потому что в идеальном мире праснова всего земного, и житие наше грешное – это посильное стремление соответствовать первозданному и высшему идеалу. За этим – своя философская система мира. Весьма, увы, архаичная, условно-упрощенная.

22. И вот идеал зверя грозного: лев! Красив, бродяга. Мо-

гуч, величествен, грациозен и соразмерен. Грива, рык, клыки, хвост упругий кисточкой бьет. А тигр! А леопард. Рысь. Гепард.

И волк красивый – лобастый, легкий на ноге, упруг, хвост пушистый поленом, глаза желтые исподлобья не мигая смотрят.

Медведь менее красив. На вид неуклюж, мешковат. Хотя ловок, быстр, силен и свиреп.

Перед росомахой волки отступают, хотя она мельче. Тело сплюснуто по-черепаши, кривые мощные лапы приземисты, маленькая голова плоская. Даже длинный мех не делает росомаху красавицей. Малехо уродка.

Олень красив! Кабан вряд ли. А ведь – ловок, храбр, быстр, силен и умен!

Конь красив, а осел уже не очень. Хотя ослик и умнее, и выносливее, и норовистее. Ну – пропорции не те.

Жираф изящен и красив. И чем он со своей первобытной крошечной головой красивее бегемота?

Крокодил – это совершенство! Молниеносный бросок, обтекаемое тело, мощные челюсти, выжил в миллионолетиях, не ест полгода, не боится никого. Ну что вам некрасивого в его жирном брюхе, кривых лапках и крошечных глазках?

Паук – это идеал в своем роде. Таракан – это идеал подобного насекомого. Что вы визжите?! Любуйтесь красотой! И принесите сюда лягушку со змеей. Они тоже совершенны.

...Если попробовать вычлениить и обобщить красоту в жи-

вотном мире, то большинство идеальных существ кастинг на конкурс красоты не пройдут. Червяки и жабы, свиньи и овцы, куры и крабы.

Выяснится, что. Красота ассоциируется с плавностью линий и с плавностью стремительных движений. И с «чистыми» цветами: желтый, черный, коричневый, белый, серый, можно в сочетаниях, – но без грязных оттенков, «грязно»-бурые, -желтые, -серые не нравятся. Серый у волка, черный у пантеры, бурый у медведя – должны быть нарядны как то.

Еще красота ассоциируется с приятностью на ощупь: теплое, пушистое, гладкое если гладишь. А холодное, склизкое, голое, – нам противно.

Красота в животном мире – это у братьев наших меньших, теплокровных и млекопитающих. Это – что? Это земноводные гады нам биологически чужды и даже исторически враждебны. Не тянет нас к ним. Чужие. Сверхрудиментарная антипатия на биологическом уровне. Здесь такое дело: биологическая неприязнь первична, поиск видимых поводов для этой неприязни – вторичен. Во многом земноводные противны нам, потому что чужды.

Но тогда самыми красивыми должны быть обезьяны? Тоже нет. Уж слишком похожи на уродливых людей.

Итак. Приятная теплая пушистость. И неприятная холоднокровность голая, ассоциирующаяся с холодной склизкостью (хотя змея на ощупь сухая и теплая, лучше, чем кажется).

ся!).

И приятный для глаз цвет. Хотя, отмечая красивый узор змеи, мы все равно ее не любим, и даже называя «красивой», вкладываем в это слово немного другой смысл, немного отчужденный, немного условный, натянутый. Красивая змея и красивая кошка – две большие разницы.

Но главное – линия! Обводы. Очертания. Пропорции. Вызывающие ощущение грации, ловкости, силы, стремительности. Маленькая лань красивее мощного быстрого буйвола. Обводы, грация! И цвет вдобавок.

Чем лебедь красивее гуся? Ведь один хрен биология. А шея длиннее и плавно изогнута. И уголки крыльев чуть топырятся, как у стильной машины. И цвет белоснежный.

Дельфин – умный, игривый, млекопитающий. Акула – тупой древний хищник. А-а, почему акула красива? Обводы плавные стремительные, движения легкие скользящие.

То есть. Комбинация черт, свойств и ассоциаций, складывающихся в красоту животного, получается:

Линия. Цвет. Движение. Осязательные ассоциации. Биологическая близость.

Оно же:

Плавность очертаний и определенные пропорции тела. Плавность, ловкость и стремительность движений. Воображаемая приятность на ощупь. Братство по биологическому классу.

Один параметр реальный: внешний вид. Второй – вспо-

могательный, подстегивается к нему: характер движения.

Третий параметр ассоциативный: приятность на ощупь, позитив или негатив накладывается на зрительное восприятие красота-некрасота. Для змеи эта ассоциация в минус, для волка в плюс. Красота акулы остается красотой несмотря на ассоциацию с холоднокровной и скользкой (хотя в реальности шершава) рыбой: преодолевает; хотя ассоциация отрицательная должна уменьшать ощущение красоты. А пушистость хорька увеличивает ощущение грации, изящества, красоты (ну, хоть определенной).

Четвертый параметр: древний ископаемый инстинкт. Ящеры и змеи – наши биологические враги, они нас уничтожали, не давали нам дышать, жрали нас, беззащитных. У них другое мышление, их труднее понять, с ними труднее ладить. Ч у ж и е. И только после Великого Катаклизма, когда самые страшные из них все вымерли, мы, теплокровные, живородящие, млекопитающие, смогли жить и пошли в великую эволюцию.

Красота как линия, пропорция, цвет, движение, плюс ассоциации и инстинкты, накладываемые на ощущение от зрительного восприятия объекта.

Не в идеале дело, дети мои. Белуха и дельфин совершеннее акулы. Леопард не идеальнее умного свирепого медведя. Таракан идеальнее божьей коровки.

23. Красота имеет, скажу я вам сейчас, две составляющие. Одна – непосредственное визуальное восприятие и ощущение

ние от него. Это – линия и цвет. Плюс пропорции. Композиция, можно сказать. Плюс движение – т.е. очертания и пропорции в каждый миг времени в своей меняющейся последовательности.

Еще раз:

Движение – это сумма последовательно меняющихся очертаний.

Как могут быть красивы очертания, так может быть красивым движение. (На этом построено большинство танцев.)

Вторая составляющая красоты – ассоциативна, инстинктивна, и эмоционально корректирует первую. Ассоциации могут усиливать ощущение красоты от линии и цвета, а могут ослаблять.

Образ объекта как носителя совокупных качеств корректирует восприятие формы объекта как красоты.

24. А вот вам цветочек аленький. А хоть и желтый подсолнух, чайная роза, тюльпан-гвоздика-орхидея, гербарий принесите. Ну – и где польза? Нет – аромат розы и лилии прелесть их увеличивает, но это в прошлом: продукты гидропонники пахнут только прибылью.

Ну – и где идеал? Что красивее – георгин или ландыш? Вьюнок, репейник, василек. А вот цветок вовсе незнакомый – что? лотос? – а тоже красив.

Линия и цвет. Линия и цвет. Округлое и стреловидное, чашеобразное и махровое, атласное и плиссированное: плавное, симметричное, повторяющееся. Эстетически целесообраз-

разное и геометрически логичное, я бы сказал.

Что? Цвет – пчел привлекать? О'кей – но мы-то не пчелы, и цель с пчелами у нас разная, и зрение разное, и нюх разный. А форма пчелам на что? А нам тем более?

25. Как прекрасна птица, парящая в небесной синеве, простершая крылья! Парит гордый орел. Парит гордый буре-вестник. Альбатрос белоснежный. Ворона уже плохо парит, она не очень красивая, хотя самая умная и приспособленная. Гриф парит лучше всех, часами на высоте самолета, но у него шея голая, клюв большой крючком массивным, и вообще па-дадь жрет: гриф только снизу-издали красивый, а так нет.

Воробушек милый, но не очень красивый, скромненький. А снегирь красивее, грудка алая, носик вороненый. А радуж-ный попугай просто красавец, только еврейский нос немного портит. Но летает – фр-р-р-р! – некрасиво, суетливо и негра-циозно, хотя вообще неплохо.

Яркий цвет, красивая гамма, – понятно. Соразмерные пропорции, плавный полет, – понятно. (Как прекрасно и страшновато летит бесшумно в сумерках сова – плавно и ровно, как по натянутой проволоке. И как суетливо трепы-хаются летучие мыши.) – Но почему так хочется смотреть на распластанные в небе крылья? Почему красив плавный парящий полет, скольжение чаек над кораблем, ястреба над степью?

Нет, шо-то в этих пропорциях, в этом зависании в высоте есть такое... красивое.

26. Красивый человек, красивый зверь, красивый пейзаж, красивый цветок. Красивый костюм, красивый автомобиль, красивый дом. Красивый шахматный этюд, красивая теория. Красивый поступок, красивый жест. Красивый танец, красивая музыка, красивая песня, красивые речи. Друг Аркадий, не говори красиво.

Что общего? Эстетическое наслаждение. В основе – эмоция от формы объекта. Про эмоции говорить еще придется.

27. Изучать так изучать, как сказал археолог, потроша банковский сейф.

Давайте попробуем классифицировать и рассортировать объекты красоты. В основном, так. Для понятности.

Нерукотворная красота. Неживая природа. Или так: предметы природные неодушевленные. Пейзажи. Горы и ущелья, моря и реки, леса и долины. А также деревья, кусты, цветы, травы.

Творная красота, но не руко. Люди и животные. А также рыбы. (Гм, – красивые насекомые оказываются между животными и цветами: мы ценим цвет и форму, но они очень другие, и их почти не жалко; что цветок сунуть в гербарий, что бабочку в коллекцию...)

Рукотворная красота. Первая – прикладная: здания, одежды, орудия и предметы пользования. Вторая – чистая, декоративная: узоры и орнаменты, живопись и скульптура, музыка и хореография (то, что вне прикладного, обрядового, религиозного и т.п.): искусство.

Искусство придется делить на визуальное, акустическое, синтетическое – танцы с музыкой. (Драма – вообще отдельная проблема!)

А также красота рефлексивная. Очень трудно точное слово подобрать. Этот эффект происходит в нашем сознании. Красота поступка. Красота решения задачи. Красота речи (не мелодика голоса, но комбинации слов и понятий). Красота от сочетания понятийных категорий. Красота как комбинация мыслей, как комбинация сознания. В основе лежат – мыслительные процессы без прямых вещественных возбудителей. Красота вторичная, производная.

28. Вот эта «рефлексивная» красота – что такое?

Есть информация о фактах. Реальных или идеальных. Поступках или мыслительных актах. В области этической или области интеллектуальной. Эта поступающая в мозг информация носит извещательный характер. Не есть основа для действия. А точнее – вот как: оценка эстетическая этой информации происходит вне зоны практической, вне нужды как-то реагировать на информацию эту действием.

Эстетическое действие происходит интеллектуальным путем: мы принимаем закодированную информацию, раскодировываем ее, п о н и м а е м – то есть встраиваем в более общую систему представлений, находя ей там правильное место, – и о ц е н и в а е м относительно соседних имеющихся в системе информационных блоков. И тогда у нас возникает внерациональная эмоция удовольствия. Удовольствие от бесполезной

для нас абстрактной информации. Которая чем-то отличается от принятого стереотипа.

В красоте решения, мысли, задачи, – всегда есть что-то неожиданное, нестандартное, не сразу могущее прийти в голову, в чем-то опрокидывающее прежние представления, в чем-то нарушающее ваши уж было заготовленные ожидания. Нечто эффективное, свежее, требующее от решителя незаурядного, мощного интеллекта.

Красота как акт мощного мышления. Как взлом стереотипа. Как неожиданность. То есть? —

Красота как знак высокого качества. Еще?

Красота как повышенный объем информации. Ожидаемое как бы знали наперед, но получили сверх ожидаемого, иначе ожидаемого, есть над чем поразмыслить, есть чем впечатлиться.

Нестандартная информационная комбинация. Повышенная целесообразность решения.

Красивый поступок – это нестереотипный и сверх нормы этики, несущий повышенное этическое содержание.

Красивая мысль (решение) – это нестереотипная и сверх нормы рациональности, несущая повышенное интеллектуальное содержание.

«Избыточно-нестандартная» информация возбуждает участок мозга сверх «обычного» и распространяется на соседний, на центр удовольствия. Это ощущение и называется «красотой решения» и т.д.

Таков церемониал, сказал поэт.

29. А прозаик сказал: «Все это, бабка, химия...» Ужас, граждане. Работа мозга, гений наш благородный человеческий, – это электричество и химические соединения. Нелегко сознавать, что ты есть материальная структура. Но чувства и мысли – они тоже значат!

На рубеже XX века художники узнали, что все это химия. Имелось всеобщее головокружение от успехов науки. Креативное мышление творцов требовало новых форм. Маяковский сбрасывал Пушкина с парохода современности.

Раз главное – это впечатление, то художники начали передавать впечатление, отходя от фотографического канона. Сначала импрессионисты изящнейше разводили и смешивали цвета. Постимпрессионисты нажали на чистый грубый цвет и сильную грубую линию. Короче, абстракционисты попытались передавать суть предмета и проблемы через линию и цвет. Композиции из линий и цветовых пятен.

Поразительная история! Но от комбинаций разных линий, прямых, кривых, плавных и ломаных, и цветовых пятен всех форм, – ощущение красоты все-таки не появлялось. Линии могли быть плавные или угловатые, воздушные или жирные; цвета – яркие или глухие, агрессивные или мягкие; это бывало прикольно, но красоты в этом платье голого короля не видел никто, кроме придворных.

Продвинутые художники разъяли форму на части, и из элементов стали собирать искусственные объекты, должен-

ствующим минималистски изображать нечто: создавать эмоцию – позитивную или негативную, агрессивную или умиротворяющую. Все разновидности модерна и постмодерна создали библиотеку наукообразной демагогии, объясняющей примитивную мазню как художественный акт. Но красота не получилась.

30. Существует ли красота как условно-искусственная форма, которой не было как природного объекта? И да – архитектура. Золотое сечение. Колонны. Пропорции и углы. То есть:

Красоту можно расчислить. Чем и занимались эллинские зодчие. Соотношение параметров, пропорции объекта могут восприниматься как красота.

Но. Любой подобный объект имеет смысл. Храм, торговые ряды, стела с надписью, монумент-памятник. Эстетический аспект объекта может доминировать, красота может быть главным смыслом и назначением храма или монумента. И однако она выступает как форма объекта, первичное назначение которого, базовое, непреходящее, – молиться богам, или помнить героев, или укрывать от непогоды, – не подчинено красоте.

Красота зодчества и т.п. подразумевает наличие первичного смыслодержущего объекта.

Даже египетские пирамиды, если бы не несли функцию усыпальниц фараонов (крошечная камера в огромном массиве), были бы чем-то бессмысленным и грандиозно-шизо-

френическим.

Красота есть форма объекта, но не объект сам по себе.

Красотой не исчерпывается содержание объекта.

Попытки свести содержание объекта к «чистому» материальному носителю красоты – мн-ээ, скорее не удались.

31. Самое прекрасное в эстетике – что любого оппонента можно объявить дураком. Он не прав! У него дурной вкус и тупой мозг.

Потому что – а орнамент что такое?! Это графически организованное пространство, не более чем. Без всякого смысла и содержания, кроме эстетического. Линия и цвет дают красоту. Таки дают!

Линии и цвета, геометрически организованные в симметричные и ритмично повторяющиеся сочетания. Создают приятное впечатление. Комфортное, желаемое. Красиво.

Линия, цвет, симметрия, пропорция, соотношение; гармония; банальность.

И однако! Орнаментом украшают мечеть, ставни, ткань, ковер, обои. Но в качестве произведения искусства сам по себе орнамент на стену не вешают. Хотя он явно красивше и совершеннее абстрактной картины. О-па:

Красота как имя прилагательное. Качество, свойство, особенность. Объема, массы и цвета со вкусом не имеет.

Так что нарисовать Красоту при помощи отдельных абстрактных линий не удастся.

32. Маэстро – музыку!

Как формальная абстракция музыка есть прообраз всех искусств. О красоте музыки объяснять нечего.

Ну, и как ее потреблять, кроме как слушать? И как ее приватизировать, кроме как посадить любимого музыканта в свой личный зиндан?

Музыка только для слушанья и создается, и существует. Можно сказать:

Потребительское наслаждение от музыки в точности ограничивается эстетическим наслаждением. Это тот случай, когда эстетическое и есть потребительское. Или наоборот. Двуединство эстетического и потребительского.

Нет, на ней можно делать деньги и славу, вокруг нее можно кормиться, ею можно вдохновлять людей на битву, она может внушать веселье и печаль. На желании людей слушать музыку можно делать бизнес. Но потребление самой музыки останется чисто эстетическим.

Что есть музыка? Звукоряд. Организация аудиопространства. Структуризация акустической среды. Соединение звуков, не несущее абсолютно никакой утилитарной информации. Гений чистой красоты! – ничего, кроме эстетики. Симметрия, гармония, повторяемость, ритм.

Как воздействует музыка? Да-да: сильно, прекрасно, вдохновляюще! А конкретнее? Через слуховой нерв раздражение передается в мозг и возбуждает куст клеток в центре слуха. А если звук сложный, из нескольких нот, то возможна такая комбинация из нескольких нот некоторой длительности

и некоторой силы звучания, что в результате возбуждения слухового участка мозга – возникает эмоция. Чуток веселая, или чуток печальная, или чуток задумчивая такая эмоция. Чуйство возникает, чурбаны.

Красота есть объект (?), эмоционально воспринимаемый субъектом, причем вне утилитарно-прикладных возможностей в принципе.

33. Если уничтожить всех людей, то с объектами красоты возникнет напряженка. Объекты останутся, а красота исчезнет. Животные и птицы видят и слышат не так, как человек. Замучишься ты сусликам играть Чайковского.

Человек определяет, красив ли объект. Через ощущение определяет.

Красота как объект существует вне человека и независимо от него. Красота как качество объекта существует только через восприятие субъекта.

Красивым мы называем то, что производит на нас положительное эстетическое воздействие. Грубее: красиво то, что кажется нам таковым.

34. А что такое, собственно, эмоция? Она как возникает, как действует, каков ее механизм? Или то же самое: какова физиология восприятия красоты? В общем:

Изображение или звук возбуждают зрительный или слуховой участок мозга. И. Возбуждение некоторого рода, некоторой комбинационности и некоторой интенсивности – почему-то распространяется на соседний участок мозга, ответ-

ственный за настроение. С этого участка идут соответствующие сигналы органам эндокринной системы. А также сердечно-сосудистой. Возникает что? Стресс. А что? Да, любая психофизиологическая (она же, можно сказать, нейро-эндокринная) реакция на внешний раздражитель есть стресс. В нашем случае – приятный, полезный, позитивный, небольшой стресс – эустресс, как говорил великий Ганс Селье.

Подбрасывается чуток гормонов, чуток сахарку, чуток эндорфинов. Чуток поднимается давление и учащается пульс. А поскольку вся эта механика связана с мозгом обратной связью, то начальная эмоция-сигнал-причина закрепляется на какое-то время, продлевается.

И разные комбинации звуков или изображений возбуждают центры радости или печали в мозгу, причем комбинации возбуждаемых клеток многочисленны, и оттенки чувства красоты многочисленны, различны по интенсивности и длительности; и оттенки настроения, рождаемые восприятием красоты, разнообразны и многочисленны.

Эстетическое чувство может быть менее развитым и более развитым – изоощренным, многообразным, тонким. Хотя основной механизм прост.

И вот с этой эмоцией, с этим мини-стрессом, с этими гормонами и сахаром, – ничего не надо делать. Вот такой род кайфа без действия.

Приятное желаемое ощущение без действия.

Род наркотика.

35. Чисто условно, хотя ничего тут особенно условного, а это на самом деле, – мировоззрение человека можно подразделить на мировосприятие и мироотношение. Восприятие – скорее пассивно, «прием», – отношение скорее активно, «передача». Мировосприятие как бы предшествует мироотношению и переходит в него: то есть информация к сведению переходит в информацию к размышлению, информацию к отношению, информацию к реализации этого отношения. В зависимости от того, что я мировоспринял, я реагирую и планирую, как мне быть-жить и действовать. (По анекдоту: мировосприятие – «кругом все дерьмо!», мироотношение – «а и хрен с ним!».)

Вот мировосприятие и мироотношение человека в общем и целом есть двоякого рода: критический реализм и романтический реализм. Человек что-то воспринимает как оно есть, оно ему нравится не полностью, приемлемо не во всем, и ему что-то надо переделать. Это – главное отношение. Процентам к девяноста пяти-семи-девяти человек так относится: не идеал, есть недочеты, хорошо бы это было переделано немного. А несколько процентов всего – жутко нравятся, идеализируются, вдохновляют, принимаются за идеал действия, взывают к подражанию, распространению, хвале: романтизация героев, прошлого и т.д.

Критический реализм – это ниже планки: переделать. Романтический реализм – это выше планки: подражать.

Красота – это планка. Это, пардон за банальность, гармо-

ния. Руками не трогать. Переделывать ничего не надо.

Красота – это согласие.

Да, все должно быть именно так. И пусть так и будет. Красота – это согласие человека с миром. Вообще человек с этим миром не согласен, он в нем переделыватель. Но кое с чем иногда – согласен. Благостно воспринимает, и хорошо ему.

36. Здесь необходимо извиниться перед читателем и объявить перерыв на рекламную паузу. Нам передает привет доктор Фауст. Он остановил свое мгновенье, потому что оно наконец было прекрасно.

Немцы недаром балдеют от мудрости Гете. Жизнь – это движение и изменение. Красота – это остановленный миг вечности. То есть больше изменять (делать) уже ничего не надо.

37. Человек стремится к максимальным оптимальным ощущениям напрямую. (Это одно из основных положений энергоэволюционизма.)

Красота – вариант максимального ощущения, получаемого ни от чего, а «просто так». Это тот интереснейший случай, когда стремление к максимальному ощущению не влечет с собой никакого стремления к действию по переделу чего бы то ни было в мире.

38. Почему из всех времен суток прекрасней прочих закат? Краски богаче? Или нервы вечером устали и склонны к меланхолии, и это добавляет настроения? А если это живопись, картина в музее, и стоим мы перед закатом в полдень?

Ассоциации, помним свое вечернее состояние?

Вечером человек не такой, как утром, это всем ясно. А краски – это волны определенной длины, которые мы воспринимаем. Мироощущение человека утреннего и вечернего различно. Утренний человек более трезв, прагматичен и склонен к действию. Вечерний человек более устал, задумчив и склонен к задумчивости. Суточные циклы организма, понимаешь. Романтический ужин при свечах – это тебе не задорное утро в цехе. Вечерний человек, более чувствительный насчет ощутить красоту, краски заката воспринимает более глубоко и комфортно, нежели утренний человек воспринимает краски восхода.

39. Вольно эстетам смеяться над ковриком с лебедями на фоне замка. Мещанин имеет в этом ту самую красоту, что эстету является через Вермеера или Дали.

Будучи помещены в мир безобразия, мы найдем красоту и там.

Основа красоты – в способности субъекта воспринимать красоту.

Красота объекта относительна.

Способность и потребность субъекта испытывать чувство красоты – абсолютна. Первична и определяюща.

40. О, всей высокой душой Человек с большой буквы стремится к Красоте с большой же буквы. Но когда ворона перебирает клювом яркий лоскуток и клоч блестящей жестианки, которыми она украсила свое жилище, – разве ее воронья

душа не радуется красоте жизни? Украшения доставляют ей положительные эмоции – и никакой пользы.

Не пользой единой.

41. Изначально эмоциональный аппарат любого существа направлен на получение пользы для жизни и избегание вреда. По мере развития и изощрения эмоционального аппарата его потребности дистанцируются от вреда-пользы и начинают искать удовлетворения где ни попадя. Наслаждение отделяется от пользы. Самая грубая обманка – наркотик.

Но к этому необходимо добавить вот что. Человек по сущности своей – энергоизбыточен. Его энергия психическая, эмоциональная – также избыточна. Человек склонен к ярости и наслаждению более, чем необходимо для выживания и воспроизводства. Этот энергоизбыток и есть движущая сила культурной эволюции.

Эмоциональный избыток человека ищет, к чему прицепиться. Он ищет по сторонам не только возможность и повод переделывать мир. Он ищет по сторонам возможность испытывать наслаждение, ни хрена при этом не брякая палец о палец.

Для этого наслаждения нужно особое состояние души, сверх среднего возбужденное и чуткое. И нужна некая организация, структуризация внешнего объекта в сочетаниях линий и красок, которая через зрительный нерв возбуждает мозг именно таким образом.

«Эстетически развитый человек» – это тот, кто путем обу-

чения и повторения научился испытывать чувство красоты от созерцания все большего числа все более разнообразных объектов. Причем в этих объектах предметная образная основа играет все меньшую роль. А формальная атрибутика – все большую роль. Также и симметричная, ритмическая, пропорционально-гармоническая основа играет все меньшую роль (как простая и общедоступная) – а несимметричная, формально-фрагментарная, асинхронная основа – роль все большую.

42. В большом ряде случаев мы имеем бесспорную относительность и условность красоты. В нее надо «въехать», как в двенадцатитоновую музыку или вообще восточную мелодику.

Наилучший показатель условности красоты – это мода, условная и относительная по своей сущности. Обвыкшемуся в своей моде человеку мода другой эпохи почти всегда кажется нелепой и некрасивой. Ибо его жажда прекрасного насчет внешнего вида людей пластично лепится к тому, что наблюдает вокруг ежедневно – в каноне условно лучших образцов моды.

43. ПОШЛОСТЬ. Ну как же можно не сказать о пошлости, коли речь о красоте!

Эстету пошел коврик с лебедями. Или стихи Асадова. Или обвешанная брюликами купчиха. Или быдло в реалити-шоу. Но – люди эстетически невзыскательные видят в этом красоту! Они искренне испытывают те же чувства, что эстет –

при полотне Брака или стихах Пастернака.

Что есть пошлость? Банальность, эпигонство, примитив? Отсутствие глубины, многозначности, оригинальности? Но если речь идет о вечных ценностях – любви, патриотизме, порядочности? Что тут можно сказать нового?.. Или – вообще теперь молчать?..

А самый первый-первый художник, который нарисовал пруд с лебедями – он был гений? Или уже тоже сразу пошлый? А примитивный Руссо или Пирсмени – они пошлые? Или гении? Или кому как?

Меня крючит от сладкоголосой песни: «А я люблю мои места родные, мои родные милые места». Или: «Как упоительны в России вечера». Комар вас в промежность не жалил. А вечера в фиордах или на тропических островах вам сильно противны? Но людей – трогает до слез!

В общем и целом получается так:

Пошлость – это изображение сильных чувств примитивным образом ниже эстетических представлений субъекта.

Образный уровень объекта (высокий) и эстетический уровень объекта (низкий) находятся в диссонансе с точки зрения субъекта.

Или:

Пошлость – это диссонанс между высоким образным и низким эстетическим уровнями объекта.

Во! Ай да сукин сын! Кто? Ну, я знаю...

Поскольку образный уровень (любовь, смерть, труд) до-

вольно объективен, а эстетический (выбор слов, интонаций, поз и т.д.) – довольно субъективен и зависит от эстетики искусства эпохи и моды в социальном слое, – то пошлость есть нечто необъективное, относительное, вкусовое.

Можно еще проще? Все можно, если попросить по-хорошему:

Вкус – это способность ощущать соответствие формы содержанию.

Пошлость – это несоответствие слабой формы сильному содержанию, при котором содержание гибнет.

Для кого гибнет? Для того, у кого вкус тоньше, чем у автора пошлости. А для его одиночувственников – ат-личное содержание!

43-А. Пока форма развивается по пути усложнения, изощрения, многослойности – преимущество эстета над чуркой явственно. А вот когда в эпоху модерна и постмодерна идет примитивизация формы – то о дегенерации культуры мы говорим в отдельной главе. Это уже контркультура.

44. Одно из главных стремлений человека – стремление к положительным эмоциям.

Стремление к положительным эмоциям может оформляться в действия к достижению цели. А может оформляться в «прицепление» эмоции к готовому объекту, когда не требуются действия.

Принципиальное отличие человека от всех прочих созданий – не просто пятикратные энергозатраты на единицу

действия, не просто энергоизбыточность, но энергоизбыточность психическая. Резко повышенная мощность центральной нервной системы, оформленная в разум. Избыточная для простого выживания мощность процессов в центральной нервной системе имеет одним из аспектов повышенную мощность эмоциональную.

Человек эмоционально избыточен.

Он радуется и грустит, наслаждается и страдает решительно больше, чем необходимо для совершения действий по выживанию и воспроизводству.

Вообще эмоция – толчок к действию. Но:

У эмоциональной сферы – свой КПД. Не вся энергия пороха идет в полет пули, не вся энергия лампочки – в свет; не вся энергия эмоций – в действие. Природа работает с запасом. Эмоциональный запас должен неслабо перекрывать минимально необходимый для действия, чтоб всегда преодолевать инерцию покоя, инстинкт лени, и со вздохом, потянувшись и ворча, идти что-то делать.

Запас эмоций есть всегда, ибо их КПД никогда не может равняться ста процентам. Всегда есть НЗ эмоций на крайний смертельный случай (его только долгой мукой в концлагере выжечь можно, пожалуй).

Избыточно эмоциональный человек, стремясь к положительным эмоциям сверх возможных действий, испытывает эти положительные эмоции также от минимальных (визуальных, акустических) контактов с внедейственными, внепо-

лезными, внепотребительскими предметами. Определенные особенности форм этих объектов служат пусковыми раздражителями для центральной нервной системы человека. Возникающие при этом положительные эмоции мы и называем в частности ощущением красоты.

Источник и причина красоты – в способности и потребности субъекта ощущать красоту.

45. С точки зрения голой и последовательной целесообразности выживания – способность ощущать красоту излишня, избыточна.

Но для достижения цели – необходим несколькократный запас сил и средств живого существа, ибо в природе много препятствий и неожиданностей. Недаром в зоопарках живут втрое дольше, чем в дикой природе.

Эмоциональный запас, и запас избыточный, – необходимый аспект человеческого устройства.

Ну, а красота – естественное и необходимое следствие этого необходимо-избыточного эмоционального запаса.

Можно сказать:

Ощущение красоты – это энергетически оптимальный, безрасходный, сброс эмоционального излишка и удовлетворение потребности в положительных ощущениях.

46. Остается только ответить, чем красивое лицо красивее некрасивого. Вопросик такой вечненький, на минуточку.

Для начала: красивое лицо для негра, китайца и европейца выглядит по-разному. Относительность лица налицо. Ну,

эпоха и социальный слой тоже некоторое значение имеют.

Дальше. В любой деревне есть первый красавец и первая красавица. Так что относителен не только тип красоты, но и степень.

А дальше, к наличествующему лицу мы (увы, о горе мне!) подходим с линейкой Пифагора и циркулем Розенберга и начинаем мерить. Чем Парфенон красивее Христа Спасителя, а Казанский собор – Исаакия? Пропорциями, пропорциями. И вот это соотношение линий и углов, прямых и радиусов, носов-губ-ушей-бровей и т.д. и вызывает (какой пр-рими-тив...) ощущение красоты. Излучение гормонов и прелесть мимики мы сейчас не рассматриваем.

По-живому: вся мощь полового отбора подключается к восприятию красоты евоной/ейной, и сильно застит взор, и любовь зла, и любишь козла. А по-теоретическому, без «человеческого фактора», а чисто по внешности – увы, вот так довольно примитивно.

А почему любимая всегда красивее нелюбимой? А потому что, глядя на ее черты, ты испытываешь сильнейшие положительные эмоции, и уже плевать, какие это черты. Красота – для чужих, любимая красива всегда.

.....

[Отрывки черновика.]

Способность испытывать ощущение красоты – это свиде-

тельство избытка психической энергии человека сверх необходимого: стресс возбуждаем нейтральным объектом вне-прикладной формы.

Способность ощущать красоту – это немотивированное позитивное возбуждение в поисках точки приложения.

Стремление к красоте и отвращение к уродству – это преобладание позитивного отношения к жизни: это эстетическая плоскость все того же стремления достичь счастья и избежать страдания, которое есть стимул к действию и переделыванию мира.

Красота – это чистый экстракт счастья без провоцирующего стимула к действию. Красота – это чистый экстракт счастья без иллюзии необходимого достижения и обладания.

Наличие красоты для человека – это избыток эмоций по отношению к действиям.

Как разум есть психическое оформление избытка энергии – так эстетика есть оформление избытка психической энергии вне прикладной сферы как реально не мотивированных положительных эмоций.

Способность ощущать красоту – это дополнительный выпускной клапан психической энергии и одновременно форма переживания немотивированных положительных эмоций.

Акт восприятия красоты как утилитарно не мотивированная эмоция – аналогичен поллюции как сексуальному клапану: произвольный акт пика и сброса эмоционального на-

пряжения. Эмоциональное напряжение в избытке – первично. Красота подобна эротической грезе: подсознание ищет оформленный образ в сознании, ассоциирующийся с имеющимися эмоциями.

Эстетика – это абсолютизация немотивированных эмоций в немотивированных формах. Это расширение и изощрение эмоциональной сферы по формам, направлениям, материализациям и комбинациям приложений к объектам.

...Юнг безусловно должен сказать, что красота природная, внесоциальная и внеисторическая, есть архетип, коллективное бессознательное. Социально-исторический же тип красоты вариабелен, т.е. представления о прекрасном входят в подсознание в детском процессе заполнения обучающих емкостей разума.

Стремление к красоте и способность ощущать красоту – это аспект и следствие стремления энергоизбыточного человека к максимальным ощущениям.

—

<З а ч е р к н у т ы е ф р а з ы.> Чувство красоты – это антипод депрессии и хандры, каковые есть эмоциональный ресурс в негативе.

К красоте более склонен неустойчивый тип психики: таков художник. Красота переживается неврастеником неврастенично, истериком истерично.

Красота – это система как форма. Разрозненные элементы системы сами по себе не несут ее качества.

«Красота спасет мир» в переводе на современный разговорный язык звучит: «Стремитесь к совершенству, идиоты, а то вам хана!»»

Копия и подлинник

Вот есть два экземпляра знаменитой картины. Оба втюханы владельцам за огромные деньги. Собирают экспертов, тонких знатоков живописи, лучших в мире профессионалов по изучению творчества этого художника. И они расходятся во мнениях. И только радиоуглеродный анализ, предположим, поможет разобраться. И тогда подделка теряет цену, и владелец рвет волосы.

Если эксперты не могут различить два исполнения одного шедевра – то какая вам разница? Гениальность и блеск картины – как могут измениться от химико-физического анализа ткани?..

То есть. Эстетическое качество изображения измениться от экспертизы не может. Меняется социальный статус артефакта! Да: ты благородный храбрец, красавец-силач, – но ты не граф, ты самозванец! ты не древней крови, твой дед крестьянин...

Оставим в стороне эдакую биржу мировой мафии торговцев картинами, которые накачивают цены знаменитых полотен, превращая их в своего рода акции, на игре которыми богатеют. Это только механизм. А мы о сути:

Бешеная цена выражает культовое отношение к знаменитой картине великого мастера. Цена означает: мы все считаем это обалденной ценностью. Мы знаем, мы верим, мы

убеждены: именно этот экземпляр имеет для нас огромное эстетическое и общекультурное значение. Это – одна из вех в нашем социокультурном пространстве. Это – один из штрихов нашего представления о мире.

То есть. Именно этот художник, и именно его картина, а не любое число неотличимых копий, – одна из системообразующих ценностей нашего социума. Наш взгляд на разные предметы, а сейчас в частности на эту картину, объединяет нас в народ и социум. Ибо социум объединяется именно единством взглядов людей по разным поводам.

Системообразующая функция шедевров. Ее никто не может отменить.

«Шедевр», строго говоря, означает: первый по качеству и значению среди примерно подобных себе. Верхний камень огромной горы предметов искусства своего рода. Верхнего никто и ничто не может отменить, заменить или стать вровень. Ибо он в принципе первый.

Социокультурное пространство мифологично по своей природе. Объективные критерии мешаются с условными. Любое искусство условно. А-а! – социокультурное пространство тоже структурировано!! В нем есть периферия и центр, вершина и окружающее ее понижение. И Главный Шедевр на вершине. И другие шедевры пониже. Как места в зале – по значению, по рангам гостей.

Структурированность социокультурного пространства – одно из отражений, один из аспектов структурированности

социума как такового. Это психологический аспект структурированности социума. И это эстетическая форма структурированности единого социопсихологического пространства.

Если признать подделку социально равной подлиннику. То тогда и другие картины других художников, современников этого главного, надо признать не хуже. Качество их также прекрасно! И тогда любой, что ли, поднаторев в технике, станет не хуже Рафаэля и Пикассо! (Гм. Особенно Пикассо...) И непонятно будет – каковы же наши художественные ценности и взгляды? И эстетическое отражение социума развалится на куски – что отражает системный распад, дегенерацию, упадок...

Особенно легко подделывать «современное искусство», где мазню ослиным хвостом даже эксперты не отличат от знаменитого и дорогого полотна знаменитости. А здесь-то в чем разница????!!! А в том, что мы условились: это – гений, а это – осел. То есть: здесь социальная сущность шедевра обнажена до предела. Любой может намалевать такое. Но только «подлинник мастера» имеет рыночную ценность, а через нее социальную ценность, а через нее нас убеждают в эстетической ценности.

«Знаковая картина» – это эстетический знак социума. Системообразующий знак социума в эстетической плоскости. Знак структурообразующий – на уровне психологии социума.

«Культовая картина» – это что? Это артефакт социально-го культа на уровне эстетики. Эдакий психологический репер на карте эстетики. «Культ» означает: не фиг думать – ценить и восторгаться надо! Думать меньше – восторгаться больше! Характерно, что именно с падением собственно эстетического уровня современного искусства – появилось понятие и термин «культурный» насчет искусства. Ибо «культурным» можно сделать любой предмет, если уговориться всем, чтоб испытывать к нему определенное отношение: отношение общее, одинаковое, единообразное. Не один ли хрен: поклоняться роще, скале, куску хрусталя, идолу или куску ткани с пятнами и линиями. Смысл поклонения религиозного и эстетического, конечно, разный. Но системообразующая сущность единого поклонения, структуризация сознаний всех индивидов в единообразное сознание по этому поводу, – вот это единение одно и то же по сути.

...Отбор подлинника среди адекватных неотличимых копий – это поиск артефакта как системообразующей ценности культурно-психологического пространства социума. Это социальная коррекция общественного сознания: всем думать так! всем считать так! всем иметь за шедевр только это, а не то и то! Это – стремление социума к единообразию оценок, к четкости систем координат. Чтоб – едино!

Катарсис

Это, стало быть, чувство очищения страданием, которое испытывает зритель, сопереживая героям трагедии. Чувство печальное, и однако вдохновляющее и возвышающее. По универсальному гению Аристотеля примерно так.

Уточним: если упал самолет – это трагедия, но это не та трагедия. Это катастрофа, это ужас, это скорбь, это страшное невезение. Но не трагедия в античном, в театральном, в эстетическом смысле. Кстати, смотря с кем был самолет. Может, это вообще праздник для народа. Важно – кто упал! Но главное – как упал.

Нет зрелища более излюбленного богами, чем смертный в борьбе с роком. Вот трагедия – это смертный в борьбе со своим роком. Причем рок побеждает, но смертный жутко борется до конца. Эдип. Язон. Ахилл. Сид. Отелло. Оптимистическая трагедия.

Гм. А вот маленький человек жил-жил плохо, а потом заболел и умер. Это трагедия? Вроде да. А почему тягомотина? А потому что жизнь и смерть отнюдь не каждого тянут на трагедию. Все мы смертны. А могильщики пьют и шутят.

Трагедия – это испытание человека на прочность во всем диапазоне вплоть до полного разрушения.

И под этими невозможными, непереносимыми нагрузками, – герой являет то величие души, которому просто нет по-

водов проявиться в обстоятельствах обычных, нормальных, где жить можно. Обнажаются качества, скрытые в обыденной жизни. Являет себя глубинная суть его натуры – и она величественна и тверда.

Трагедия – это сагитальный разрез души человеческой, после которого остаться в живых уже невозможно. Трагедия выявляет в человеке то глубинное и основополагающее, чего иначе не увидеть. И только если в этой глубине обнаруживается характер нескгибаемый и благородное мужество, бесстрашие перед смертью и готовность принять судьбу не склоняя головы и сражаясь до конца, – вот только тогда это Трагедия. А иначе – история жизни и гибели еще одного человека из всех живших на земле.

Трагедия – это тест на героизм, так сказать.

Такого человека особенно жалко, потому что он хороший и храбрый, и ведет себя достойно в любых обстоятельствах. И ему особенно сочувствуешь. И одновременно им гордишься – он супер, он достоин всего лучшего.

Вот это сочетание *глубокого сочувствия и возвышающей гордости* – и называется катарсисом. Сочувствия, потому что уж так он хорош, и так ему трудно, и так хочется, чтобы он победил и остался в живых, и так жалко его, и почему гибнут такие люди, а шваль всякая живет. И любовь есть в этом чувстве, потому что невозможно не тянуться душой к такому человеку, и влечение испытываешь к нему сильное. И горе потери, и тоска с печалью, что так устроен мир, что погибают

в нем самые лучшие, самые благородные, самые сильные и красивые. – И гордость за него, что он не сдался и не уронил себя. И гордость, что ты тоже принадлежишь к этому народу, к роду людскому, это ведь – о каждом из нас, как мечтал бы он действовать в подобных обстоятельствах, если б попал в них... и если хватило бы сил и мужества. И ощущение сил своих огромных – вот что человек может! и вот что может каждый из нас, и я могу. И готовность внутреннюю тоже быть героем, и тоже бороться беззаветно и умереть бесстрашно, чтоб плакали люди по тебе и гордились тобой.

Катарсис – это смешение скорби и гордости, достигающих такой силы, что они смешиваются в одних и тех же слезах. Это счастье, рождающееся из горя, в котором герой явил непобедимость.

Юмор

Рассуждение о юморе – это в эстетике аналог короткой обязательной программы в фигурном катании. Маршальский жезл не жезл, но майорский погон достать из солдатского ранца представляется что пора.

Если я не прав – поправляйте:

1. Сначала разделим объективную и субъективную составляющие.

У каждого есть представления о смешном: ситуации, выражения, классические анекдоты. При этом один смеется там, где другой молчит тупо и неодобрительно. Чувство юмора весьма индивидуально по силе и эстетической оформленности – и однако возбуждается внешними и вполне объективными факторами. Т.е.: повод к смеху объективен как событийный факт – но субъективен по восприятию: чего ржать?

2. Субъективная составляющая может быть разделена на физиологическую и культурную. Смех – это процесс весьма физиологический, причем малоподконтрольный. Внешний же возбудитель смеха задействует в человеке культурную программу, в системе которой он и расценивается как смешной.

3. Ложимся на дно вопроса и рассматриваем истоки. Что есть смех с точки зрения физиологии: механизм запуска и

произведения смеха каков?

Это возбуждение и разрядка возбуждения. В одном из участков центральной нервной системы возникает очаг сильного, неконтролируемого возбуждения. Возбуждение спонтанно и скоротечно, и в считанные десятки секунд сбрасывается через смех.

Что происходит при этом возбуждении? Выбрасывается адреналин. Кортизол. И еще выбрасываются эндорфины. И это воспринимается как сильная положительная эмоция.

4. Адреналин есть готовность и приказ: «Дерись или беги». Его впрыск сопровождается скачком давления, усилением сокращений сердца, выбросом сахара, активизированное дыхание вдувает в организм больше кислорода для окисления и перевода вещества в работу, температура тела повышается от начинающих активнее выделяться калорий, мышцы непроизвольно напрягаются. Силы увеличиваются! И им требуется какое-то применение! (Иначе, без расходования поданных ресурсов по назначению, стресс будет иметь уже скверное следствие – долго не снятые реакции дадут трещинки в сосудах, отложения бляшек, снижение иммунного уровня, от чего болезни развиваются в слабых местах, и т.д.) Стресс требует разрешения. Так устроен организм. И не только наш – но любого животного.

Смех – это стресс.

Гм. Будем точнее и внимательнее.

Вот вся совокупность описанных физиологических про-

цессов – это и есть стресс как реакция организма на внешний раздражитель. Значит, следует сказать так: предваряющее и обуславливающее смех состояние организма есть стресс.

Смех – это способ разрешения стресса. Снятия стресса, следствие стресса, результат стресса.

5. При этом не страшно, не опасно, не трудно, и ничего не надо делать. А напротив – еще и приятно. А что приятно без конкретных дурных побочных следствий – то организму полезно. Положительные эмоции поддерживают иммунитет, латают дыры в организме, повышают активность и выживаемость. (Они значат: жить – хорошо! ты – нужен, хорош, правилен, победителен! – так живи, этот мир – твой.)

Смех – это оптимальная позитивная форма разрешения стресса без каких бы то ни было действий.

5-А. Повод к смеху вторичен. В том смысле, что первична сама способность организма смеяться. Где есть способность – есть и потребность. А повод всегда найдется.

Повод для смеха относителен – механизм смеха абсолютен.

Подводники знают, что после пережитой под водой опасности, неожиданной и смертельной для лодки и экипажа, когда вот только что пронесло, – бывают периоды массового неудержимого смеха – вдруг, над любой ерундой: хохочут хором и пытаются повторить какое-то сказанное слово, или жест, или гримасу чью-то – в сущности не важные. Адреналин выходит.

«Напал неудержимый смех» – это знакомо любому. Показанный палец вызывает взрыв хохота, невозможно остановиться, и еще несколько раз, утихнув было, приступы смеха возобновляются. Повод может быть изначально ерундовый. А вот под настроение. А вот начал – и не перестать.

Пока адреналин и эндоморфины выше среднего уровня – будет ржать, как конь.

Настроение бывает смешливое и несмешливое, когда одни и те же поводы вызывают разную реакцию.

Молодые девушки куда смешливее старых ворчунов. У них что – чувство юмора лучше? Нет – юный организм веселее, гормоны брызжут!

6. Так сам-то смех – это что такое? Как это «разрешение стресса» выглядит?

Очень сильные пульсирующие сокращения мышц. Переходят в мелкие повторяющиеся спазмы. Прежде всего – мышцы живота, межреберные и грудные мышцы, диафрагма, – то, что работает при дыхании. После сильных и долгих приступов смеха может болеть живот (прямо как после тренировки).

Мышцы бедер, поясницы, плеч, шеи, – человек мелко и активно трясется. Активная мимика сменяется бессильной гримасой. Можно махать руками, топать, перегибаться и т.д.

Сильные, мелкие, частые спазмы мышц, обеспечивающих дыхание, буквально ударами выбивают воздух из легких. Короткими сильными толчками воздух вылетает через ритми-

чески спазмирующуюся гортань. Голосовые связки также работают сильными отдельными толчками.

Прибавьте к этому, что после смеха оказывается: вы вспотели, у вас текут слезы и сопли, вы буквально устали от смеха. Все правильно: активизировалась деятельность слезных и слюнных желез, повысилось потоотделение и температура тела.

Смех – это работа. Это сброс энергии, мгновенно изготовленной организмом под влиянием неожиданного внешнего раздражителя.

Сброс быстрый, безопасный, эффективный и приятный.

7. Почему безопасный? Потому что ситуация безопасна. Не надо ничего предпринимать. И это жутко приятно. Сильное возбуждение есть – а опасности и необходимости действовать нет.

8. Тогда, черт возьми, что это за ситуации, на которые организм так возбуждается, а опасности нет никакой? Кстати – фильм ужасов тоже безопасно возбуждает, но юмор там обычно отсутствует. Сильные ощущения без реальной опасности, которые предоставляет фильм ужасов, – это еще не юмор.

– – Объективную составляющую юмора можно условно разделить на юмор ситуативный и вербальный.

Вербальный же юмор можно разделить на, опять же, ситуативный – и стилистический. Речь может просто передавать события, вызывающие смех. А может речь содержать такие словосочетания, применять слова в таких значениях, что это

забавно и смешно само по себе.

Но то общее, что есть во всех формах юмора – это нарушение ожидания. Юмор – это нарушение привычной связи явлений и/или слов. Юмор – это разрушение трафарета. *Юмор – это нештатная ситуация.* Юмор – это неожиданность. То есть:

Юмор – это фактор неожиданности в окружающей среде.

9. Упала ветхая старушка – это не смешно. Упал супермен на ровном месте – это может быть смешно.

Человек раздевается и заходит в парилку. Это нормально. Раздевается – и оказывается с веником и шайкой на производственном собрании, – это смешно.

Чарли Чаплин – это маленький, слабый, добрый и незадачливый посрамляет больших, злокозненных и сильных, им этого вроде и не желая.

Мышонок, издевающийся над котом, – это смешно. Наоборот – это кошачьи охотятся на мелких грызунов.

Под человеком разваливается стул, и он падает на пол: смешно. Человека двое бросают на пол, – не смешно.

Гурман сует в рот дрянь и отплевывается: может быть смешно. Человеку силком пихают дрянь в рот, – не смешно.

Список можно продолжать до бесконечности. Юмор останется чем-то взламывающим ожидание, привычку, трафарет, норму.

Юмор – это вместо ожидаемого, нормального, никак не затрагивающего твоих представлений о течении жизни – ты

получаешь нечто, что привлекает внимание, требует осознания, не вписано в стереотип представлений о жизни.

Юмор – это нарушение стереотипа.

10. Мы выжили в этом мире, потому что сумели преодолеть все опасности. Мир не застал нас врасплох.

Мы были некогда почти вовсе в гомеостазе с природой. Были ее частью. И л ю б о е изменение в окружающей среде – требовало внимания, рассмотрения, оценки, приспособления. Л ю б о е изменение могло оказаться губительным. При любом изменении необходимо было принять решение: это опасно? или нет? бежать? или нет? или драться?

Инстинктом выживания любое нарушения стереотипа в окружающей среде воспринимается как фактор повышенной опасности.

Любое животное опасается всего незнакомого и непонятного. «Непуганые звери» быстро истребляются или быстро учатся распознавать опасность. Осторожность, предусмотрительность, готовность к опасности – залог выживания.

Высокоэнергетичный человек (те самые в пять раз больше калорий потребляемой энергии на кило живого веса!) – выжил и победил еще потому, что особенно зорко, готовно и сильно реагировал на все окружающее. Гм. На стадии развития австралийских аборигенов вообще убивали всех чужих. На всякий случай. Для большей гарантии выживания своей группы.

На новом месте кошка забьется под кровать и будет насто-

роженно блестять оттуда глазами сутки. В незнакомом месте, да еще ночью, вы вздрагиваете от шороха и подпрыгиваете от неожиданного и незнакомого голоса. Вид необъяснимых явлений типа НЛО вызывает у человека жутковатый холодок.

Инстинктивная реакция на нарушение стереотипа – адреналин.

Инстинктивная реакция на адреналин – драться или бежать.

Или смеяться.

11. Если эффект смешного, вот возникновение и формирование позыва к смеху, разделить на стадии, то получается примерно так:

Сначала нечто привлекает неожиданно наше внимание.

Затем (стадии коротки, все происходит чрезвычайно быстро) оказывается, что это «нечто» не может быть автоматически внесено в одну из знакомых цепей событий. Автоматический определитель «опасно-безопасно», «хорошо-плохо», «нужно-ненужно», – не срабатывает.

Тогда, и это значит, – происходит сбой в системе постоянного инстинктивного автоматического контроля по координации всех реакций организма в окружающей среде. Вспыхивает сигнал: «Что-то не так!»

Вслед за сигналом «что-то не так!» организм выполняет совершенно инстинктивный комплекс действия: «Готовься!» Это чувство сродни испугу, но испугом его назвать еще нельзя. На этой стадии адреналин, кортизол, сахар, напряже-

ние, – резко растет. Взлетает пик внутреннего напряжения организма.

Но одновременно с мобилизацией организма по команде «Готовься!» растет возбуждение участка головного мозга, ответственного за распознавание и анализ информации извне. Что и естественно. Надо же знать, к чему готовиться. Надо понять нештатную ситуацию, чтобы оптимально на нее отреагировать. Центральная нервная система стремительно возбуждается. Идет осознание ситуации.

Оп! – и возникает положительная обратная связь между корой головного мозга и гормональной системой плюс мышечная. Инстинктивный напряг мышц и подпрыг активности эндокринологии повышает активность мозга. А повышение возбуждения мозга, в свою очередь, еще больше повышает активность выделения гормонов и сахара.

Процессы подготовки к неожиданности «на любой случай, на всякий случай, на непонятный случай, на возможную угрозу» – и процесс осознания информации, которая характеризует этот случай, процесс расшифровки события, поиск решения, как действовать, – эти два процесса идут параллельно и умножая, подкрепляя и провоцируя, друг друга.

И вот мозг приходит к выводу, что ситуация совершенно безопасна. Ничего экстремального. И более того – вообще ничего предпринимать не надо. (Более того – все это в рамках общей ситуации, неопределенно долгой, что все спокойно, и ничего не грозит, и ничего плохого не предвидится.)

А дальше вот что. Стремление избегать опасности – это инстинкт. И стремление понимать (как необходимое предварение любых действий) – это тоже инстинкт. Удовлетворение инстинкта есть безусловная положительная эмоция. Механизм возникновения и переживания положительной эмоции имеет физиологический уровень: биохимический, биоэлектрический, биоэнергетический и ряд еще. Углубляться в это сейчас – отдельное исследование для нейрофизиологов и т.д. Мы только одно отметим: впрыскиваются эндорфины. И возникает чувство удовольствия, удовлетворения, радости, подъема: эйфория наступает. Потому что – уф-ф, все слава богу, а мы-то уж было напряглись, вот дураки.

Итак, за осознанием ситуации – следует облегчение, что в ситуации нет ничего плохого.

Мозг играет отбой тревоги.

Впрыскиваются эндорфины.

А адреналина с сахаром в это время в организме до фига; ну, заметно выше нормы.

А делать, предпринимать ничего не надо. А раз не надо, организм не хочет. (В природе вообще все устроено по принципу максимальной экономии энергии, если нет необходимости ее расходовать в общем процессе энергопреобразования на еще более высоком уровне.)

Вот впрыск эндорфинов на адреналин, кортизол и сахар и есть физиология смеха. Она же основа физиологии юмора.

Выделенную энергию надо «сбросить» самым легким,

безопасным, простым, нейтральным образом. Будучи при этом в прекрасном настроении. И мышцы начинают трястись, спазмироваться, конвульсировать, голосовые связки вибрируют, акустические волны расходятся в сотрясении воздуха. Плюс пот, температура, слезы и т.п.

Смех – это рефлекторный сброс избыточной энергии стресса, оказавшегося положительным.

11-А. А кстати. Насчет того, что пять минут смеха – час жизни. При этом положительном стрессе. С активизацией всего организма. С подскоком обмена веществ. С избытком энергии. С избытком физиологического вещества энергии, если можно так выразиться о гормонах и глюкозе. Что происходит?

Чуть активнее идет выделение всяческого шлака. Чуть активнее идет заживление всяких микроповреждений и микропатологий, которые в организме всегда есть, текущий ремонт – это часть процесса жизни организма в среде. Чуть больше энергии психической, оно же отчасти биоэлектрической и биохимической, подается главным местам организма, – и поддерживает места слабые.

Отлично вентилируются и очищаются легкие. Кстати, интересно было бы сделать химический анализ газовой смеси, выдыхаемой при хохоте: как с глюкозой и гормонами в частицах выдыхаемой жидкости – в норме ли, или много выше?

А поддерг активности органов и мышц – это как прогон

и прогрев застоявшегося двигателя, чтоб все притерлось и поддерживалось в форме. Глаза блестят от гормонов, лица покраснелись от тока крови, подмышки вспотели от потосброса температуры и шлаки идут с потом, а кресло opisano, потому что сфинктер ослаб в спазмах, а с мочой тоже полезно вывести излишек тепла и массы в окружающую и охлаждающую среду (пардон за подробности).

...Но повторим кратко стадии возникновения этого упительного процесса, после которого организм справедливо чувствует себя как после двух суток санатория с сауной:

12. Если кратко перечислить стадии, получается:

фиксация нестереотипного,

внимание,

настороженность,

непонимание,

тревога,

осознавание,

облегчение,

удовольствие.

Настороженность, сопровождающаяся непониманием, переходит в тревогу, сопровождающуюся осознаванием.

Заметим, что тревога вспыхивает быстро, осознавание же происходит медленно, и после осознания требуется еще время на подтверждение того, что это так, а не иначе. То есть стадию-процесс «осознавание» можно подразделить на:

а) проверить информацию и убедиться, что она именно

такова, нестереотипная, не ясная автоматически;

б) перебор деталей и вариантов, стараясь идентифицировать явление в системе знакомых представлений;

в) понимание: сведение полученной информационной комбинации к знакомым знакам, блокам, логическим цепям. размещение полученной информации в общей информационно-ориентировочной системе;

г) подтверждение: проверить связи нового информационного блока со смежными постоянными в общей информационно-логической системе, «прозвонить» их и закрепить повтором.

(Пока сознание осознает, инстинкты могут поддать столько адреналина с сахаром, что у человека наступит «адреналиновый шок» – впадет в ступор, оцепенеет. Стресс блокирует аналитические и командные центры, избыток адреналинового возбуждения сместит очаги возбуждений в коре головного мозга. Связь станет отрицательной: чем сильнее стресс – тем хуже соображение.)

13. Теории юмора, если всерьез, не может быть вне координации с теорией стрессов, физиологии и нейрологии. Гуманитарные рассуждательства тут ничего не решают.

14. Довольно трудно прясть нить из морских ежей. У нас каждый узелок проблемы дает пучки побегов в разные стороны. Все в жизни так взаимосвязано, это просто ужас какой-то! Поэтому вернемся сейчас как бы чуток назад и заметим кое-что необходимое. Именно:

Как говорят боксеры, «в боксе главное – ноги». Не только перемещаться неутомимо. Но и – по положению ног можно знать, что сделает противник в следующий миг. Положение ног предшествует и смене центра тяжести, и удару. Классный боксер понимает и чувствует противника, и через то на миг предвосхищает все его действия.

Так вот. Человек, фиксируя окружающую среду органами чувств. И храня в памяти многочисленные варианты многочисленных взаимодействий разных объектов окружающей среды. И имея представления о том, что как делается и каковы взаимосвязи объектов в природе. **В с е г д а п р е д в и д и т**, что сейчас произойдет.

Человек всегда экстраполирует настоящее.

Самое ближайшее будущее в рамках обычных стереотипов представляется человеку практически стопроцентно верным, он это будущее буквально знает, он в нем уверен. Что дом не рухнет в течение следующей минуты, что в конце урока прозвенит звонок, что раздетая девушка окажется девушкой, а не юношей, что сунутая в воду рука станет мокрой. И несть числа.

Мы живем в мире известных наперед ситуаций. Ну, сказать так будет натяжкой... Мы живем в мире известных нам причинно-следственных связей. Ну, не всегда известных... и не всегда они срабатывают. Но – однако:

Ориентирование в будущем – это ориентирование в настоящем.

Чтобы встать и пойти из комнаты на кухню, надо твердо знать, что на кухне нет бармалея, что кухня находится на месте, что там не царский будуар и не сортир со стульчаком вместо газовой плиты, что зад не приклеился к стулу и т.д.

Мы твердо знаем, от кого-чего можно и нужно ожидать чего. Человек плывет вперед по океану стереотипов до горизонта.

Любое действие – это шаг к желаемому результату. И у всех так.

Чтобы вообще существовать, необходимо ориентироваться в окружающей среде и происходящих в ней событиях. Причем не только на исчезающе малый миг настоящего – но и твердо знать ближайшее будущее!

Чем ближе будущее – тем тверже мы его знаем.

Каждая будущая секунда обладает несомненностью настоящей.

Следующесекундное будущее и настоящее – это одно и то же.

(Экстремальные ситуации войны и смерти мы сейчас не рассматриваем. Умиравший обычно не склонен к юмористическому восприятию мира.)

А поэтому:

Любое нарушение стереотипа окружающей среды оказывает на человека дезориентирующее воздействие. А это очень серьезно!! Ошибка в представлениях о мире на одну сотую процента – означает, что ты н е т о ч н о представля-

ешь себе мир, и нечто подобное может наступить в любой последующий миг, и хрен его знает, что делать тогда и что делать сейчас!..

Птица, которая вдруг полетит хвостом вперед, может внушить ужас! Ибо это – сверхъестественное! Что-то в мире не так. Или ты сошел с ума, тогда все не так и неизвестно как может быть в любой миг.

Юмор – это несовпадение ожидаемого и полученного. Должного и случившегося. Не стандарт. Дезориентация.

14-А-Б-В. Юмор – это нештатная информация.

Юмор – это искажение информационного стереотипа.

Юмор – это информация, требующая дополнительного декодирования.

Юмор – это нестереотипная информация, требующая нестереотипного декодирования.

Юмор требует восприятия и мышления за пределами стереотипа.

Чувство юмора – это способность фиксировать, воспринимать и декодировать нестереотипную информацию за пределами стереотипного мышления. (Под мышлением здесь узко подразумевается оперирование информацией, которое может носить невербальный характер, т.е. оперирование информацией свернутое, спрямленное от причины к следствию, подсознательное даже. Люди ведь не могут толком объяснить, почему смешное смешно. Они это воспринимают эмоционально, переводя представления в эмоции.

Мгновенно и подсознательно сравнивают полученное с ожидаемым.)

Если коротко:

Чувство юмора – это способность раскодировать нестереотипную информацию.

Однако это неполное определение.

Нужна еще способность к веселью, без чего раскодированная информация будет понятна, но не будет смешна. То есть:

Субъективное имеет рациональную составляющую – способность мозга раскодировать нестереотипную информацию.

Субъективное имеет физиологическую составляющую – способность организма продуцировать гормоны и выделять внутреннюю энергию, без чего юмор остается мертвым и тем самым не является юмором, но эмоционально нейтральной нестереотипной информацией. Но:

Юмор – это эмоционально позитивная нестереотипная информация.

15. Культура и язык дают колоссальное количество возможных информационных связей в колоссальном информационном массиве. Культура и язык связаны с рефлексирующим мышлением. Говоря о юморе, мы подразумеваем более или менее культурного человека.

А что юмористического может быть в природе без культуры и языка? Что за нештатные ситуации? Ну, представим

себе первобытного обезьяночеловека.

Упал на голову кокос и убил, размозжив череп. Не смешно. Упал ни с того ни с сего на довольно отдыхающего человека и набил шишку – неопасную, но торчащую промеж глаз. Смешно.

Упал старик и утонул в реке. Не смешно. Упал задумавшийся сильный самец и весь вымок, от неожиданности глаза на лбу и ухнул: но это неопасно. Смешно.

Ребенок упал в костер и обгорел. Не смешно. Воин задремал у костра, и у него задымился зад, он подпрыгнул и завопил. Смешно.

То есть. Ситуации нестереотипные, неожиданные, но неопасные и не требующие напряжений для разрешения. С точки зрения действий, расхода энергии, – ситуации нейтральные, не требующие вмешательства, – энергобезрасходные. С точки зрения информации – нестереотипные.

Заметим: пострадавшему больно, он прилагает усилия, чтобы нейтрализовать ситуацию и преодолеть боль. Смешно наблюдателям. Им хорошо. Делать ничего не надо. Они не пострадали. А нелепо и слегка пострадавший – фигня, ушиб пройдет, шерсть обсохнет. М-да: если бы тот сломал кости – надо лечить, выхаживать, помогать, жалеть, ничего смешного. Или тонущего спасать с риском для собственной жизни. А смех – это безопасно, беззаботно.

Подчеркнем: это не факт, что первобытные люди над этим смеялись. Мы проецируем на них наше сегодняшнее чувство

юмора. А оно, будучи едино по конструкции, весьма вариативно по степени и поводам.

16. Грубым тупым воинам могут быть смешны бессильные попытки раненого врага поразить их. Он явно ничего не может им сделать. Ему подобает лежать и умирать. А он неуклюже дергается, все хочет ткнуть мечом и не достает до них.

Он им до фени. Он враг. Его смерть – нормальна, она и требовалась. Его судороги безопасны. Он – развлекает. Его движения и желания слегка нарушают стереотип: надо же, уже покойник, а тоже еще что-то пытается сделать, пародировав битву своими конвульсиями!

17. Чувство юмора вполне определяется уровнем культуры. Не в принципе, повторяем, а в определении поводов для смешного.

В Средние века казнь на городской площади была большим развлечением для народа, не избалованного шоу-бизнесом. И если приговоренный приходил в ужас на эшафоте и пытался вырваться, – это вызывало смех. Висельник плясал в петле под юмористические замечания публики, эрекция удушаемого вызывала смех, мочеиспускание по расслаблению сфинктеров удушенного вызывало смех! Это воспринималось как нарушение приличия (стереотипа поведения и табу), вполне зрителям безопасное, а вешали за дело, и ничуть его не жалко, и в любом случае – он чужой.

Еще в начале XIX века было в славных городах вроде Па-

рижа и Лондона стильное развлечение – съездить в сумасшедший дом и полюбоваться в окошечки со специальной галереи, как нелепо ведут себя буйнопомешанные и идиоты. Сочувствовать было не принято, умалишенные они и есть умалишенные, а нелепость их действий веселила. Изящные дамы и шевалье указывали друг другу пальцами и заливались смехом. Взлом стереотипа без нужды действовать.

Все это зрелища экстремальные, нестереотипные, безопасные, дающие легкий приятный стресс, адреналин, а делать ничего не надо, получите ваши эндорфины.

(17-1.) Когда младенца подбрасывают вверх и ловят в надежные, родные, сильные руки, – он взвизгивает от приятного желаемого страха и заливается смехом. Это стресс, и адреналин с эндорфинами идут вместе (из разных мест), потому что делать ничего не надо и опасности нет. Чистая модель физиологии смешного.

Экстремальное зрелище из безопасного положения дает аналогичный эффект. И тут любое неловкое или обычно непринятое движение или действие могут служить поводом к смеху, пусковым моментом к смеху.

18. Возьмем грубую буффонаду, которую можно назвать комедией травм. Арлекин бьет Пьеро палкой. Или Петрушка бьет старосту. Или ковбои лупят друг друга по мордасам и ломают на куски бар. Пинки, удары доской по затылку, стуканья головой об фонарь, и далее по всему перечню.

Знаете, если в серьезном бое на дубинках один снесет че-

реп другому – победителю могут аплодировать, приветствовать криком, но смеха не будет, ибо не над чем ржать. Удар сапогом в мошонку делает мужчину инвалидом, и никто в драке не смеется.

Мы – в безопасности, для развлечения, – смотрим кино, где актеры изображают бойцов, всерьез сражающихся. Не смеемся. А вот комедия со сражениями – смеемся. Черт возьми. И тот фильм, и другой, – условны, безопасны, развлекательны, и сцены драк – формально аналогичны! В чем разница?

Ну, во-первых, в комедии мы не сочувствуем избиваемым. Они вообще персонажи условные, двумерные, для битья и нелепиц созданные. А серьезным мы сочувствуем, в это кино мы эмоционально вникаем, их чувства проецируем на себя. Ты не заржешь над получившим дверью в лоб человеком, если это твой ребенок.

А во-вторых:

19. Ситуативный юмор обычно носит ситуативно-знаковый характер. Юмористичность ситуации стилистически обозначается тем, как на нее реагируют участники. Если падает в крови с выпущенными кишками – это натуралистическая драма. Если громко пукает, пучит глаза и подпрыгивает, – это комедия.

Знаковая стилистика через мимику, жест и фразу просто подсказывает зрителю, смеяться над этим или нет. Содержание знака комедии, знака смешного, примерно таково: это не

страшно, не опасно, сочувствовать не надо, тебя это никак не касается, это именно развлечение.

То есть:

Знаковая стилистика может делать одну и ту же ситуацию фактом личного опыта – или условной пародией на факт личного опыта.

Если действие подается всерьез – мы имеем стереотип трагического в его взаимосвязях. Если то же по фактологии действие подается как смешное – стереотип трагического взламывается мимикой, жестами и фразами, не подобающими стилистике, эстетике трагедии. Взбрыкивают ногами, крутят глазами, падают на ровном месте в лохани, тычут шпагой в свинью вместо противника.

И. Актер стилистически обозначает, как надо относиться к факту. Упасть от удара красиво и печально – или подпрыгнуть, схватившись за зад.

Строго говоря, чисто ситуативного юмора в искусстве не существует. Ситуативный юмор, клоунада, буффонада, бурлеск, гэг, карнавал, кривлянье, – это ситуация, снабженная знаком ее прочтения.

20. Строго говоря, трагедия от комедии отличается в первую очередь не ситуативно, но именно знаковой стилистикой. При желании любую великую трагедию можно поставить комически. Образцы чудовищно циничного черного юмора в фольклорных стансах конца советской эпохи – отличное тому подтверждение. Они вызывали неудержимый

гогот страны, и сам гогочущий ощущал легкую неловкость, что гогочет над такой безнравственностью, над поношением святых вещей гогочет!.. Эффект достигался глумлением формы над содержанием. Стилистический знак выворачивал трагическую ситуацию эмоционально наизнанку.

(Дети в подвале играли в гестапо:
Зверски замучен сантехник Потапов.)

21. Знаковый юмор сплошь и рядом вообще заменяет ситуативный. На дурной эстраде особенно. Актер «хлопочет мордой», корчит гримасы, движется вихляя и жестикулирует невпопад. Говорит с интонациями имбецила. При этом он может подавать эмоционально нейтральный текст и вступать в эмоционально нейтральные ситуации.

Но. Тупой публике это нравится – и должно нравиться! Ибо знак смешного однозначно включает ее восприятие. Ей скомандовали: это – смешно! И она, пришедшая смеяться, желающая и готовая всюду находить смешное, но эстетически весьма неизощренная, радостно находит повод для смеха в любом отходе от стереотипа. Мимика неестественная, жесты неестественные, сказали, что это смешно, – а ведь и действительно смешно.

Чем тупее публика – тем проще и сильнее должен кривляться ее смешитель и развлекатель.

(22!!! Я не хочу писать исследование о юморе, я не соби-

рался его исследовать, я хотел всего лишь заметить на трех страницах об его стрессовом характере образования и энергетическом характере смеха!.. Эстетика смешного в основе энерго-физиологична, все!..)

23. Знак смеха – это знак взлома стереотипа. Поэтому простейший способ вызвать смех (у нехитрой аудитории) – это неестественное поведение в явно не трагическом ключе: кривляться, проще говоря. Грубая примитивность этого лобового приема отвращает эстетически развитую аудиторию.

Простейшие формы взлома стереотипа как юмора – это:

Нарушение правдоподобия. Утрированная маска клоуна, огромные ботинки, штаны дикой ширины и дикого цвета. Писклявый голос с неестественными интонациями. Нереальная неуклюжесть. Нереальная глупость. Нереальная неумелость. Утрированная мимика. Предметы нереальной формы (гигантский перочинный нож, например). Животные, вдруг говорящие и/или совершающие «осмысленные» поступки в связи с действиями актера.

Нарушение естественной реакции. Пугаться чего-то явно нестрашного. Или небрежно идти навстречу смертельно страшному. Ронять предметы, которые легко можно удерживать, а ронять их не с чего. Падать ни с того ни с сего. Корячиться под легким грузом – и/или легко тащить нереально «тяжелый» груз. Производить мимику и жестикуляцию, не соответствующую обыденности повода.

Неожиданное продолжение. Почти то же. Когда актер

вдруг падает при передаче ему легкой картонной коробочки, или вдруг пугается невинной птахи, или вдруг собирается дать по морде страшному силачу, или вдруг после падения с высоты на твердость ощупывает ужасные «вывихи» и «травмы» и встает, продолжая действовать как здоровый.

Нарушение табу. Показать зад, сделать неприличный жест, задрать юбку даме, издать неприличный звук. Практически весь сексуальный юмор связан с нарушением половых табу, принятых сейчас в данном обществе. Шире – нарушение норм поведения, именуемых обычно приличиями. Весь фекальный юмор, столь популярный у примитивного простонародья, основан на том, что кто-то обделался, или упал в дерьмо, или влез в него, или публично навонял, – и тем самым получил неприятность вопреки обычному избеганию такой ситуации.

То есть. Человек делает что-то, чего никто от него не ожидал. Не предвидел. Что не принято. Не похоже. Не укладывается в обычные, принятые, привычные, п р е д с к а з у е м ы е, предвиденные рамки.

24. А как же по десятому разу смотрят комедию, наизусть зная все следующие ситуации? Ну, во-первых, ржания того дикого, что в первый раз, быть уже не может. А во-вторых, стереотип нормы жизни не меняется. Уже известный вариант взлома стереотипа – все равно остается взломом. Но! —

В смехе по десятому разу уже нет неожиданности – зато есть удовольствие от ситуации. Этот юмор обретает все более

эстетизированный характер: уже зная, *что* будет сделано, мы получаем удовольствие от того, *как* это сделано.

С тридцатого (числительное условно) повторения – мы уже перестаем смеяться. Но понимаем и отмечаем, что это смешно. То есть:

– С повторением юмористической ситуации ее эмоциональное восприятие резко снижается – но стойкое положительное эмоциональное восприятие сути и конструкции ситуации остается.

25. Нельзя обойти смехом братьев наших меньших. Есть ли у них чувство юмора? Это риторический вопрос.

Юмор – это удовольствие от безопасной нештатной ситуации. И некоторые существа обладают достаточным умом для этого.

Ворона скатывается на зад с церковного купола, опираясь когтями и хвостом. Ее это развлекает. А вот ворона бесшумно планирует сзади-сбоку поперек «осевой линии» собаки, чиркает ее вытянутыми задними когтями по крестцу и радостно рвет вверх, оглядываясь (!) на подпрыгнувшую и тявкающую собаку. И так может раз за разом.

Кошка охотится за вашими босыми ногами, и ваши взвизги (явно не злые всерьез) ее развлекают. Козлик поддаст вам рогами в зад, и страшно вдохновится вашим падением носом в землю, и постарается повторить свой удачный опыт.

Игра и юмор – родственники. Речь идет о невсамделишной ситуации. Нападение на друга, родственника, чле-

на прайда и стада – ситуация нештатная, взлом стереотипа. Можно повозиться, погоняться, раззадориться, сбросить немножко энергии. А заведомая безопасность игровой ситуации делают ее приятной, комфортной.

Те же элементы, ребята. Формально экстремальная ситуация, требующая выброс адреналина, но одновременно же безопасная, что должно давать некоторый выброс гормонов удовольствия, и тут же происходит сброс энергии в режиме положительных эмоций.

Животному таки нужно что-то соображать, чтобы искусственно смоделировать себе такую ситуацию.

Способность мозга животного оперировать объемами информации, причем информации не сиюмгновенно конкретной, а экстраполируемой, – несравненно, н а п о р я д к и, ниже, чем у человека. Но – есть. Есть. И информационные объемы несравненно меньше, и операционные мощности несравненно меньше. Но есть. У высших животных – очень даже есть.

26. Потребность в юморе и наличие чувства юмора не связаны жестко с развитием интеллекта. Самые тупые жлобы могут ржать по тупым поводам: адреналин с эндорфинами найдут, к чему прицепиться, была бы способность с потребностью. А самые, гм, интеллектуальные деятели могут страдать отсутствием чувства юмора. Были великие ученые и даже великие писатели, у которых с чувством юмора было совсем плохо. Ну – серьезные люди.

В депрессии организм угнетен. Адреналин уменьшен, эндорфинов нет. И нет вокруг ничего смешного. Жизнь – дерьмо, и стереотипы этого дерьма не интересуют несчастного.

Счастье ассоциируется у нас с веселым настроением. Смешливостью, задорностью, бодростью, оптимизмом. Гм. Человек может быть благополучен, добр и умен. Но не очень возбудим. Мрачноват. Гормональный обмен у него такой. Он все понимает. Но ему не смешно.

Вообще это можно считать не то чтобы патологией – но все-таки таких людей, умных без юмора, малая доля. Потому что юмор – это способность мозга к возбуждениям, и ум – это способность мозга к возбуждениям. А уж когда может возбуждаться – то возбуждается все. Гений чаще всего холерического темперамента, сексуально гиперактивен и отлично чувствует юмор. Умный человек с плохим чувством юмора – это как силач со слабой поясницей или слабыми икрами. Диспропорция в развитии всего комплекса мышц. Ну так отсутствие чувства юмора у умного человека – это диспропорция в уровне деятельности всей гормональной системы и уровне возбуждения (и развития) разных участков коры мозга.

В общем же юмор напрямую связан с умственным развитием человечества, с накоплением культуры и способностью ориентироваться в культурном пространстве.

27. Чем большей информацией располагает мозг. Чем полнее информирован он об окружающей среде. Чем объ-

емнее может смоделировать все возможные ситуации. Тем больше «программ-полуфабрикатов» он имеет в своей информационно-оперативной системе. Тем больше стереотипов, связывающих варианты реальности в объемные долгосрочные программы, он имеет. Тем лучше ориентируется в окружающей среде. Тем эффективнее, адекватнее и полнее способен ответить на любые изменения в окружающей среде, которые будут им зафиксированы. – – Тем больше в этом огромном информационно-стереотипном пространстве содержится возможностей для сбоев, нарушений, слов стереотипных соприкосновений. То есть – тем полнее пространство, где существует юмор. Тем больше и насыщеннее среда, где может зародиться юмор.

Засмеяться над небожно упавшим – несложно. Но чтобы смеяться над бесчисленными ситуациями – надо сначала создать цивилизацию.

Юмор – это продукт культурно-психологического пространства.

Нужно абстрактное мышление и огромная память, чтобы стереотипы реальных ситуаций перешли с уровня инстинктивного восприятия на уровень отвлеченный информационно-операционный.

28. Запас картин жизни и вариантов жизни в нашем мозгу неизмеримо больше реального варианта жизни перед глазами.

Создавать смешные ситуации в воображении можно бес-

конечно. Если воображение – то есть способность мозга моделирующе оперировать информацией, хранящейся в памяти, отдельно от происходящего реально перед глазами сейчас, – если воображение способно моделировать свои стереотипы, безопасные по последствиям, небольшие по масштабам и экстремальные по форме, – то можно юморить бесконечно. Но. Способность к юмору ограничивается запасом психической энергии, для того предназначенной.

Как нельзя сожрать сразу в одиночку склад деликатесов, – так нельзя смеяться бесконечно. Не хватит возможностей выделения адреналина, сахара, кортизола и эндорфинов. Они не могут поступать на смеховом уровне долго. Не хватит элетропотенциала клеток держать долго очаг возбуждения в мозгу, который и ведаёт смехом. Через физиологию не перепрыгнешь.

При этом:

У человека более умного, интеллектуально развитого, культурно нагруженного, информации в голове больше, и связывающих ее стереотипов больше, и вариантов связей больше. И вариантов сбоев стереотипов – ему тоже понятно больше. Чтобы фиксировать свой стереотипа – надо предварительно знать о стереотипе.

У умного больше поводов для смеха, чем у дурака. Так что во многих мудрости – не печали больше, в ней всего больше, и радости тоже.

И. У умного больше энергии для смеха, чем у дурака. Ибо

один и тот же темперамент возбуждает эндокринную систему – и возбуждает «интеллектуальные» зоны мозга для умственной работы. (Правда, это при условии, что умный и дурак росли и формировались в одной среде, получали один культурный багаж в те же сроки.)

Психическая энергия лежит и в основе ума, и в основе чувства юмора.

29. Тупой юмор «ниже пояса» и кривлянье искренне несмешны умному. Почему? В основном потому, что для него здесь нет взлома стереотипа. Все просто и ожидаемо. Примитивно, как для математика задача для первого класса школы не может составлять ни малейшего интереса, – и предложение радоваться решению этой задачи вызывает недоуменное презрение. Вот если бы упал на задницу президент, проходя меж телекамер на инаугурацию! – вот это было б да. Вот если бы высморкалась в скатерть английская королева! Вот если бы штаны упали у дирижера в финале концерта Чайковского! Да, это тоже был бы очень тупой юмор, но это был бы убойный юмор, ибо этот взлом стереотипа решительно невозможно предвидеть.

Кривляки подчеркивают своим утрированным кривляньем, что это именно не так, как в жизни, и поэтому смешно. И тупой аудитории ясно: это смешно! А физиолого-психологическая потребность в положительных эмоциях делает остальное.

Тупая публика, осведомленная о том, что программа

юмористическая, любое отклонение от правдоподобия считывает как знак юмора.

30. Тонкий юмор, составляющий наслаждение интеллектуалов и эстетических гурманов, малопонятен тупым или недоступен вовсе. Если тупому неизвестен или непонятен стереотип ситуации – как он может отреагировать на его взлом?

Когда, скажем, в фильме Бунюэля одна легко похмельная дама говорит осуждающе другой: «Ты посмотри, как дрожат руки у скрипача», зритель должен понимать и движения рук скрипача, и дрожание рук с помелья, и изящные приметы похмелья дам, и несоответствие их музыкальной первобытности их стильному образу жизни, что ведет к трактовке техники скрипичной игры как похмельной дрожи. Все-таки это юмор не для самых тупых. Для самых тупых скрипач должен наблевать в скрипку – хохот обеспечен.

Когда глупая медсестра подает больному ректальную свечу на подносе с мензуркой воды, и он печально замечает: «Да, у меня такое лицо, что можно перепутать», – зритель должен быть хотя бы осведомлен о назначении этого маленького предмета, иначе смешно не будет.

(Советские военные в американских фильмах вызывали хохот в России: масса нелепых ошибок. Однако американские военные в советских фильмах вызывали такой же хохот в Америке.)

31. В чем эффект пародиста? Один актер имитирует дру-

ного актера, или не актера, подражая его речи, жестам, манерам, интонациям. Забавляет уже то, что один человек делает свойственное другому человеку: взлом реальности забавен как факт.

Плюс легкие утрирования и несоответствия поведению реального прототипа. Эдакие клевки-проломчики в стереотипе образа.

Пародист словно создает зыбкий контурный портрет вокруг реального образа, и этот изображаемый контур то точно совпадет с поведением и обликом оригинала – то вдруг в некоторых местах «отклеивается», «отстает» от реального героя. Совпадение забавляет мастерством пародиста и тем, что явно один человек явно ведет себя точно как другой. Расхождение – забавляет взломом стереотипа образа реального героя.

32. Карикатура, шарж, – это изобразить героя так, чтоб он был и узнаваем – и явно искажен. Искажения гротескны, несут явный знак юмора – т.е. отсыл к взлому стереотипа внешности без трагичности и сочувствия. И этот взлом стереотипа внешности, как знак юмора, отсылает к подразумеваемой ситуации, обозначаемой и оставшейся за полем зрения. Такая условная внешность ассоциируется и соответствует нестереотипному поведению. – Черты смешного, невозможного, глупого, нелепого, чудаковатого, – выражают характер условного комичного человека – совершающего условные комичные поступки.

33. Знак юмора в одной знаковой системе – дает отсыл к юмору и в других знаковых системах. Можно сказать, что:

Знак юмора полисистемен.

Если человек представляется комичным на уровне облика, или на уровне поведения, или на уровне разговора, – то юмор-знак на одном лишь уровне дает воспринимающему сознанию отсыл и на другие уровни, подразумевая их комическое соответствие проявленному знаку.

Юмор синтетичен.

34. Поэтому плохой комик юморит на всех уровнях: он и кривляется, и падает, и нелепо одет, и нелепо говорит. Тут-то зрителю – чем понятнее, тем смешнее.

Хороший комик предпочтет выдерживать твердый реализм во всех слоях действия – кроме отдельных деталей в одном лишь слое. Скажем: серьезное лицо, хороший костюм, ловкие манеры, и всегда роняет на ногу соседу любой предмет, который берет в руки. Несоответствие этой черты всем остальным несет больший комический эффект, чем нелепость во всем.

Умный зритель предпочитает именно второй вариант.

Избыток комического уничтожает эффект комического.

Избыток комического уничтожает неожиданность. Невозможно взломать стереотип там, где он находится в ежесекундно ломаемом вдребезги состоянии.

Крошево стереотипа и взлом стереотипа – разные вещи.

(Это аналогично тому, что бесконечно простирающаяся

сцена свального греха, он же групповой секс, по прошествии времени возбуждает мало, что отлично знают сексопатологи. Но отдельные откровенные касания и показы движущейся к сближению пары, где общая поверхность воспитанности и пристойности прокалывается иглами сдерживаемой и рвущейся страсти, возбуждает гораздо больше. Это аналогично проститутке, одетой в невинную гимназистку. Знак разврата, взламывающий стереотип невинности, действует сильнее, чем знак разврата во все тело без признаков чего-либо иного.)

35. Юмор языковой подразделяется, пожалуй, на три основные формы.

а). Передача ситуации. Здесь функция языка чисто служебная: передать то, что случилось. Шванк, факетия, микроновелла, комическая ситуация передается через вторую сигнальную систему.

б). Передача ситуации не только событийной, но и языковой. Остроумный ответ. Язвительный вопрос. Непонимание фраз друг друга в диалоге. То есть: взлом мыслительно-языкового стереотипа теми же мыслительно-языковыми средствами. Не так понял другого и ответил в другую степь. Мы-то вместе с первым говорившим понимали как он, правильно и логично, а второй-то собеседник понял все не так и ответил ну дико; или второй собеседник знал что-то, чего не знали мы, и ка-ак открыл это своим ответом, мы аж полегли. На такой конструкции построены все анекдоты.

в). Стилистический юмор. Это уже тоньше и интереснее!

Все слова в языке обладают сочетаемостью с кругом других слов. Круг сочетаемости у слов разный. Основные глаголы и существительные сочетаются почти с чем угодно в языке. Степень сочетаемости тоже разная. От стопроцентной до весьма сомнительной и индивидуальной: «высокий столб», «высокий порыв», «высокий долг», «высокий голос».

Стилистическое мастерство писателя, стилистическое богатство языка, – это умение и возможность сочетать несколько слов из сотен – тысяч в языке так, чтобы возникал дополнительный стилистический эффект. То есть в сочетании появлялся оттенок чувства, оттенок значения, которого можно добиться только вот сочетанием этих слов, если поставить их рядом вот в таком порядке. (Как оттенок цвета достигается смешиванием нескольких красок, а вообще в чистом виде такой краски вроде и нет.)

Сочетаемость слов – часть общей конструкции языка. Эта сочетаемость весьма подвижна, вариабельна. Но очерчена пределами. Есть то, что уже не сочетается: «зеленый свист» или «восхитительное отвращение». Слова должны быть одного смыслового ряда и не противоречить друг другу.

Ну так принципы сочетаемости тоже стереотипны. Все возможные конкретные сочетания трехсот тысяч слов, конечно, перечислить и заучить нельзя. Но сочетаемость рядов, групп и гнезд любой приличный носитель языка понимает и чувствует. «Любезный враг» или «боковая птица»

звучит невразумительно, неправильно.

Стереотип сочетаемости – это в основе блоки типа:

Лайнер? – серебристый!

Фрукт? – яблоко!

Друг? – верный!

Невеста? – юная! И т.д.

Произнося любое слово – мы уже определили круг стереотипа: какие слова могут стоять рядом с этим, следовать за этим. А могут следовать совсем не все.

И вот мы употребляем грамматически корректную конструкцию, все падежи и склонения на месте, окончания согласованы, слова подобраны из совместимых смысловых рядов. И пишем доброжелательно:

Ушибленная невеста.

Заботливый враг.

Взлетающий друг.

Гнилой лайнер.

Парализующий фрукт. И т.д.

Имеем взлом стереотипа сочетаемости. Это – самые простые, двусловные, лобовые примеры. На деле словосочетаемость в языке шире, тоньше, ажурнее, пространнее. Надо еще добавить единство интонации текста, эмоционального уровня текста, определяемого ими словаря. И вот вам:

«Проповедовал своей лошади доктрину вечного проклятия, решая в положительную сторону вопрос о бессмертии ее души». Это возчик орет на лошадь. Мастер О. Генри. В этой

развернутой фразе взломан не только стереотип вербального сочетания «проповедовал лошади» и далее. Но и стереотип сочетания событийной сцены и ее словесного оформления. Проповедают – в церкви, матерят – лошадь. Сочетают по половинке разломанных стереотипов – и возникает юмористический эффект.

г). Взлом стереотипа сочетаемости слов – тесно связан со взломом семантического стереотипа слова, что и есть основной тип языкового юмора. Из контекста явствует, что слова употребляются «чуть-чуть» не в том смысле, как обычно принято. Семантическая функция слова в контексте «чуть-чуть» непривычная, неожиданная, нестандартная, нерядовая. Между словом и его значением образуется некоторый люфт. Фраза перестает быть стилистически нейтральной – хотя все слова по отдельности могут в ней быть стилистически нейтральны.

«Остап вытер свой благородный лоб». «Комары стонали, но сесть не решались». «Сметливое и решительное лицо студента, в восьмой раз пересдающего экзамен».

Суть иронического стиля – во взломе вербально-семантического стереотипа. Эффект иронического стиля – автор говорит вроде бы одно, но мы понимаем несколько другое. Возникает легкое такое умственное напряжение, вызванное повышенной информационной нагрузкой фразы. Мы поспешно экстраполируем словосочетание в нескольких вариантах, отмечаем, как оно звучит в стереотипе, и в каких сте-

реотипах существуют соседние слова и их сочетания, и каково их стилистическое оформление и эмоциональный уровень, и что же это за нештатная информация нам гонится, где пониманию предшествует миг недоумения, и за ним следует миг удовольствия. А если взлом стереотипа явный, сильный, то может вызвать смех.

«Она была похожа на боксера-средневеса, что, впрочем, совсем не плохо, если вам нравятся женщины, похожие на боксеров-средневесов».

«Если развести этот бульон водой, его вполне хватило бы на десять бедняков».

«Кому и кобыла невеста, – словоохотливо откликнулся дворник».

Смысл фразы не соответствует ее форме. Смысл фразы выходит за пределы ее формы. Смысл фразы в чем-то противоречит ее форме. Смысл фразы более емко и многослоен, чем следует из ее формы. Стереотип фразы взломан. – – Внимание слушателя повышено, раскодирование затруднено, смысл в первый миг неожиданен и непонятен. Несоответствие конечно-понятого смысла и начально-формального смысла и есть конструкция иронии-юмора. Микро-стресс, сопровождающий микро-процесс понимания, и есть физиологический механизм иронии-юмора.

Ирония – это форма вербального юмора, где слова употребляются не в буквальном значении, но в большей или меньшей степени в переносном, т.е. обратном смысле. Т.е.:

Ирония – это взлом семантического стереотипа слова.

36. Здесь мы достигаем той нехитрой истины, что тонкий юмор существует только для интеллектуально развитых людей. И более того:

Юмор прямо связан с умственным развитием человека.

Способность воспринимать юмор прямо связана с объемом и уровнем информационно-операционной способности сознания. Чем больше знаешь, чем больше стереотипов хранишь и можешь моделировать – тем больше сбоев и взломов этих стереотипов ты можешь фиксировать, отмечая и степень взлома.

Активный словарь среднего человека составляет несколько тысяч слов (2–4). Грамматика среднего человека проста и стандартна. Языковых тонкостей средний человек не слышит, как не слышит полутонов в музыке человек с обычным (плохим) музыкальным слухом. Языковые «изыски» простому человеку непонятны, ибо он не видит разницы между стереотипом и его взломом. Ибо его собственные языковые построения неуклюжи и в основном неправильны (!). Если считать стенографическую запись прямой речи разных людей, то говорить – т.е. мыслить! – в поле законов языка умеет небольшой процент. Большинство – косноязычно. *Косноязычие – это косномыслие*, бо словами мыслим, братие.

(37. Тогда встает старый вопрос: почему многие умные люди небогаты, а многие богатые – не шибко-то умны?

Ну так необходимо же разграничивать интеллект как спо-

способность оперировать объемами абстрактной информации – и ум как способность находить оптимальные средства для достижения желаемой цели на приемлемых условиях.

Постоянство желания, сильный характер и устойчивость к стрессам, плюс неразборчивость в средствах и эгоизм, – гарантируют вам жизненный успех во всех областях. Кроме, конечно, требующих особых способностей: музыка, шахматы, физика и т.п. Но мощный интеллект при робком характере, моральной строгости и отсутствии жизненной цели оставят вас средне зарабатывающим интеллигентом, гордым, ироничным и неприкаянным.

Мыслитель-аналитик и практик-преуспеваатель – это два разные типа ума, оба нужные в социуме. Интеллектуальная и вербальная тупость практика могут не мешать ему интуитивно разбираться в людях, принимать верные решения в интеллектуально очень простых условиях, и продавливать эти решения.

Большие люди – это отнюдь не большие умы, это крупные характеры. Характер – это судьба. Ум – это еще не судьба. Ум носит подчиненное и обслуживающее значение относительно характера, нельзя это забывать.

...Поэтому богатый человек, наблатыканный в своем бизнесе и удачливый, умный по части построения отношений с людьми и делания карьеры, – интеллектуально может быть заурядность, а по части тонкого юмора вполне жлоб.)

38. Здесь мы достигнем следующей истины, которая уже

не совсем бесспорная и пока еще не факт что истина. А именно:

Юмор есть не только качество при интеллекте, – но юмор есть аспект интеллекта и его составляющая. Кто умнее, в смысле интеллектуальнее, в смысле мудрее в осмыслении всего вообще, вот кто объемнее и тоньше понимает вообще жизнь, – вот у того лучше и чувство юмора.

Здесь необходимо оговорить, что ирония есть часть и род юмора, и имеется в виду именно она в основном и в первую очередь.

Ирония – это дуализм вербальной семантики. (Нравится наукообразное изложение? Точно? Или нет?) Ладно:

Ирония – это придание слову противоположного смысла.

Или:

Ирония – это открытие в слове противоположного смысла.

Или:

Ирония – выражение словом смысла, обратного обычному смыслу слова.

Однако лицевой, стереотипный, смысл всегда наличествует также. Имеется в виду, вернее на слуху. Тогда:

Ирония – это смысловая полифоничность слова. Оно значит одно, но одновременно мы имеем в виду другое. Тогда получается:

Ирония – это контекстуальная полифония. То есть мы вкладываем в текст, посредством интонаций, намеков, смыс-

ловых нюансов, знаков особого отношения к сказанному, – вкладываем в текст еще один, или далее несколько смыслов. Тогда вообще пахнет, что:

Ирония – это вербально-семантическая диалектика. Все сказанное одновременно и так, и не так, и наоборот, понимаешь.

Простейший случай: сказать трусу: «Ну, ты герой». Это насмешка, высказанная через явно противоположное утверждение. Стоп! Что имеем? Взлом семантического стереотипа. Типично и обычно слово значит одно – а в нашем контексте значит другое.

«Как освежает вода», – сказал человек, выбравшийся из проруби, или наоборот, почти из кипятка. Стереотипное значение сломано, ибо слушателю ясно, что вода ужасна.

«Как добр и милосерден по природе своей человек», – вздыхает историк, восстанавливая детали страшной резни. Подразумевается опровержение слова смыслом.

Что же происходит, когда мы обозначаем нечто через его противоположность? Трусу называем героем, горе – счастьем, провал – удачей. Мы рассматриваем явление с обеих сторон: прямой и обратной. С лица и изнанки. Это «стереофоническое» понимание, объемное. То есть:

Иронический подход к объекту представляет больше информации, чем буквальный. И производит с этой информацией большую операцию, чем буквальный.

Буквальный подход – это констатация. Буквальный под-

ход – это аналитический стереотип. – – Иронический подход – это следующий этап анализа, привлечение следующей информации для его характеристики, и изображение глубокой, объемной, «двойной» картины объекта (явления, процесса, предмета).

Грубо говоря, *ироничность* – это способность видеть объект с лицевой и с обратной стороны одновременно. Это стихийная диалектика. Это постижение мира в его противоположностях. Ирония тяготеет к задумчивости. К рассуждательности. Она чревата вздохом над несовершенством бытия. Это насмешка с грустью в одном флаконе.

...Вот я и говорил, что мудрые люди обычно склонны к иронии, а ироничные часто являют природную мудрость.

39. И тогда мы вспоминаем, что ирония – это оружие слабых, ирония – это сопротивление рабов. И тогда мы вспоминаем еврейский юмор – ну, можем вспомнить.

Еврейский юмор скорее печален, чем весел. Чаще задумчив, нежели смешон. Строго говоря, чаще это не столько юмор, сколько именно ирония.

«Рабинович здесь живет? – Нет. – А разве вы не Рабинович? – А разве это жизнь?..»

Значения слов обыгрываются в нестереотипном смысле, причем не обязательно противоположном.

Когда коренной одессит Жванецкий начинал свою миниатюру: «И что характерно – министр мясной и молочной продукции есть, и он хорошо выглядит», – хохот советской пуб-

лики вызывало именно то, что мяса и молока в стране вечно не хватало, и отрасль была в завале. Ирония давала слоеный смысл, стопку из нескольких контекстов сразу. «Еще в школе нас отучают говорить правду», – начинал Жванецкий, и зал падал с кресел: лживая страна, лживая политика, лживая история, и сама школьная правда – это тоже нечто лживое под благородным правдивым соусом: школьников как раз декларативно воспитывают говорить правду.

Поскольку еврейская история весьма печальна, а положение было вечно зависимым, и язык следовало держать за зубами, то оставалось изъяслять жуткое веселье по поводу своих огромных благ и невиданного счастья. К этой форме трудно было придаться недоброжелателю: эта форма позволяла балансировать на грани серьезности и издевки, а издевка могла мгновенно обратиться на себя самого, терпящего и переживающего такие беды и тяготы.

Нет сил не вспомнить кратко канонический анекдот: умерла первая жена, еврей женился на ее сестре, и та умерла, женился на третьей, приходит к ее родителям: «Вы сейчас будете смеяться, но Рива тоже умерла».

Похоже все-таки, что умение видеть предмет с разных сторон, находить смешное в печальном, принимать горе и улыбку в одном флаконе – это признак мудрости. То бишь способности сознания объемно оперировать информацией, создавая полифоничные модели.

40. Английский юмор противоположен еврейскому по

эмоциональной тональности, но весьма сходен конструктивно. Есть хорошее определение английского юмора: людям свойственно шутить, когда опасность прошла; мужественные люди могут шутить перед лицом надвигающейся опасности; но когда люди шутят во время опасности – это и есть английский юмор.

Английский юмор – это юмор с каменным лицом. Его фон – всегда выдержанность, невозмутимость, стойкость, спокойствие. Это юмор хорошего тона. Это эхо характера, откованного викторианской эпохой.

В английском юморе стереотип выдержки и стереотип нештатной ситуации (нештатного вопроса и т.д.) взламываются друг об друга, как два яйца. Комический эффект рождает их несоответствие.

Человек тонет в Темзе и орет о помощи, потому что не умеет плавать. Джентльмен на мосту предлагает соседу пари: ирландец. «Почему ирландец, сэр? – Я тоже не умею плавать, но не ору же об этом на весь Лондон».

Корабль идет на гибельный поединок с германским крейсером. «Как вы относитесь к тому, чтобы погибнуть смертью храбрых, джентльмены? – С отвращением! – Но есть ли у нас выбор, джентльмены? – Похоже, что нет». (А. Мак-Лин, «Его Величества корабль “Улисс”».)

Сам факт шутки в экстремальной обстановке – это уже юмор как несоответствие. В адреналиновом экстремальном состоянии шутка, кстати, может вызывать бешеный смех.

«Юмор висельников» – это отдельная тема! (Но у меня нет больше сил на трактат о юморе.)

Дополнительная же черта английского юмора – это формально корректное снижение ситуации до кретински низкого уровня. Т.е. стереотип ломается в сторону от высокого к обыденному.

Нищий сидит в продавленном соломенном кресле на дырявом сыром чердаке, жует корочку и курит трубку, набитую окурками. Входит посыльный юриста, объявляет его наследником хрен знает каких домов, счетов, земель и собаки. Нищий окутывается трубочным дымом, покачивает носком драного ботинка и осведомляется: «Вот как? И какой же породы собака?»

41. Не знаю, шо у тебя за бабки, но пора их подбить:

Объектная сущность юмора – неожиданный взлом информационного стереотипа без негативных последствий и необходимости действовать.

Физиологическая сущность юмора – стресс как реакция на нештатную информацию с резким выделением адреналина, кортизола и сахара, после же этапа тревоги и раскодирования информации – наступает этап облегчения и впрыск эндорфинов.

Сущность смеха – сброс стресса, сброс избытка энергии, подброшенной организму с гормонами и сахаром, с которой решительно нечего делать.

Чувство юмора – это способность фиксировать взлом ин

формационных стереотипов как поводы к интеллектуальной и физиологической активности с эмоциональным позитивом в результате.

Ирония – это игра смыслами.

.....

(Заметки на полях:)

Смехотерапия, все шире применяемая в последнее время хорошими клиниками при лечении разных тяжелых заболеваний, на физиологическом уровне основана на том простом, что повышение гормонального уровня и активизация обмена веществ оказывают общенормализующее и общеукрепляющее действие. (На уровне психологическом, что есть коррелят отношений социальных и взаимоотношений с окружающей средой вообще, хорошее настроение означает – социальную и природную востребованность, оно же перспективу, оно же нужность и правильность твоего существования «по жизни», оно же удачливость и победность, то есть твое нахождение на острие эволюции, твою отборность для дальнейшего развития жизни, – то есть: смысл твоей жизни, большее хотение жить, уверенность жить, счастье и оптимизм жить. Хорошее настроение означает: моя жизнь подпитывается и охраняется великой и любящей меня системой, которая меня поддерживает, мною дорожит и меня бережет, и которой я необходим, и она с благодарностью и понимани-

ем встречает мои действия. Хорошее настроение превращает «я» в «мы», и это большое «мы» увеличивает силы и здоровье «я».)

...Смех и агрессия могут переходить друг в друга, и могут отменять и/или заменять друг друга. То есть. Энергия может пойти в действие «дерись или убегай». Или энергия может сброситься с положительной эмоцией, что, кстати, приветствуется инстинктом индивидуального самосохранения. Если враги насмешили друг друга – у них исчезает желание убивать друг друга... ну, не всегда исчезает, и мы не имеем в виду злорадный смех, но вообще уровень агрессивности явно снижается. (Физиология и социология жутко взаимосвязаны!)

...Юмор – это показатель уровня психоэнергетического жизненного запаса. Ржи, конь ретивый!

Эстетика дегенерации

I

1. Что есть культура? В широком смысле слова. Культура есть совокупность продукта, произведенного человечеством, – материального, интеллектуального и духовного.

2. Культура включает в себя все здания, автомобили, станки и самолеты. Мебель, одежду и бытовую технику. Зонтики и авторучки. Заводы и ателье. Совокупность материально-предметного продукта.

А также знания их технологий. Всю сумму знаний, даваемых школой, институтом, аспирантурой, НИИ, лабораториями и кафедрами. Все, что написано во всех книгах, хранящихся во всех библиотеках мира. Совокупность информационного продукта.

3. А также все структуры отношений общества, всю ментальность, обряд, ритуал, свод законов, нравственную систему, представления о добре и зле. Все это включает в себя человеческая культура вообще и культура конкретной цивилизации, или группы стран, или страны, этноса, народа, в частности.

Ценностная ориентация. Шкала престижей. Система моральных ценностей, предписаний и табу. Привычки, обычаи,

манеры.

Язык, объем лексики и частотность употребления, грамматика. Все это входит в культуру, является ее аспектами и секторами.

4. Говоря жестче:

Культура включает в себя морально-этическое структурирование общества и личности.

Морально-этическая структура личности и общества взаимобусловлены друг другом, соответствуют друг другу, определяют друг друга. Из того, каков каждый – складывается мораль и этика всего общества, а общество своей моралью и этикой стремится отштамповать каждого по своей матрице. Иначе оно и не может существовать. Морально-этическое единство и согласие членов общества есть необходимое условие его существования.

Мораль и этика личности есть слепок общества.

Мораль и этика общества есть слепок личности.

Нет-нет, конечно: с поправками на масштаб, отклонения, необходимость разнообразия и брак в работе. С элементом метафоры. Но в общем так.

(5. И н т р о д у к ц и я.

Лирико-информационное отступление.

Почему так часто приходится начинать рассуждение и определение истины с повторения и формулирования вещей давно известных и даже банальных?

Потому что необходимо очертить границы поля, в преде-

лах которого будет находиться истина. Необходимо оговорить систему, в которой решается задача. Необходимо проследить, куда тянутся корни растения, которое непонятно цветет? и чем питаются те корни в глубине, и с чем соединены? Необходимо вникнуть в образ мыслей преступника с самых начальных, простых, бесспорных вещей, – чтобы далее и последовательно пойти по его следам и найти там, где он затаился сейчас.

Исходная точка любого рассуждения должна быть бесспорна и банальна.

Каждое звено рассуждения должно быть бесспорно и банально.

Сцепка звеньев должна быть жесткой и бесспорной.

А вот выбор звеньев, их комбинация, их мозаика, которая сцепляется в цепь, и направленность этой цепи, и ее привод к искомой цели, – вот в этом и заключается искусство, мудрость и прочее в этом духе.

Банальность исходной точки и простая жесткость сцепки отнюдь не означают банальность итоговой истины. Но напротив – есть необходимое условие не сформулированной ранее истины в итоге.

Восхождение к вершине начинается с удобных ботинок.)

6. ФИЛОСОФИЯ – ЭТО СОЧЕТАНИЕ ИЗВЕСТНЫХ ФАКТОВ В НЕИЗВЕСТНУЮ ИСТИНУ

7. Теперь мы возвращаемся к вышесформулированным банальным фактам насчет того, что этика есть часть культу-

ры, а личность – часть общества. Ну, и дальше что?

А дальше еще одна банальность. Что... нет, все-таки формулировать четко банальности тоже надо постепенно.

Что вот есть материальные ценности. Здания, машины и жратва. Они существуют объективно. Материальные объекты. Убей всех нейтронной бомбой – материальные объекты останутся. Пока не рассыплются. Но тогда их молекулы и атомы переместятся в другие материальные объекты. Сохраняемость материи в природе.

А есть ценности интеллектуальные, духовные, информационные, культурные. Они есть только в нас: наших головах, нашей памяти, они записаны в нашей центральной нервной системе. Поэзия и ритуал, наука и спорт, – это все тоже ценности культуры. Но томик стихов или футбольный мяч – это только материальные носители и хранители этой культуры. А звучание поэзии и ее смысл, искусство футбола и его смысл, – для этого нужны мы, наши представления, страсти, системы условностей нашего ума. С исчезновением человечества мяч и бумага останутся, но футбол и поэзия исчезнут: им просто негде станет быть. Они есть посредством нас.

Есть объективный и субъективный аспекты культуры.

Объективный и субъективный аспекты культуры неразрывно связаны.

Субъективный аспект культуры – это сумма информации в сознании личности.

Объективный аспект культуры есть следствие субъектив-

ного.

8. И что? И то, что когда младенец рождается – он учится ходить, говорить, пользоваться ложкой и горшком, одеждой и мебелью. Учится он всему! Перенимает! Иначе младенец среди волков вырастет животным и будет вести себя волкоподобно.

Личность – это человек, усвоивший культуру общества. И привычки, и науку, и рабочие навыки, и представления о должном и недолжном, и т.п. Потом он передаст эту культуру своим детям, ученикам, товарищам, встречным и т.д. Иногда сам в нее чуть-чуть чего внесет, придумает. Дети-внуки-правнуки-и-так-далее...

9. *Культура самовоспроизводится. Посредством нас.* Нас учили старшие, потом мы учим младших. Вал информации нарастает. В потоке нового теряется кое-что старое, иногда не важное, а иногда и хорошее, но что же делать...

В этом самовоспроизводстве культура постепенно изменяется. Кое в чем. Сердцевина остается. Вроде бы... Моральный императив, добро и зло, правила общежития. Научно-технические знания нарастают. Навыки выживания в лесу или придворного этикета исчезают.

10. *В основе культуры лежит созидательный импульс человека.*

Объективно этот человек создает все, что есть. Своим трудом. Потому что хочет. Или – потому что находится в таких отношениях с другими людьми, таких условиях жизни,

что – должен создавать! Для пропитания. Чтобы не умереть и оставить потомство. И вообще хочет жить и быть счастливым.

Субъективно – именно потому, что хочет создавать. Или находится с другими людьми в таких отношениях, что хочет создавать, ради того, чтобы прокормиться. И вообще жизнь устроена так, что он хочет совершать такие действия, чтобы посредством их создавалась культура, пусть не ради культуры, а ради покупки машины.

(11. А теперь, мои дорогие интеллектуальные идиоты, наступает та самая точка любого истинно корректного рассуждения, где банальности кончаются, и ерничающий шут прорубает болтовню до основ.)

12. В основе самовоспроизводства культуры лежит самовоспроизводство созидательного импульса человека.

Потому что энергетически избыточный потенциал человека может быть оформлен и в разрушение, и в адаптацию к жизни в ледяной пустыне, и во что угодно.

13. Созидательный импульс в человеке может быть оформлен и реализован только с оформлением социальной адаптации. Социально вписанный человек, находящийся в социально корректных отношениях с прочими членами социума, только и способен что-то поддерживать и создавать в условиях социума.

14. Посредством чего самовоспроизводится культура вообще и созидательный импульс человека в частности? О.

Через всю систему воспитания и обучения – в семье, яслях, детском саду и школе, институте и заводском цеху, армии и больнице. Везде дается сумма профессиональных навыков – но и сумма социальных навыков. Как ты должен себя вести с другими.

15. Самовоспроизводство культуры посредством передачи человеку всей информации и воспитанием из него социальной личности включает в себя, как мы уже говорили, ценностную ориентацию, престижную шкалу, систему приоритетов, все это в сущности одно и то же. То есть это:

Как себя вести; что такое хорошо и что такое плохо; к чему стремиться в жизни; кому и чему подражать.

То есть:

Самовоспроизводство культуры включает в себя передачу модели поведения, идеала личности и жизненных смыслов.

Вот мы и добрались до сути.

16. Где берет человек идеал личности, к которому стоит стремиться? Где берет модель поведения? Откуда узнает и понимает про жизненные смыслы?

Родителей он обычно полагает не сильно удачниками: вот они рядом, обыденные до ужаса. Наставникам не очень доверяет, потому что дистанция между их поучениями и собственными достижениями часто фальшива и оскорбительна. А сверстники и старшие друзья – они, конечно, авторитетны... но откуда они-то черпают информацию?

Каким надо быть? Как надо жить? К чему надо стремиться? Как следует использовать свою единственную жизнь?

Эти вопросы в обязательном порядке задает себе любой молодой человек, да?

В зависимости от ответов на эти вопросы культура самовоспроизводится с теми или иными отклонениями, или же максимально копирует прошлое.

17. Реклама стремительно разрушает нашу культуру. Реклама формирует потребителя. Реклама дает смысл жизни в потреблении. Реклама уничтожает духовные стимулы. Реклама создает потенциального иждивенца, ибо нет никаких моральных препятствий к тому, чтобы потреблять не работая. Лучший человек – это тот, у кого есть самые престижные вещи. Это психология дикаря.

18. *Имманентный парадокс цивилизации в том, что ее развивающий механизм постепенно и неизбежно перерастает в уничтожающий.*

Реклама поднимает потребление, тем поднимает производство, тем создает рабочие места, тем стимулирует развитие науки и техники, тем повышает процветание общества, тем стимулирует людей богатеть и делать карьеры. Тем заставляет их больше думать о себе, нежели об обществе, и находить способы больше зарабатывать, меньше работая, подталкивая к юридическим уловкам, уголовно ненаказуемому мошенничеству и воровству, переносу производства в дешевые заграницы, – эгоизму, цинизму, падению морали, заме-

не рабсилы дешевыми мигрантами, нарастанию иждивенческих настроений в обществе, наплевательству на общие интересы и нужды, урыванию своего куска от общего пирога любыми средствами, рассматриванию социума как поля охоты и кормежку, загниванию и распаду социума.

Вот такой извечный круг...

19. Но мы убежали.

КУЛЬТУРА ЕСТЬ РАЗНОСТЬ МЕЖДУ БИОЛОГИЧЕСКОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ФОРМАМИ СУЩЕСТВОВАНИЯ МАТЕРИИ

Культура – это разность потенциалов между биологическим и социальным уровнями существования материи.

II

20. Искусство несет много функций. Эстетическая – лицевая, так сказать, генеральная из всех.

Рассматривая искусство исторически, легко видно, что оно восходит к простейшему изменению подручных предметов без прикладной цели: а так, чтоб приятней было, а интересно, а для забавы, – а для красоты. Узор нарисовать или вырезать. Шкуру сшить поаккуратнее, чтобы концы не торчали.

20-А. Если совсем глубоко. То происхождение и корень искусства можно привести к сексуальной привлекательности для более удачной передачи генов.

Индикаторы генетической и индивидуальной значимости в природе – все эти яркие галстучки птиц, алые гребни и пышные хвосты, ветвистые рога и густые гривы, – все это природное начало искусства. Черт возьми! Лично мы с вами не собираемся совокупляться с фазанами или львами, но их сексуальная индикация привлекает наш глаз в эмоционально положительном смысле. А они прихорашиваются, приосаниваются, распускают что могут и скачут как умеют.

Таким образом. Женщина подчеркивает свою женственность. А мужчина свою мужественность. Как все животные на Земле, которым это доступно. Всеми природными способами. А также дополнительно способами придуманными, добавочными, искусственными.

Женщина подчеркивает грудь, бедра, талию, ягодицы. А также глаза, волосы, зубы. Здесь подкрасим, тут подвесим, причешем, стянем, намажем. Черт возьми! Искусство моды как сексуального привлечения было древнейшим!

Мужчине нужна мощь и свирепость. Плечи, руки, лик ужасный для наведения паники на врагов. Красит, татуирует, выскабливает, наматывает.

Это у нас получается сугубо витальная, прикладная, вспомогательная роль искусства, способствующая выживанию и размножению. Самка и самец хотят соединить гены с лучшим партнером.

21. Начинаются телодвижения, обряды и ритуалы, танцы и песни. И все они имеют направление к более удачному вы-

живанию. Подбодрить охотников, умиловить богов, навести страху на врагов, подчеркнуть привлекательность девушек и храбрость и удачливость воинов.

22. Изначальный импульс животно-первобытного искусства – стремление к повышению адаптации в социуме и ландшафте.

Это получается утилитарная теория происхождения искусства.

На самом деле все несколько сложнее и, можно сказать, многослойнее. Ибо субъективно в основе позыва украсить палку резьбой вместо бездумного лежания в свободный час – лежит избыток энергии, требующий реализации в каком бы то ни было действии, то есть в любой подручной форме переструктуризации бытия.

Но *субъективно-психологическая мотивация – всегда лежит в индивидуальной основе объективной переструктуризации мира*. Не потому дикарь узор режет (а хоть и не дикарь, а хоть и сегодняшний мальчик в парке), что прельстить кого задумал, а потому что просто хочется.

23. Изначальная психологическая мотивация к искусству – а просто хочется.

Хочется, чтоб было красиво. Оригинально. Впечатляло. Прельщало. Привлекало. Ужасало, когда надо!

24. *Двуединство утилитарного и психоэнергетического происхождения искусства* ведет к бесконечным спорам и парадоксам. О божественной сущности красоты, о богоизбран-

ности художника, либо наоборот, о целесообразности всего вплоть до вульгарного детерминизма эстетики.

25. Не только глазами. Литература! Первобытный миф – это вся абстрактная наука. А также философия и религия. Примитивный пересказ событий – это история, и сообщение о войне или охоте.

Рассказ об удачной охоте или битве – это возвеличить бойца, и вдохнуть веру в свое племя, и уверенность в будущем.

Такая первобытная история и журналистика – это и важнейшее средство групповой самоидентификации. Мы – удачливые, храбрые, хорошие. И я – один из нас!

Групповая самоидентификация неразъемно соединена с групповым самоутверждением. Мы – это ого-го! Мы – можем! Мы – круче всех! Мы все преодолеем и сделаем все, что нам надо!

26. А вот стремление к самоутверждению – есть психологическое и социальное оформление инстинкта жизни.

Какой бы предмет ни разглядывал рядовой Иванов, он все равно представлял женщину. Какой бы вопрос ни рассматривали мы с вами, вы все равно придем к инстинкту жизни, за которым стоит Вселенский Закон переструктуризации бытия. Между этим Законом и всеми действиями человека – прослеживаемая цепь атомно-молекулярных, клеточно-биологических и психологическо-социальных механизмов.

Вот для этого и надо предварительно оговорить границы

поля. Часть можно понять только в рамках целого.

27. Однако об искусстве и его утилитарном происхождении, хотя утилитарность здесь лишь часть целого.

Любое средство на ограниченном участке рассмотрения всегда становится самоцелью. Понятно ли, товарищи массовые? Яснее всего это видно на примере бюрократии. Бюрократ есть не часть общегосударственного механизма, но исполнитель функции внутри своей клеточки. Его интересует идеальность своего функционирования в рамках клеточки, приказа и инструкции. Сбой процесса за пределами его клеточки его не колышет.

На ограниченном отрезке полета стрела не должна поразить цель – она лишь должна устойчиво и быстро лететь (привет от Зенона).

ПО МЕРЕ УСЛОЖНЕНИЯ ПРОЦЕССА ПРОИСХОДИТ СМЫСЛОВОЕ РАСЧЛЕНЕНИЕ

Хотели быть победоносными и добычливыми – для этого надо быстро бегать тоже – стали соревноваться в беге – выделили самых быстрых – они стали тренироваться – на дальних и коротких дистанциях необходимы разные качества – стайеры стали тощи, плавны и нечеловечески выносливы – и когда такой стайер добежит до врага или добычи, враг пришибет его кулаком или кабан разматает по кочкам. Это уже не важно. Смысл действий стайера – бежать сорок километров без усталости. Зачем?.. Ну, условились так. Ритуальный аспект спорта.

28. Так и искусство. Росло и ветвилось, изошрялось и богатело. И чем огромней и многообразней оно становилось – тем туманнее размывался общий смысл, дробился на частности, и каждый участок рассматривался как собственная система со своими ценностями и целями.

За деревьями перестал видеться лес. Виды, роды и жанры искусств существовали в собственных системах условностей. Поэты пленяли рифмой, художники похожестью и яркостью, архитекторы гармонией форм, а музыканты благозвучием. Везде были новаторы и эпигоны, таланты и бездары, течения и направления.

Какая утилитарность?! Разве что денег слупить с читателя-зрителя-слушателя.

III

29. Итак, мы сводим вместе самовоспроизводство культуры и функции искусства.

Функции познавательная, развлекательная, воспитательная, эстетическая. При желании можно подразделить и выделить много. «Переживательная», «ободрительная», «отражательная», «умудрительная», «протестная», а также «социальная», «психологическая», «чувствам обучающая», «предупреждающая».

Но. Любое искусство. Есть часть, сектор и аспект. Культуры. Изображаемой и передаваемой воспринимателю. В сво-

ей системе условностей.

Производство искусства. Есть неотъемлемая часть самовоспроизводства культуры. Чрезвычайно показательная часть! И весьма важная.

Искусство, как яркие индикаторные знаки живого существования, сигнализирует, каков энергетический потенциал этого существа. То бишь всей культуры. Здоровье цивилизации. Ее потенция и жизнестойкость.

30. Мы говорили, что культура самовоспроизводится прежде всего и обязательно через самовоспроизводство созидательного импульса человека.

Каждый человек, взрослея и формируясь, воспринимает в свое существо, свое сознание и подсознание, всю основу культуры своего человечества. В разном объеме, йес. С разным ус пехом. И тем не менее.

Через что воспринимает, под влиянием чего формируется и складывается его личность? Через все. Это ландшафт и пейзаж, климат и жилье. Это личности и поведение родителей и друзей, школа и улица. А также телевизор и кино, газеты и учебники, и тому подобное. Книги? – ах, да...

31. *Важнейшая из всех функций искусства – это самовоспроизводство культуры.* Эта объективная функция не зависит от воли художника.

Развлечение и поучение, красота и моральная поддержка, – все это так, все это прекрасно, но все это входит в генеральное русло – самовоспроизводство культуры.

Какое бы произведение искусства каким бы образом ни потреблял человек, – в первую очередь значимо то, что под его влиянием, большим или меньшим, положительным или негативным, принимая его или отвергая, человек еще на один штрих, как след-царапина алмазного резца, формируется как носитель и воспроизводитель своей культуры, член своего социума.

Это влияние может быть прямым, под воздействием просмотра-прослушивания-прочтения ярких, эмоциональных, впечатляющих произведений в первую очередь.

Это влияние может быть косвенными: духовная элита потребляет, воззрения распространяются, паракхудожники изготавливают ширпотреб для масс. Или через взгляды и эстетику лидеров социума и журналистов, высказывания авторитетов, повторения дикторов телевидения. Через знаки доверия: премии, ордена, должности авторов произведений, малопонятных массам. Через статьи учебников и уроки школы.

Это влияние прежде всего, понятно, сказывается на детях и подростках – людях в период формирования личности.

32. До ужаса вечна и банальна идея об эмоционально-воспитательном значении искусства. Хороши бы были спартанцы, если бы присланные афинянами флейтисты играли им вместо боевых маршей «Плач замученных детей» Малера!

Трубадуры рыцарских замков воспевали подвиги и любовь к прекрасным дамам. Робин Гуд... Тристан и Изольда... Песнь о Сиде... И т.д...

То есть. Искусство давало идеал поведения. Идеал личности. Шкалу ценностей. Шкалу престижа. И – что? каким же требовалось быть по этому довольно примитивному искусству? – Верным. Храбрым. Сильным. Справедливым. Преданным стране и государю (законному). Умеющим побеждать, любить, и умирать за идеал. Без страха и упрека.

Грязное, бедное, неграмотное Средневековье было заполнено тупым быдлом и жадными жестокими баронами. Но идеал сиял! где-то там наверху, ниже Богородицы, но выше нас! Не жалели себя, не щадили других, и построили нашу Великую Цивилизацию!

Социум был ориентирован на Героя! Будь героем! Не сможешь – так хоть потянешься как можно выше.

33. Герой был образцом для подражания.

Кодекс чести был образцом для подражания.

Люди первого сорта – они храбро умирали за идеал. И заслуживали всего.

Толпа подражала героям. То есть. Поведение социума всегда, по определению, копирует поведение элиты. Элита г е р о и з и р о в а л а толпу. Образ жизни быдла был второсортен, несчастен, во многом вынужден. Канон поведения быдла был подчинен, пригнут. Дети играли в рыцарей и героев! А также в благородных разбойников.

34. Эпический разбойник обладает всеми качествами рыцаря – он просто находится в противоположной социальной группе. Простолюдин хочет быть героем – и победить их, как

герой!

35. Итак. *Искусство эпохи подъема цивилизации* – несло идеал поведения, соответствующий подъему цивилизации. Герой был носителем с и с т е м о о б р а з у ю щ и х ценностей.

IV

36. И тут прекрасная тенденция дала течь, и произошло несчастье первое.

Развиваясь, изошряясь, ширясь и мудрея, искусство «выработало» героя. О героях было сказано в принципе уже все. Ничего нового нарисовать, написать, рассказать и спеть было уже невозможно. Так: подставляй другие имена, названия и даты.

Но изменение есть имманентное качество Бытия! Все течет и изменяется не потому, что сказал Гераклит, а потому что нет существования без действий, они же изменения во всех смыслах. Неизменны лишь Законы Бытия – и Изменение главный из них.

Когда покупатели разбирают лучший товар, то обделенные начинают прицениваться к оставшемуся товару и находить ему применение. Разобрав героев, художники неизбежно обратили взоры к маленькому человеку.

Живопись всегда впереди литературы. Сначала увидеть – потом осмыслить. Живописец всегда немного животное – он

мыслит образами, а не словами. Короче, Брейгель был Великий Художник.

И следом господа литераторы узрели маленького человека! И ну его описывать!.. Сколь чувств и глубин в сей козявке! Человек есмь!

Классицизм давал героя, выполняющего долг. Романтизм давал героя, для которого собственные чувства и разумения могли быть предпочтительнее государственного долга. Представление о справедливости разошлось с представлением о легитимной власти. Хо...

Сентиментализм зарыдал над глубинами простых душ. Да при чем тут власти, страны, подвиги. Все жить хотят и право имеют...

И суровой поступью, путем своим железным, вышиб двери критический реализм. Кому Бальзак с Диккенсом, кому Достоевский с «Идиотом». Один из нас! Жизнь как она есть! Муки и радости рядовых людей! Вот тебе зеркало – не вороти рожу! Проникнись, осознай, вот оно все какво на самом-то деле!

Рядовые люди стали объектом внимания искусства. Вся их сложность, противоречивость, порой изломанность. Их метания, поиски смысла. Их маленькие добродетели и маленькие пороки.

Искусство сменило масштаб рассмотрения на человека. С великанов обратилось к рядовым. Мерку великих доблестей и пороков сменило на миллиметровую линеечку для малень-

ких людей.

При смене масштаба маленькие были столь же значимы и глубоки, как великие! И даже интереснее: они больше метались и путались в разностях жизни. Они были многограннее, изощреннее, непредсказуемее, чем великие! Великий – твердо знает долг и идет на подвиг. А маленький болтается, как броуновская молекула в проруби.

36-А. Самовоспроизводство культуры получило неприятный поворот. В сторону самовоспроизводства человека с мировоззрением маленького человека. Прежде он был маленьким, да знал, что хорошо быть как большой. А теперь он начал знать, что он и сам по себе н о р м а л е н. Ничего. Достоин. Тоже хорош. И даже злые власти и богачи с героями ему должны.

36-Б. Но первое следствие было до крайности интересно! Имело противоположный характер! А именно тот, который первые авторы первых «маленьких человеков» имели в виду: «Господа, нельзя же так, ведь они – наши братья во Христе, слабые и зависимые, они тоже достойны всего. Им надо помочь, создать им достойную жизнь!»

Инерция самовоспроизводства культуры велика. И. Люди с мировоззрением героев – шли совершать подвиги ради освобождения и счастья людей с мировоззрением мелких обывателей! Но сами герои-борцы этого не понимали. Они полагали, что все маленькие люди – они только по социальному положению ничтожны, по бесправию и необразованно-

сти своей. А если дать им равные права и свободы, хлеб и оружие, – они сразу поднимутся над собой и станут ну прям тоже как герои. А как же! Униженный человек – он достоин! Его несправедливо унизили!

Ну, потом пришел век революций, и освобожденное быдло распяло своих героев с их благоглупым воззрением. Так всегда бывает.

36-В. Мелко-бытовое мировоззрение, изживая реликты героизма, ширилось, как пырей в огороде. И художники поставляли быдлу параискусство на потребу: любуйся собой, быдло.

36-Г. Горе в том, что и крупные таланты, большие художники, все больше ковырялись пинцетом в поносе быдла: а лишь бы создать нечто новое. А как же. Искусство – это открытие, шаг вперед, вверх и вглубь. И никто не возразит – таки да...

37. Книгопечатание дало журналы, а там и газеты. Романтический герой стал насаждать справедливость в пользу бедных. Или решал свои сугубо личные задачи. Но поначалу еще любил вращаться в аристократических кругах. Ибо на самом деле – народ тянулся к герою!.. Человек тянется к силе, мощи, победности, подвигу! К катарсису, черт вас всех побери, тянется! И чтобы – роскошь, и страсть, и благородство непереносимое!.. Это по форме – бульварщина и пошлость. А по ответу на потребности души потребителя – это сила и красота.

Поэтому весь XIX век российский народ больше всех прочих книг читал лубочного «Милорда Георга» Матвея Комарова. Чем приводил в неистовство Некрасова, которого читать не хотел.

38. А вот и кино. А это уже промышленность – и надо давать прибыль. Умных меньшинство – а нас интересует большинство.

Поэтому форма – героическая, романтическая, авантюрная. Конец желателен хороший. Добродетель торжествует, порок наказан.

39. А вот и телевидение, для нас важнейшее из искусств. Теперь можно почти не читать и редко ходить в кино. И умирают тиражи газет – интернет есть.

Телевидение борется за массовую аудиторию. Бог телевидения называется Рейтинг. Это суровый бог, и он требует жертв. Интеллигентные телевизионщики плачут, но жертвы приносить надо. «Искусство требует жертв...» Добро бы Искусство! Бабло требует жертв!..

Психологи и маркетологи на прикорме телевидения. Нащупаны самые рейтинговые жанры и формы. И! – вот:

Сериалы и ток-шоу. Реалити-шоу и горячие репортажи. Главное условие – доступность массам и интересность массам.

40. И вот, в эпоху СМИ, у нас не то чтобы произошла, но завершилась *принципиальная подмена. Подмена героя мультяжом.*

Герой более не тот человек, кто совершил подвиг. Спас страну. Или одного ребенка. Или сделал открытие, пожертвовав здоровьем. Раньше – про него рассказывали, пели, слагался миф, воздействовал на воображение, делался частью мировоззрения народа.

Раньше реальный герой лежал в основе самовоспроизводства культуры. В моральном аспекте то есть, в мировоззренческом. Идеал поведения. Шкала ценностей. И через искусство – театр и поэзию, живопись и скульптуру, – образ героя внедрялся в личности членов социума.

Теперь герой стал измышляться, конструироваться, создаваться воображением, талантом и творческими способностями художника. Шерлок Холмс стал более героем для масс, нежели сам Конан Дойль или начальник отдела расследования убийств реального сыскного бюро.

А вместо рыцаря и гиганта стал измышляться маленький обычный человек. Тем более что классическая литература с XIX века куда как поднаторела в этом занятии.

Мелочь пузатая, умственно несостоятельное быдло, сконструированное сценаристами и продюсерами так, чтоб по сильнее заинтересовывать массового человека, стало героями ТВ-искусства.

Самовоспроизводство культуры пошло по снижающейся. Если масса должна тянуться к тебе – потребителей будет меньше, чем если ты опустишься к массе.

41. Но перед этим произошла еще одна принципиальней-

шая подмена героя в культуре.

Герой быстро погибает и малочислен в принципе. Живьем его видит и знает только ближайшее окружение, и то иногда недолго. Толпа видит и слышит героя в единичных случаях.

А узнает откуда? А через посредников.

Сказители и трубадуры рассказывают и поют. Летописцы и писатели пишут. Актеры в театрах и на площадях играют, изображая героев и их деяния.

Вы слышали, как он пел? Читали, как он написал? Видели, как он сыграл? Это класс!

Писателишки и актеришки занимали то же положение, что «романист» на советской зоне. «Гиская романы», он развлекал лагерную блатную элиту. За это прикармливали и не обижали. Но место свое прислужническое он знал. Несколько презираемое сословие, хотя и развлекательное.

И вот растет производительность труда. Совершенствуются производственные отношения. Все больше ничего не производящих граждан могут прокормить производители. Все больше газет, театров, киностудий и телекомпаний. Все больше актеров, певцов и хохмачей.

А героев все меньше! А искусство на них внимания обращает все меньше! А массы привлекаются к потреблению искусства и параискусства все шире!

Гм. Герой может быть немногословен, неловок в обществе и неинтересен внешне. Зато его имитатор – актер – может быть красив, ловок, красноречив и необыкновенно обаяте-

лен! И аура изображаемого героя, бойца и любовника, начинает переходить на имитатора-актера, труса и импотента, предположим.

А, собственно, зачем нам реальный герой? Если мы можем придумать и сконструировать, описать и сыграть, любого героя, какого захотим? Логично. Правда искусства, строго говоря, в подлинных прототипах не нуждается.

Ну, а когда реальный артист играет вымышленного героя – то объектом поклонения становится артист куда более, чем герой, которого не было.

А почему артист должен обязательно изображать героя? Он может прекрасно петь. Плясать. Декламировать. Занимать зрителя собой!

О! – а музыкальные группы! Вот они, герои! Что они делают? Играют и поют. Ну и что? И то, что толпы ловят на этом кайф! А людям необходимо ловить кайф! Петь и орать в унисон! Растворяться в мощном общем ритме и пульсе!

И статус артиста к XXI веку взлетел до небес. Он богач. Он знаменитость. Он престижен. Он кумир. Он – объект зависти и подражания.

Не Александр и не Цезарь. Не Робин Гуд и не Ланселот. Не Ленин и не Керенский. Не Петр и не Наполеон. Никаких Сергеев Лазо, Зой Космодемьянских, Дюпти-Туаров и Чингиз-ханов. Элвис Пресли! Битлз! Боярский.

... Жизнь так устроена – за какую ниточки ни потяни, разматается весь клубок.

V

42. Героя в социопсихологическом представлении масс заменил имитатор, лишь изображающий героя. Эмоционально-подражательный комплекс потребителя в большой мере перенесся с образа героя на образ – а вернее имидж – самого имитатора.

43. Становясь и.о. героя сам, артист-имитатор постепенно в большой мере вообще освободился от подражания герою. Артист стал самим собой, привлекая потребителя своей профессиональной деятельностью – пением, танцами, декламацией, ролевым изображением.

И личность собственно артиста, уже дистанцируясь от его искусства, стала объектом интереса и подражания.

44. Также героев заместили спортсмены. Ритуальное шоу востребовало на себя эмоциональную энергию толпы, не могущую привязаться к войне, борьбе за выживание народа, и вообще ни к каким коллективным действиям, забирающим все возможное напряжение сил.

45. Телевизионные ведущие, дикторы и шоумены также стали героями пустынных горизонтов масс-медийной эпохи. Таланты редки, большинство взаимозаменяемо. Любая балда, год ежедневно торчащая в ящике, делается в представлении масс «звездой». Почему? Потому что на нее устремлено много внимания масс.

46. Стихийно, эмпирически, констатируя и не анализируя, шоу-индустрия стала эксплуатировать социальный инстинкт человека, повелевающий стремиться к верху социальной иерархии путем подражания и перенимания привычек и манер поведения. Светская жизнь прошлых веков превратилась в гламурную паразитическую жизнь медийной эпохи.

Шикарный богатый потребитель стал одним из главных героев эпохи. (Сюда и рекламщиков, и производителей, и т.д.)

47. Слыханное ли дело? Портные тоже стали героями! Богачами и знаменитостями! «Он чем знаменит? – Ой, он такие пиджаки придумывает!»

48. Банкиры и спекулянты. А эти чем герои? О, денег до хрена, кто гламурен, кто рулит правительством, кто отстегирует от украденного бабки на сирот и науку. Спасибо товарищам вора за наше счастливое детство.

49. 50. 51. Мало того!!! Преступники тоже стали героями! Убийцы и мошенники, проститутки и казнокрады: пишут мемуары и продают их за большие деньги, выходят на страницы журналов и дают интервью. А что? Есть спрос! Это неординарно, поэтому примечательно, поэтому интересно, поэтому можно сделать бабки, поэтому замесите мне этого маньяка покруче и подайте публике с приправой. Пусть хакает

VI

52. Таким образом, первый аспект несчастья – сугубо эстетический. Красота и совершенство, достигнув в своей системе предела, неизбежно продолжили свое поступательное движение в процессе имманентного изменения бытия, и вступили из стадии застоя в стадию распада. С вершины все тропы ведут вниз, повторяю я уже полжизни.

Спустившись с вершины, искусство преодолевает теневую зону до следующей вершины в будущем. Сойдя с шоссе, ползет по вполне вонючему болоту. Ибо необходимо преодолеть уже существующие формы и идеи.

53. Поскольку форма этого «современного искусства» на первый и простой взгляд явно проигрывает старой, ретроградно-классической, то критики, теоретики, знатоки и сами художники придумали гениальное объяснение. Произведение искусства есть не то, что ты видишь, – а то, что при этом художник имел в виду. Ищите скрытые смыслы!

Смыслы стали вчитывать в любое дерьмо, если оно объявлено произведением искусства. Ящик консервов как товар отличается от ящика консервов как произведения искусства – тем, что художник объявил свой ящик произведением искусства! Заявил, что вложил в него смыслы – и предложил посвященным эти смыслы увидеть и ими впечатлиться и насладиться.

Даже удивительно, до каких изоощренных построений способен дойти развитый разум, чтобы выдать в объективном результате элементарное шарлатанство.

54. Не в том беда, что шарлатанство. А в том, что уродство.

Повторенная и скопированная в миллионный раз красота – объявляется эпигонством, примитивом и пошлостью. Недостойной эстетически развитых людей.

А примитивные фигуры и аляповатые краски объявляются шедевром, потому что никто раньше не додумался изображать это все вот именно так.

Уродливые псевдоскульптуры, аляповатые полотна, крестинские планшеты с наклеенными предметами («инсталляции») и т.д.

Элитарная литература? Архитектура? Музыка? Вот и у пчелок с бабочками то же самое.

55. Второй аспект несчастья – в подмене героя раскрашенной пустышкой, моральным уродом или ничтожеством.

56. Нет, деточки мои. Это не «Осторожно, Искусство!». Это важнейший и неотъемный аспект самовоспроизводства культуры. Каковое самовоспроизводство сегодня регрессирует. В жопу идет, кратко и честно говоря.

VII

57. Наемный убийца, презренное существо, которое за

деньги убивает все равно кого, которое почиталось мразью ниже любого уровня достоинства, – сегодня называется киллер, и это совсем неплохо. Он храбр, ловок, силен, умен. Он часто обаятелен и умен. У него такая работа, и он рискует жизнью. Он просто рыцарь!

Блядь называется трудящейся в сфере сексуального обслуживания, она же путана.

Вор, мошенник и аферист называется бизнесменом.

Казнокрад называется политиком.

Бандит? Классный парень, настоящий мужчина, держит слово, сделает что угодно.

Они появились вне зависимости от искусства? Бесспорно.

Так что вы имеете против искусства?

Легитимизацию зла. Вот что мы имеем.

Принципиальный отказ различать порок и добродетель. Вот что мы имеем.

Все люди грешны. Хотя в разной степени. Но для этого должно существовать само понятие греха – и его отличие от добра. Если грешник не будет даже сознавать, что он грешник, – о каком исправлении может идти речь?

Моральный императив удерживает людей от большего грехопадения. Польза таки есть. Все-таки руль повернут в сторону добра, и хотя помогает не стопроцентно, но польза хоть какая есть.

Сальдо между грехом и добром должно быть хоть чуток в сторону добра; или хоть в равновесии.

Христианин обязан сказать, что отказ от осуждения зла и уравнивание его в человеческих симпатиях со злом – есть грех, зло, ошибка, требующая исправления и наказания. Атеист может просто дать по морде.

58. Боже мой! Когда Достоевский плакал вместе с Раскольниковым над Сонечкой Мармеладовой, и вместе с Сонечкой – над Раскольниковым, – сколько в этом было любви и сострадания!.. жалости и неприятия зла! Убийца и проститутка – тоже люди, хорошие и несчастные, запутавшиеся и любящие, тянущиеся к справедливости и свету! Да увидите же их, поймите их, восплачьте над ними!..

Заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет.

Раскольников и Мармеладова как нормальные члены общества. Прекрасной души люди. Да они лучше всех! Рука об руку – в большую жизнь. Согрешил – покаялся – вышел в святые. Где мой топор? Где мой презерватив?

59. А Горьковский Челкаш! А Сатин! Как ничтожны и презренны мещане с их зверской тягой к труду и благополучию... Как прекрасен вольный человек, раскованный нонконформист! М-дэ... В восемнадцатом году Горький жутко каялся в юном кретинизме, а в тридцатом пошел в услужение разбойнику Челкашу и шулеру Сатину. Сурово судит Господь...

Да. Любимой пьесой Гражданской войны были «Разбойники» Шиллера.

60. Даже скучно повторять о депрессивных ничтожествах

великого художника Кафки, психически неадекватных ничтожествах великого художника Камю и грязных мерзких ничтожествах великого художника Миллера. Была еще сексуально-фекальная грязь великого художника Пазолини, так его удавил на пустыре пояском любовник-гомосексуалист.

Иногда я начинаю любить Ницше и монументальную скульптуру III Рейха и Советского Союза.

61. А-а-а!!! Должно ли искусство изображать правду жизни?! Должно ли искусство не иметь запретных тем?! Должен ли художник быть свободен?! И сколько можно обрушиваться на искусство, вместо того чтобы обратиться к реальности, изображаемой этим искусством! Можно подумать, что если искусство не изобразит эту реальность или приукрасит ее, так она от этого перестанет существовать или изменится!..

Да, кстати, – искусство это тоже реальность. И иногда более реальная, чем люди из плоти с их поступками.

Понятно, что никакое произведение не может изобразить всей правды, но лишь ее часть.

Насколько эта изображенная часть будет соответствовать всей правде и выражать ее – вопрос таланта и мировоззрения художника. У гения и бездари, оптимиста и пессимиста, – результат будет разный.

Но. Но. Но! Что бы ни изображал художник – его собственная душа, его собственное мировоззрение, его собственные идеи присутствуют в творении неизбежно. В этом смысле: любое произведение – это автопортрет художника.

Художник может быть Белый, Черный и Никакой. Большинство художников – никакие.

Никакой художник – это импотент. Он может лапать, но не может оплодотворить. Он изображает кусок действительности и называет это реалистическим искусством. Жизнь героя или жизнь подонка – ему однохренственно. Он художник, и он изображает.

Все идеалы и воззрения художника неизбежно видны в произведении. Если это «просто кусок жизни» – художник есть ноль.

62. Ноль можно навести на зло и на добро. Но уже в выборе объекта сказывается мировоззрение художника.

63. Врач и мясник имеют дело с кровью, плотью, ножами и страданиями. Только цели у них разные; также и результат.

Картина сэппуку и картина вырезания аппендицита – это разные картины.

64. Когда искусство выжало все из добра, оно обратилось ко злу. Отработав по полной программе подвиг и добродетель – обратилось к гнуси и пороку. Достигнув совершенства в красоте – взялось за уродство. Утвердившись в сложности и изяществе формы – перешло к примитиву.

65. Возникло новое направление в искусстве – быдлореализм.

VIII

66. **Быдлореализм** – это изображение жизни в формах жизни, не несущее никакой дополнительной нагрузки и информации, где объектом изображения и матрицирования является быдло и его обычная жизнь.

67. Быдлореализм не имеет эстетической или интеллектуальной ценности и не ставит перед собой такую задачу.

68. Быдлореализм не имеет никакого мировоззрения, кроме элементарных основ психосоциальной адаптации среди себе подобных.

69. Быдлореализм рассчитан на максимально широкую аудиторию быдла как наиболее доступное для нее искусство.

70. Быдлореализм утверждает, что человек должен иметь свободное право выбора быть ли ему человеком или быдлом.

71. Быдлореализм утверждает честь, достоинство, интеллектуальную и моральную полноценность быдла наравне с человеком. Быть быдлом не стыдно, а нормально.

72. Быдлореализм основывается на ценностях первого порядка: секс и потребление.

73. Быдлореализм принципиально снимает импульс к интеллектуальному и моральному самосовершенствованию, к высоким целям и вообще ценностям высших порядков.

74. Что характерно. Принципы и установки быдлореализма успешно эксплуатируются государством – с целью при-

дать быдлу патриотизм, законопослушание, нетребовательность в быту и конформизм взглядов. Существует (и всегда имело место) государственное искусство, быдлореалистичное по форме и государственно-рабское по содержанию, где изображаемому быдлу имплантированы социально полезные для государства взгляды и установки.

75. Основные роды искусства быдлореализма – это телесериалы, реалити-шоу, кинофильмы и отдельные издательские проекты.

IX

76. Пока дойдешь до конца – окажется, что все уже сказал по дороге. «Мужик! Ну, в общем, ты меня понял!» – закричал вслед наглый и встрепанный попугай.

Аргументация художника в защиту полной свободы искусства традиционна и железно верна.

Искусство не должно знать запретов.

Искусство отличается от пошлости мерой таланта и вкуса автора.

Каждый видит в искусстве то, что ему ближе. Испорченный человек видит испорченное, высокий – прозревает высокое.

Искусство развивается, сегодняшние формы не должны копировать вчерашние.

Если вам не нравится изображаемое в искусстве – вините

и улучшайте реальность, а не ее отражение художником.

77. Мистер Оскар Уайльд был талант, эстет, педераст и невеликого ума мужчина. Но мысли тоже имел.

«Всякое искусство совершенно бесполезно», – завершил он вступление к эпохальному роману декаданса «Портрет Дориана Грэя». Художники вдохновились, декаденты прослезились, вечный тезис о бесполезности искусства отлично привязался к древку знамени Экономического и Социально-Прогресса. Даешь Равенство, изобилие и агитки.

Истинное искусство, то есть, не только чуждо утилитарности, но может противоречить взглядам самого творца, и жить отдельной от него жизнью, и его вообще убить. И плевать на художника – Искусство важнее.

Гм. Правда, портрет Дориана был прекрасен и реалистичен. Искусство Уайльда было синонимом рукотворной Красоты.

78. А красота есть гармония. А гармония есть истина. А истина есть добродетель. Было такое хрестоматийное античное суждение.

Поэтому искусство, по античному разумению, никак не могло быть бесполезно. Ибо объектом его изображения была Красота.

Искусство делает людей добродетельными, полагали наивные античные рационалисты.

– ...Давно то было, – помолчав, сказал Махно. – Не помню.

79. У современного культуртрегера взгляды на взаимоотношения Искусства и Жизни – плетеные, витые, неоднозначные.

Или – искусство на жизнь не влияет.

Или – влияет от обратного: ужаснувшись изображенным порокам, люди исправляют свою действительность.

Или – влияет избирательно, открывая свою суть лишь достойным и подготовленным.

Но чтобы искусство влияло на жизнь так, что люди начинают подражать изображенным характерам и сценам, перенимая манеры и ценности героев... – ну, это примитивно, это слишком плоско, это банально и неверно.

Выражаясь шершавым языком школьного учебника: воспитательная функция искусства есть нечто низкое, вульгарное, примитивное и социологически-прикладное. А уж воспитывать методом подражания, чтоб под положительных героев косили, а тех, кто похож на отрицательных героев, чуждались, – ну, это вовсе малограмотная ерунда.

80. Дети играют в героев. Познавая мир и формируясь как личности? Они хотят быть непобедимыми бойцами, но пока еще не хотят быть банкирами и адвокатами.

Детский инстинкт тонко чувствует истинную табель о рангах.

Фильм «Чапаев» и книга «Как закалялась сталь» больше сделали для формирования поколения, чем... но бог с ним, мы не о воспитании солдат и строителей. Мы о самовоспроизводстве культуры.

81. Самовоспроизводящая сила любой системы по мере существования и развития ослабевает. Будь то биологический организм или социальный институт.

В биологическом организме это понятнее и изученнее. Он состоит из клеток, а клетка свободы выбора не имеет, в отличие от человека в социуме. В биологическом организме клетки кожи заменяются на чуточку-чуточку иные по соотношению элементов, это все изменение обмена веществ называется. И кожа теряет упругость и гладкость.

И мышечные клетки дрябнут и скукоживаются. И все больше поступающей в организм энергии идет не на мышцы и не на движение, а в соединительные ткани и в жир. Это – экономичнее. Требуется меньше энергопреобразования от организма. Машина снижает обороты, в ней меньше пара.

И повреждения все чаще чинятся не полноценными клетками, а соединительной тканью, или холестериновыми бляшками, или клетками примитивными и нефункциональными, зато требующими для производства мало энергии и отлично размножающимися. Они называются раковыми. Рак – это попытка организма поддержать материально-механическую целостность при меньших энергетических возможностях. Это просадка самовоспроизводства системы на клеточном уровне.

82. «Современное искусство» – это рак нашей культуры. Замена высокого на низкое, сложного на простое, прекрасного на уродливое. Под это можно подбивать любую идеоло-

гическую и эстетическую базу. Придумывать любые ...измы. Пускаться на любые логические ухищрения.

Коробки из бетона и стекла не равнокультурны архитектурным шедеврам. А также про живопись, скульптуру, музыку и «элитную» литературу.

М-да. Старость не радость. Не надо ля-ля. Хрипит, покает, воняет, ходит с костылем, зубов мало. В костюме с галстуком выглядит представительно, но лучше не раздевать.

Вот и про культуру развитой цивилизации.

Вершина цивилизации – это перегиб от подъема к упадку. Культура на перегибе трещит.

83. Показывая и не осуждая быдло – ты стимулируешь самовоспроизводство быдла.

Изображая примитив и уродство – ты стимулируешь самовоспроизводство уродства.

ЛЮБОЙ КУЛЬТУРНЫЙ АКТ – ЕСТЬ АКТ САМОВОС-ПРОИЗВОДСТВА

Искусство – это тоже, как-никак, культурный акт.

84. Художник жаждет самореализации. Стремится к самоутверждению через славу и деньги. Хочет выделиться и привлечь к себе внимание.

На раннем этапе культуры это совпадает со стремлением к совершенству, красоте, добродетели.

На позднем этапе культуры это возможно лишь в форме ростков-стрелок-побегов с мощного поля красоты и добра – в новое, культурно еще не освоенное пространство... где

остались неохваченными лишь примитив, дисгармония и грязь. Альтернатива – эпигонство, масскульт.

Искусство упадка деструктивно и депрессивно. Взламывать закосневшее созданное и опровергать созидательное и победительное.

Оформитель диалектики Гегель был скучным, косноязычным и весьма мудрым человеком.

Деструкция и депрессия без осуждения и поражения множат деструкцию и агрессию.

85. «У человека должен быть выбор», – говорят либералы.

У человека не должно быть выбора. Или микрон в сторону совершенства, и усилие к этому пути есть условие существования человека. Или микрон в сторону животного, для чего усилий не нужно, и это отсутствие усилия гарантирует сползание к гибели нашей культуры и цивилизации. Это неизбежное макроследствие из микроудовольствий потребительского быдла.

«Современное искусство» – это трупные пятна великой культуры, содрогающейся в тщетных спазмах самовоспроизводства и рождающей дебильных последышей старческого лона, некогда могучего и плодоносного.

Контра

С вершины все тропы ведут вниз. Много лет я повторяю себе эту сентенцию.

Контркультура. Контрискусство. Контридеология. Контрмораль. Контрсоциум. Контрцивилизация.

Станция Березайка, кому надо вылезай-ка.

1. Родоначальником всей нынешней контркультуры по чести и совести следует назвать Ницше, этого Ваньку Каина европейской философии. Феномен Ницше нуждается в отдельном изучении. Причина его не столько в авторе, сколько в адресате. Образованный класс разросся вширь и ополз внутри себя. Появился класс образованщины. Вечные студенты, амбициозные учителя, тщеславные социалисты и эмансипированные курсистки. Позиционируя себя моральной элитой общества, они ревниво рвались законодательствовать во мнениях. Передовые социальные взгляды обязаны были соотноситься с передовыми интеллектуальными взглядами. Уровень доступности этих передовых интеллектуальных взглядов должен был импонировать писателям и журналистам, этим выразителям и поучателям информационного восстания масс в эпоху подъема масс-медиа. Так легитимизировалась субфилософия, понятная гимназистам, террористам, нигилистам, милитаристам и онанистам. Именно ницшеанства алкал Раскольников. Гнилой интеллигенции

выписали индульгенцию: будь суперменом, подтолкни падающего, женщине плетку. Страдающий маниакально-депрессивным психозом и содержимый сестрой Ницше сублимировал, воспевая то, что было ему и близко недоступно. Так червь призывает червей быть как орлы! Червям жутко понравилось: будем как солнце!

Воробьиные грезы о ястребах и альбатросах расправляли грудки пугливых интеллигентов. Замызганные феминистки декламировали о грозной страсти прекрасных тел. Хилые лузеры вдохновлялись призывом к жестокости и силе. Идиоты балдели от своей философской образованности. Эрзац-элита получила эрзац-идеологию.

Ницшеанство выступило как анти-все. Антихристианство, анти-мораль, анти-добродетель. Антиобщество и анти-культура.

Бог умер. Это означало исчезновение любых надличностных ценностей. Вредно и лживо все, что не идет на пользу лично тебе, раз ты сильный.

Ну, моральные уроды встречались всегда. Иногда им били морду; иногда изгоняли из племени, иногда расстреливали перед строем. Не ново. Ново то – что это моральное уродство приветствовалось образованной прослойкой!

Вот это и надо понять.

2. Де Сад! Де Сад! Он первый, он! за сто лет до Ницше! Убивать, резать, мучить, истязать самых родных людей – это прекрасно! это в душе человека!

Черт возьми. Наполеон убил массу людей! Но не потому, что ему нравилось убивать. Он имел идеалы и стремился к благу, а вышло как всегда. Де Сада Наполеон велел держать в дурдоме. Иногда он был гуманист.

Что характерно: де Сад выступил в эпоху дегенерации и крушения великой монархии – в канун перелома эпох. Доктор Гильотен уже чертил свой зловещий агрегат! Скоро, скоро рухнут и поменяются моральные нормы, права и обязанности, устои государства!

Гильотинирование художником морали – всегда предшествует массовым и публичным казням.

Крушению эпохи – естественно предшествует отрицание ее устоев художниками и мыслителями, идеологическим авангардом общества.

3. Великий XIX век как никакой другой приблизил человечество к процветанию и счастью. Наука и техника. Благополучие и социальная справедливость. Медицина и образование для всех.

Обнищание пролетариата, через профсоюзные и социалистические движения, сменилось улучшением его жизни. Детский труд ограничен и запрещен, женский труд ограничен и ночью запрещен, рабочий день ограничен 8 часами, неделя – 40! Всеобщая бесплатная медицинская помощь, всеобщее бесплатное среднее образование. Все люди – братья, долой сословные перегородки, интеллигенция идет в народ. Писатели и художники бичуют эксплуатацию. Женщи-

ны получают избирательное право, развод, прием в высшие учебные заведения. И к концу XIX века идеология образованного класса Европы – это: социализм, равенство, милость к падшим, права всех сословий, моральная ответственность высших перед низшими.

Гуманизм как европейская идеология вступает к концу XIX века в стадию институализации: от убеждений и взглядов – к законам и государственным учреждениям, которые эти взгляды претворяют в жизнь. Через века борьбы и грез, ценой морей крови и великих трудов, жизнь для всех делается побогаче, погарантированнее, посправедливее. И никто никого не презирает – напротив: русские интеллигенты женятся на проститутках, учат грамоте крестьян. Телесные наказания отменены! Отменяются все виды жестоких казней, публичная казнь, в некоторых странах, как в России, вообще отменена смертная казнь. Образец социального отношения к низшим себе: сочувствие, помощь, доброта, сознание несправедливости того, что кому-то в жизни повезло меньше, чем тебе. Вина перед неимущими!

Не забудьте опыт французской демократии, английской демократии, правящей американской демократии! Короче: бедный трудящийся человек, обделенный судьбой и природой, в моральном отношении как бы становится выше всех. Как бы более богатые, сильные, здоровые, красивые, умные и везучие обязаны ему помогать, сочувствовать, чем-то ради него жертвовать. Ибо это – справедливость, христианство, и

вообще так надо, иначе ты дерьмо и жлоб. Социально-психологический евангелизм.

И эта моральная повинность многих гнетет. Но признаться стыдно и неприлично. Надо быть хорошим!

Вот тут и появляется Ницше, психически и физически больной затворник, в гробу всех видал, и говорит откровенно: да пошли они на хрен, все эти убогие! Пусть неудачник плачет! Мир принадлежит победителям! Дарвинизм опять же, естественный отбор.

И образованщине это жутко нравится. Это куда лучше, чем лечить вонючих тупых крестьян или учить алкоголических циничных пролетариев. Вот пускай они станут суперменами! И мы их обнимем! А ублюдки пусть стонут, они на лучшее не годны.

4. То есть. На тот момент гуманизм дошел до своей вершины и аж на ней подпрыгивал. И тут пришел сифилитик с усами и сказал: поскольку всегда надо идти дальше, а дальше уже гуманизму идти некуда, то как диалектическое развитие гуманизма должен настать анти-гуманизм. Правда, он мыслил иными словами, но суть дела была именно такова.

5. А религии, кстати, в конце XIX века жилось в Европе плохо. Вот как Вольтер выразился насчет «последний аристократ удавится на кишках последнего попа», вот так наука стала религию пинать. Авторитет науки рос, и пинки крепчали. Мыслящие люди все стали науку уважать, изучать, стали видеть жизнь в парадигме науки, как сказали бы сейчас.

А от религии стали отходить все дальше. Дарвин, опять же. Наука! Если церковь против – тем хуже для церкви. Все удавились в естествознание! Веровать стало признаком ретроградства, некоего умственного мещанства, отсталости. Знаком низкого интеллектуального качества. Антипрогрессивным это выглядело.

И тут – бац! – Ницше дает объявление: «Бог умер». Коротко и ясно. И очень современно. Не хрен потому что. Хватит попам долгогривым жечь Джордано Бруно. Сами произошли от обезьян, а гонору столько, что ризы от золота не гнутся.

Друзья дорогие! Всем этим нигилистам и социалистам и курсистам было же от восемнадцати до тридцати лет! Редко-редко кто потом не остепенялся в нормальную жизнь, чтоб только в воскресенье после обеда посудачить о философии под портвейн. Им в ницшевых похоронах Бога прикол был, весело им было, стебно! Вроде и философия – а вроде и все просто и симпатично. И поколению предков это поперек хвоста! И государственной религию фигу с маслом, освященную наукой и философией!

А уж социалисты все были атеисты, принципиально и поголовно. Где есть наука – там поповщине не место.

Так что ницшевские похороны Бога были по социально-историческому моменту ну точно кстати.

6. А в философии имели место свои сложности. Самым сложным из четырех великих мудрецов всех времен и народов оставался Гегель. Настолько сложным, что его не по-

нимал Кьеркегор, а Шопенгауэра просто крючило от «этого шарлатана». Вы что же думаете, граждане православные и католики, а равно мусульмане с иудеями, а хоть бы и протестанты с буддистами, – легко ли было студенту понимать Гегеля?! Он вчера выпил, он думает Катьку к наслаждению склонить вечером, ему брюки нужны новые, не лезет в него Гегель. Вы вот сами положите рядом Гегеля и Ницше, и посмотрите, кого вы сможете читать, а кто мозги в ком репейников вам превратит.

Если «народная философия» Шопенгауэра стала доступной интеллигентам, но не всем, и думать надо, – то Ницше стал доступен тундре. Это было интеллектуально, это было модно, это было круто и продвинуто, и это было доступно.

Ницше в философии на рубеже XX века – это было как сейчас (2010 год) в литературе Мураками или Чак Паланик. Не просто, а очень просто! И со знаком качества. Не надо думать, не надо изощряться, не нужна предварительная культурная подготовка. И удовлетворяет интеллектуальным амбициям.

Сложность, дойдя до предела, скачком сменяется предельной простотой. Ницше заложил контрфилософский фундамент контркультуры.

7. Признание, востребованность и слава Ницше есть феномен не философский – но социокультурный, социопсихологический и исторический. Ибо коллективное сознательное всегда получает то, что подает ему на лифте из требуемой

глубины коллективное подсознательное.

Кумир является нам тогда, когда мы обращаем на него взор, ощущая потребность в явлении такого кумира. В нем более нашей сознательной работы, нежели его собственной, если говорить об уровне гениальности. Основа гениальности кумира – наша социальная потребность в ней.

8. Философия и политика презирают друг друга, как сямские близнецы, избравшие разные профессии. У них одна кровеносная система.

Анархизм! Родился, развился, укрепился. И все шире овладевал умами трудящихся масс. Отличное учение:

Долой государство. Власть – всегда зло. Никакого бюрократического аппарата. Не повелевать и не подчиняться. Одни трудящиеся договариваются с другими трудящимися о совместном производстве или обмене товарами. Горизонтальные связи свободных сторон. Для координации действий – общее собрание может дать кому-то конкретные полномочия, и может в любой миг выборного сместить. Воля народа – Закон, высший, подлинный и единственный. Свободные сообщества свободных тружеников дают максимальную производительность труда и максимальные условия для развить способностей каждого, – и все это в условиях максимальной справедливости. Инициатива каждого максимально свободна. И никто никому не смеет ничего приказать.

Прудон, Штирнер, Бакунин, Кропоткин, – это были серьезные люди, блестяще образованные и талантливые. Они

знали философию, историю и экономику хорошо. Они вполне научно обосновали то, к чему всегда призывали восставшие рабы, угнетенные низы: разнести государство вдребезги, все честно поделить и всем свободно трудиться, и тогда все будет хорошо.

Сегодня учение анархо-коммунизма и анархо-синдикализма можно назвать всемерным торжеством гражданского общества. На хрен государство, сами все решим, ведь это мы работаем и все создаем.

Не в том дело, что анархизм не учитывает психологию индивида. Не в том дело, что анархисты не могли быть знакомы с моим энергоэволюционизмом и не понимали сущности структуризации социальной материи. Дело в простом и коротком – для нас сейчас важно: *анархизм есть социальная энтропия*. Снижение сложности и энергосодержимости социальной структуры. Можно сказать так:

Анархизм есть политикоэкономический неопримитивизм. Много нужно теории, чтоб призывать к тому же, что и полупьяная братва Стеньки Разина: долой приказы и приказных, всем жить свободно и по справедливости.

Не в том дело, что анархизм невозможен на практике. Потому что нужен Закон, чтоб не было свар и злоупотреблений. И нужны люди, следящие за соблюдением Закона. А это и есть государство. И не в том дело, что анархизм невозможен теоретически – ибо декларирует резко упрощенное общество с отсутствием отрицательной мотивации к труду, а

отсутствие принуждения неизбежно снижает коллективную производительность; а социальный инстинкт, неотменимый в принципе, заставляет реальных людей структурировать социальную систему и занимать в ней максимально высокое место.

А в том дело, что серьезные люди создали политическое контручение. Отрицающее все предшествующее усложнение социума. Отрицающее государство как венец социальной эволюции. Проповедующее разрушение до основания и возврат к «условно-первобытной» простоте социальных отношений.

Политика – это максимальная форма самовоздействия людей через созданную социальную структуру на себя самих, форма самая всеохватная, эффективная, скрупулезная и тотальная. Можно сказать:

Анархизм – это контрполитика.

9. Однако социалисты были люди еще более серьезные, чем анархисты. И что же проповедовали они, разнообразные и огненные социалисты-революционеры, социалисты-демократы, социалисты-интернационалисты и все их бесчисленные фракции? Они проповедовали разнообразные формы перехода ко все тому же безгосударственному, бесклассовому обществу. Гражданско-производительному, так сказать, безвластному общежитию.

Не в том дело, что одни из них были радикалами, а другие консерваторами. Что одни пролили моря крови, а другие

мирно добились высочайшего уровня жизни для трудящихся своих стран.

А в том дело, что в конце XIX века поднималась огромная волна социализма, захватывающая все больше умных и хороших людей, каковой социализм решительно и научно отрицал в перспективе государство вообще, научно обосновывая политико-экономический примитив.

Социализм как контрполитическая перспектива.

Социализм – это политическая практика как средство воплощения контрполитической теории.

Цель политики – отмена политики.

Диалектическая контрполитика.

10. Именно. Вот если анархизм – это простая, одноэтажная, одноходовая и прямая контрполитика – то социализм это контрополитика двухходовая, двухэтажная, одно посредством другого.

Идея становится материальной силой лишь тогда, когда она овладевает массами, – сказал товарищ Ленин. Мысль, возможно, неглубокая, но семьдесят лет ее выдавали за откровение. Верная, однако. Хотя идея атомной бомбы массам малопонятна.

Итак. Рубеж XX века.

Идея контрполитики овладевает массами. И все больше – лучшими и мыслящими людьми.

11. Ветер Истории вздувает паруса эпох и пробивает свое дыхание во все щели. Единство культуры удивительно нам,

чьё зрение фасетчато, как у пчел, и сосредоточено на узком отграниченном участке.

После Великого Чикагского пожара 1871 г. возникает новая архитектура. Она скупа и функциональна. Несущая нагрузка переносится с кирпичных стен на стальной каркас. Оконные проемы лишаются украшений и прочерчивают плоскости ровными пунктирами прямоугольников. Гигантские коробки из стекла и бетона идут на смену шпильям, фронтонам и колоннам. XX век начинается с небоскребов. Салливен и Райт были великие новаторы. Контрархитектура была создана.

Не в том дело, что как раз тогда Чарлз Пирс создавал прагматизм, каковой параллелизм во времени любят трактовать как взаимосвязь. Прагматизм как философия не есть принципиальное стремление к минимализму в форме, уж тогда следование «бритве Оккама» должно привести философирующего архитектора к бетонным кубикам. Прагматизм не вульгарный бытовой утилитаризм, но принцип видения системы мира. Прагматизм отнюдь не контр философия.

Чтобы нагляднее убедиться в принципиальной сущности контрархитектуры, можно по зданию в стиле готики, барокко, ампира, поставить рядом с «чикагским» образцом и пятиэтажной хрущобой. Родство двух последних напоминает родителя в костюме и ребенка в домашней одежде. Ровные плоскости, прямые углы и ряды окон. «Проще уже не имело смысла».

Влияние окружающей среды на интеллект и нравственность с ментальностью изучаются давно. Красота города хоть как-то влияет положительно. В безликих бетонных ущельях растут туповатые и агрессивно-депрессивные потомки.

Архитектура до последней четверти XIX века – ныне заставляет толпы туристов бродить бесконечно по Парижу и Лондону, городам Италии и уцелевшим уголкам Германии. Бетонные соты меняют на загородные дома или домики все, кому позволяют средства.

Манхэттен прекрасен, ибо он вознесся на месте разномастных скорodelок в великом порыве к будущему, к новому прекрасному миру. Стеклобетонные коробки в старых городах превращают мир в единый офис, где процесс зарабатывания денег и траты денег лишен смысла. Контрархитектура стирает историю, индивидуальность, эмоциональные излишества. Строго говоря, красота – это эмоциональное излишество.

Что примечательно? Что уровень техники стал высок, как никогда! Конструкционные возможности – велики, как никогда! Денег много, как никогда! И? И мы имеем результат, казалось бы обратный логичному и ожидаемому. Ибо вместо максимальной сложности и выразительности и индивидуальности формы – мы получили минимальную сложность, минимальную выразительность и минимальную индивидуальность формы. Хау!

Почему?! «Это отвечало духу времени». Я и говорю – вет-

ру Истории. Беременность контрархитектурой надуло ветром – тем самым, который раздул Чикагский пожар.

Купола, шпили, арки, контрфорсы, – резко ушло все. Искусство зодчества в основном заменилось сопроматом. Избыток возможностей не пошел впрок. Произошел качественный скачок – сложное превратилось в простое.

Чикагский пожар был энтропийной бомбой архитектуры. Архитектура – это организация окружающего пространства.

Архитектурный стиль – это лицо и анкета эпохи.

Контрархитектура – это кризис созидательной потенции социума. Не материальный, не научный, не политический. Кризис системный. Мы строим примитивно – а вот потому что так мы считаем нужным.

В расширяющемся и укрепляющемся пространстве контрархитектуры вылуплялись, как скверные насекомые из мильных куколок, и все остальные контры из своих благовидных предшественников.

12. Любите ли вы театр? Ну так ему тоже пришел конец в то же самое время.

Потому Антон Павлович Чехов и великий драматург, что он сидит на переломе театральных эпох, как король на имениях. Как ведьма на крышке гроба. Ибо. Чеховская пьеса лишила театр драматургической сущности. Нет больше сюжета, нет композиции, нет действия с его развитием и интригой. Нет трагедии, нет комедии, нет блестящих диалогов,

монологов впрочем тоже блестящих нет. Есть серые люди в серой обыденности, а внутри у них тоже чувства, души, желания и мечты. И вот в этом аморфном комке разговоров они высказывают прямо, а больше косвенно, свои жалобы и пожелания. Все? Йес, сэр, это все.

Вся чеховская пьеса – это один большой экзерсис. Режиссер должен поставить, а актер должен сыграть, любые заданные чувства в любых заданных условиях. Вот сесть в саду за стол с самоваром и пить чай так, чтоб зритель чувствовал, что за этим самым чаепитием с незначачим разговором складывается счастье героев и разбиваются их судьбы. Трудность в том, чтобы зрителям при этом не было глубоко плевать на душевные терзания актеров.

Чехов опустил текст в подтекст. Внешне ничего не происходит. Но поставить и играть надо так, чтобы как бы происходило, в чувствах происходило, а действия не важны.

Появился «режиссерский театр», появился «спектакль» как театральный факт заместо пьесы, которая стала лишь сырьем для спектакля, из которого режиссер вылепит что угодно в меру своего уникального таланта. Появились режиссеры новой школы, которые могут поставить «на театре» телефонную книгу. И актеры, которые смогут ее сыграть. И знаете? Появились зрители, которые могут это смотреть!

Контртеатр на рубеже XX века прочно занял место у рампы.

...А потом был Беккет. Где уже вовсе ничего не происхо-

дит. Театр абсурда, понимаешь. И был Олби – «король вне Бродвея». И чудовищная скука постановок, каковую скуку критики впаривали за элитарное качество.

То есть. Сильные сюжеты, головокружительные интриги, яркие характеры, остроумные диалоги, драматические сшибки, – это все было оставлено коммерческому синемаграфу как атрибутика кича. Шекспир им кич. Они выше.

Характерно, что Пиранделло, Сартр, Дюренмат, – великие драматурги XX столетия, – обожали ударный сюжет и острые коллизии. Но более великими утвердили Беккета и Ионеско с их вялым абсурдом.

Великий и многогранный театр XIX века – упростился, сплющился, слинял, спустил кураж, и стал – контртеатр.

Не надо забывать о декорациях. Они подверглись упрощению, условнению (пардон за слово) и стебу. Театральный художник гневно отказался от амплуа эпигона-реалиста и стал воплощать художественный замысел в лучших современных традициях авангардизма. Сцена напоминала помещение для трудотерапии в сумасшедшем доме.

И костюмчики актерам стали шить абстрактно-условные. И двигаться исполнители стали порой, как на совместной прогулке отделений геморроя и плоскостопия.

Этот негодяй Петипа довел до такой виртуозности хореографию классического балета, что смотреть отточенно-корявые перемещения балета современного хочется гораздо меньше.

Контртеатр – это театр, который полтора века назад знатоки сочли бы неумелым, нетехничным, неталантливым, и с умственным вывихом режиссера, страдающего эстетической идиосинкразией.

Контртеатр – это театр, где формальное обеднение и упрощение есть эстетический принцип.

А вы, молодой человек, не уходите, таки к вам это тоже относится.

13. На рубеже XX века Лондон был богаче, как и сейчас, но Париж был столицей духа. Революция и Наполеон перевернули Францию. И литература, лишь один из штрихов всей жизни, французская литература XIX века была впереди планеты всей. Впереди в тупик и уперлась.

Великий Флобер был фигурой переломной. Он был реалист, и он был гиперреалист, и он был блестящий стилист. И при этом он был анти-романтик и анти-метафорист. «Мадам Бовари» – это великая правда и великое мастерство. Не надо наворотов! Долой все необязательное! Нагая правда в нагой фразе.

«Постфлоберизм», – ввел бы я такое слово. Мастер умер, а движение продолжалось. К черту красоты и условности, к черту навороты и банальности. Будь проще, и к тебе потянутся лавры. Если идет дождь, то нечего наяривать: «В безбрежной серой пелене переплетались и звенели серебряные струи» и прочая лабуда, а вот так прямо и надо написать: «Шел дождь». Честно, кратко, без стилистического эпигона-

ства и финтифлюшек.

После I Мировой, в дешевом интернациональном Париже, молодой Хемингуэй привел эту манеру в канон и миф XX века. Скупое, кратко, честно, просто. Правда, гм, за хемингуэвской простотой стояло мастерство. Отбор и порядок слов были выверены и точны. И смысл текста уходил в подтекст. (Привет от чеховских спектаклей!)

Но не всем же быть Хемингуэями. И распад литературы пошел по нескольким направлениям сразу.

Пруст убрал из литературы действие, растянув изящный ажур психологии по всем поводам.

Кафка убрал из литературы смысл, оставив депрессивный абсурд бытия.

Джойс в «Улиссе» убрал из литературы все: он все повторил, имитировал, стилизовал, описал, применил, – и создал гигантский экзерсис на тему одного дня одного человека, а вообще там ничего не происходит. Эдакий анти-шекспир.

Это жутко привлекло никчемушника по имени Генри Миллер: как здорово, что можно писать без всякой там стилистики, без всяких там сюжетов и композиций, без всяких там умных мыслей и сильных чувств. Ура! Это – продвинуто! Это – клево! Прибавим простоты, откровенности, заурядности, дерьмеца, сношений, вонючести в меру, романтизмом чтоб не пахло, а главное – заурядность! Заурядность как принцип. Заурядность порывов, мыслей, чувств, действий, всего. Вот суть гиганта Миллера.

Возникла паралитература со знаком качества, присвоенным самозваной элитой. Эдакий порноОскар. Быдло вышло на авансцену.

И хрен бы с ней, сосала бы свою пайку возле параши! О нет. Теперь уже с позиций контр-литературы отвергался канон литературы старой: крупные характеры, сильный сюжет, горячие страсти и отточенный стиль. Мастерство и неумелость поменялись местами. Смердяков выжил из дому д'Артаньяна. Киплинга объявили автором детской «Книги джунглей» и хва с этого империалиста, а Лондона – беллетристом для юношества.

Литература, будучи важнейшей формой культурного самовоспроизводства, стала гнить заживо, отравляя ядом своего распада все вокруг.

Ибо важнейшее, что отличает контр-литературу от литературы – это снижение профессионального качества в области формы – и снижение эмоционально-интеллектуального уровня при распаде морали в области содержания. Формальная и содержательная энтропия. Все по хрен дым.

14. Живопись всегда впереди! Зрение – оно ведет, а остальное потом.

«Черный квадрат» Малевича – о, это непревосходимый эстетический символ эпохи! Чтобы нарисовать такую картину, достаточно быть идиотом с кистью и черной краской. Это можете вы, я, ваши дети и таджик-гастарбайтер из дворницкой. Но чтобы додуматься нарисовать такое, и выставить,

и объявить символом, – вот это попахивает гениальностью. Подафитесь фашими грезовскими головками, тернеровским светом, импрессионистскими тенями и босховскими фантазмагориями. Вот – вам!!! Хавайте. И как схавали!..

«Черный квадрат» – это точка в конце великой истории великого искусства нашей цивилизации. Это отпечаток головы, ударившейся в тупик в конце тоннеля. Полное логическое завершение всегда есть абсурд – получите. Знак конца. Отрицание всего бывшего. Противопоставление любому изображению. Всем контрам контр.

Появился он, ясен день, не на пустом месте. Все виды модернизма волной подкатывались к конструктивизмам, абстракционизмам, дадаизмам, а допрежде того – к разным неопримитивизмам. И вдруг оказалось, что уметь рисовать – не обязательно! Владеть рисунком и цветом – не обязательно! Это и без тебя уже сделано. Главное – что-то отличающееся изобразить, необычное, привлекающее внимание.

На конкурсе красоты наибольшее внимание привлечет уродина. Таковой и явилась модернистская живопись. По достижении совершенства – диалектическим развитием процесса явится разрушение совершенства.

На переломе остался великий Ван-Гог. На верху остался неподражаемый Дали – и Пикассо вечно чернеет от ненависти к вечному сопернику в той вечности, где пребывают они все. Эти двое – совместили движение с созиданием, взлом старых форм с созданием новых. Я имею в виду Ван-Гога и

Дали, «Герникой» наслаждайтесь сами.

Любая выставка «современного искусства» – это эстетическая проекция дегенерации эпохи.

15. В музыке последнего века – также имеется упрощение. Бродвейский мюзикл пришел на смену классической опере. Нет, хороший мюзикл – это прекрасно! Мы говорим лишь о формальном упрощении музыки. И джаз, и рок, и битлы – это прекрасно. И роковые обработки классики, собирающие полные залы, – это тоже прекрасно. Но: серьезная музыка стала именно «классической» музыкой. Знатоки и любители ломаются. Но писать ее сейчас – вне моды дня. Она «несовременна». «Современная» – проще или много проще.

16. Мода! Ни в чем, наверное, контркультура не проявляется так, как в моде.

Назначение моды – дресс-код. Функция моды – социальная идентификация. А вот эстетика моды – неотрывна от всей эстетической сферы социума.

Европейская мода много веков предъявляла достаток и социальную значимость через явно дорогие ткани и кружева, золотые побрякушки и драгоценности. XIX век выступил с унификацией мужских мод – черное и белое, сукно и полотно, резкое упрощение покроя. Дамские моды держались пышности упорнее, вплоть до накладных ягодиц, – но кринолины и корсеты, корсажи и шлейфы, буфы и рюши, – тихо уплывали в прошлое. И тут грянули войны.

Винтовка и пулемет содрали с войск яркую мишуру. Офи-

церы оделись в хаки. Традиционное воинское убранство – перестало быть таковым. Герой слинял в одночасье. Какие разноцветные мундиры?!

Война легла страшным рубежом между еще XIX и уже XX веком. За ней – о: кстати о моде! Женщины задрали юбки так, что бабушки умерли бы от ужаса. Сначала открыли щиколотки, и тут же икры, и – вот и колени! А эти купальные костюмы – боже, трусы и лифчики, и все!..

По сравнению с веками прошлыми – одежда стала гораздо проще – раз, гораздо унифицированнее – два, и гораздо откровеннее – три. На мужчинах изменения легче проследить – у них считанное число предметов туалета.

Сначала отказались от шляп. Потом – от шарфов. Потом – от галстуков.

Женщины пошли по улице с обнаженными до лобков животами, и ягодицы полезли из брюк.

О золотые шестидесятые! – вошли в моду рваные джинсы и как бы грязные майки. И туфли на босу ногу. И недельные щетины.

Таким образом. Сегодняшний фронт. Обозначает себя часами, по которым только знаток различит их дикую цену. Аналогичных достоинств ботинками. Сорочкой средней паршивости вида, с лейблом самых дорогих домов. А именно: значение моды – перешло к значению знака моды. Оригинал и подделка неразличимы! и только наметанный глаз знатока отличит престижное от позорного.

Но главное и принципиальное: из шикарного дома идет к шикарной машине обтерханный небритый вахлак, барахло которого дорого и престижно, но вид имеет помойный. Вахлаки пьют дорогое пойло в шикарном кабаке, а на человека в отглаженном костюме и красивом галстуке смотрят как на плебея. Красота, аккуратность, яркость, броскость, – это пройденный этап. Неброскость, небрежность, псевдонеряшливость, – это стиль.

Это контрмода. Контркультура в моде.

17. Все внешние визуальные проявления контркультуры могут быть объединены понятием «контрэстетика». Это относится ко всем родам и жанрам искусства, чистого и прикладного.

18. Красота сменяется «контркрасотой», если вам угодно называть контркрасотой уродство. И волны этой контркрасоты расходятся широко, затапливая души сточными водами гниющей цивилизации.

19. В кино, этом важнейшем из искусств, возникает спрос на унтерменшей. Мэрилин Монро и Керк Дуглас остались в прошлом. Герои и героини являются из королевства кривых зеркал. Теперь у них грязные волосы, корявые лица, нескладные фигуры. У киношного Александра Македонского лицо плачущего педераста, Иван Грозный – помойный бомж в белой горячке, Робин Гуд – одутловатый и тормозной неудачник; и вместо комплекса величия – комплекс неполноценности на фэйсах лузеров. Режиссеры назвали это: показать

внутренний мир человека. Они путают внутренний мир с содержимым кишечника. Герой выработан – подайте мелкого человечка в герои!

Восстание масс продолжается. И жажда загнать быдло в хлев нарастает.

Так вдобавок режиссерам надоели радостные цвета экрана, и в моду вошло глушить изображение сине-черной глухой гаммой с недостатком света. Это «стильно».

20. Люба ж ты моя, 68-й годочек! Оттремели твои петарды, отплескались флаги, отгромоздились баррикады студенческих кварталов и отзвенели бутылки с молотовскими коктейлями, полыхая огнем в черствеющей памяти.

И испражнялись прилюдно, отрицая ваши приличия. И совокуплялись публично, презирая вашу стыдливость. И матюгами поливали юные образованные девицы, обличая ваше ханжество. И курили траву, и воняли немытостью, и жили в свальном грехе. И не желали работать, и заводить семьи, и подчиняться правилам.

Вот это и был огненный знак на несокрушимой стене твердыни: «ВЗВЕШЕНО – ОЦЕНЕНО – ОТМЕРЕНО». Кончен бал, погасли свечи, пиздец котенку. Свободная и гуманная цивилизация – своей передней линией, своим юным поколением, отрицала себя, отравляла себя, уничтожала себя.

Это было крайнее проявление контр-цивилизации. Она – отрицала все. Государство, труд, семью, мораль.

Пророк и теоретик «третьей волны», аналитик «футу-

ро-шока», кровник мой и земляк Элвин Тоффлер постигал это как переход к иному, неведомому и неотвратимому, но естественному и прогрессивному будущему. Да нет, умный старик... Конец цивилизации еще не означает перехода к новой цивилизации и необходимость приспособиться к ней. Системное крушение означает крушение системы (пardon кто понял). Новая цивилизация начнется с принципиально другого: именно с синтеза элементов в системные блоки.

21. Распад социальной ткани ведет к некрозу всего социума, но отнюдь не к перерождению его заживо в новый социум. Сначала старый социум сдохнет, удобрив останками оголившийся пустырь Истории. А потом, через века, из бугорков дикости, прорастет на этом месте новый социум, стараясь вобрать крохи прежней культуры, которые уцелели в памяти.

22. Шо мы называем контр-цивилизацией?

Контр-цивилизация – это когда цивилизация в своем развитии, в эволюции своей, всеми своими принципиальными и основными проявлениями переходит меру и диалектически превращается в свою противоположность, отрицая себя самое. Если не нравится вполне архаичное слово «самоё», церковнославянский рудимент в коктейле блатного жаргона, поставьте «саму».

Государство постепенно дает все больше свободы гражданину – и впадает в анархию, из которой некогда и возникло как система координации нужд и усилий.

Мораль расшнуровывает корсет, сбрасывает парик... и в конце концов голая толпа в животной естественности превращается в первобытное стадо троглодитов, с которого все началось.

Гуманизм превращается в подлюю трусость.

Доброта превращается в слабость.

Толерантность превращается в отрицание истины и безразличие.

Сила становится слабостью, ибо ее все равно нельзя применять!

Жрите, шакалы! Я не из вашей стаи.

23. И оформилась контр-мораль. Обобщение этого всего на базовом уровне эмоций и человеческих отношений. На уровне представления о должном в деяниях наших грешных.

И девка, принеся в подоле, стала более почетным членом общества, чем мать в семье. Матери-одиночке – помощь и сочувствие государства в первую очередь.

И гомосексуалист стал более неприкасаемым, чем нормальный мужчина. Извращение получило название «нетрадиционной сексуальной ориентации». Так стрелка компаса может указывать на выгребную яму: это нетрадиционный компас. И за публичное неодобрение всовывания члена в мужскую задницу в цивилизованных странах уголовно наказывают. А извращенцы устраивают свои парады, где театрально демонстрируют свои ласки извращенцев, а полиция их охраняет, а муниципальные чиновники идут в первых ря-

дах.

И СПИД, в основном получаемый гомосексуалистами через прямую кишку любовника или наркоманами через общий шприц, нельзя называть стыдной болезнью, а надо жалеть и лечить, и только.

Не стыдно быть наемным убийцей – о них снимаются добрые и веселые кинофильмы. Не стыдно избирать проститутку в парламент – а что? она тоже имеет право! Не стыдно быть вором: а пусть сначала суд докажет, а мы через дорогого адвоката оспорим его решение.

Нельзя казнить садистов-детоубийц, это негуманно. Хотя их мало порвать на мелкие куски. Социуму запрещено извлекать себя от социальных раковых клеток!

Исчезло слово «честь». Это уже понятие историко-литературное. У царских офицеров, у королевских мушкетеров, и легионеров и дворян была честь. Мы – а мы чего? мы по закону, для блага человека...

Если ты видишь насильника – его нельзя убить, нельзя изувечить, нельзя применить к нему оружие, и оружия иметь тебе нельзя. Можно его тихо оттащить и позвать милицию. То есть: невмешательство, социальная пассивность, асоциальность, – вменены в закон!

Вдумайтесь в это: Закон подавляет социальное самосохранение!

И – в развитом государстве – не стыдно быть нахлебником-социальщиком.

24. И вдруг появился Контр-Закон!

По нему нельзя депортировать взад обратно на родину нелегальных мигрантов. То есть: любой человек имеет право прийти и поселиться где хочет, не заботясь никакими законами. И за нарушение закона о границе, за нарушение законов о миграции, о натурализации и т.д. – его нельзя посадить, и нельзя выгнать, и ничего ему нельзя делать, а надо его содержать. Контр-Закон уничтожает закон и лишает его смысла.

По Контр-Закону нельзя избить вора и отобрать у него свое.

По Контр-Закону нельзя убить убийцу. Тебя накажут за это строже, чем наказали бы его за убийство невинных.

По Контр-Закону все великие герои прошлого оказались бы преступниками, убийцами, самоуправцами.

Закон – это выражение структуризации социума.

Контр-Закон – это выражение деструктуризации социума, когда система переходит из сильного состояния в слабое.

Контр-Закон – это вектор ослабления социальной системы.

А откуда он взялся? А Закон диалектически переполз в свою противоположность. Совершенствовался-совершенствовался, пока не впал в дегенерацию. Бытие есмь!..

25. И появилась контр-идеология. Если идеология – это настрой общества на единую и важную задачу, спроецированный на плоскость представлений о нуждах и устройстве

мира. То контр-идеология – это значит: человек! ты – главное! все – для тебя! и пусть никто не смеет капать тебе на мозги общими задачами!

Контр-идеология – это либеральная идеология, строго говоря. Это песня из «Последнего дюйма»: «Какое мне дело до вас до всех, а вам до меня!»

Контр-идеология – это запрет на идейное объединение социума в стремлении к единой цели.

26. Этика и эстетика недаром похоже называются. Красоту, добродетель и истину недаром почитали родственными. Уродливость облика и мыслей... короче, кретинству формы соответствует идиотизм содержания.

Переход гуманизма в контр-гуманизм примерно таков:

Педоцид (он же инфантицид), то есть уничтожение детей, наблюдался у многих народов на ранних стадиях развития. И даже уже на государственном уровне существования – тоже имел место! Рождались дети, а не прокормить всех было. Как вам поговорочка народненькая: «Пошли Господь скотину с приплодом, а детишек с приморцем»?! Но – это только выражение желания. А когда «простодушные благородные дикари» излишних, по их мнению, младенцев просто выбрасывали, – это было в порядке действий. Племени не прокормиться с ними!

Хоть у спартанцев, хоть у эскимосов, имел место племенной отбор: старики осматривали новорожденных. Сильных оставляли, слабых и увечных выкидывали. Это чудовищно

жесток по отношению к человеку, к ребенку, к индивидууму. Но это гуманно по отношению к социуму в целом: нужны работники, воины, матери, иначе хана нам всем вместе, враги победят, вырежут, сожрут, завладеют нашим всем.

Набирала мощь культура, мягчел закон и нрав, совершенствовалась медицина, снижалось значение физического здоровья индивида. Пожалуйте заглянуть на противоположную сторону процесса:

Вот рождается младенец, больной неким ужасом. Он олигофрен. Или у него букет каких иных неизлечимых болезней. Генный дефект. Он маленький, беспомощный, он тоже живое существо, он хочет есть, он жаждет ласки, он человек. Мать оставила его в роддоме, страна бедная, ей его не поднять, и вообще не хочет. И – семейные пары развитых стран в массовом и общепринятом порядке усыновляют этих несчастных, они же дефективных, детей, и всячески внедряют их в общество.

Это очень гуманно, прекрасно и благородно по отношению к каждому из бедных детей. И это разрушение своего народа, своего социума и своей цивилизации, слегка отсроченное во времени. Это импорт генного брака. Это впрыск импортного генного брака в генофонд своего социума. Это социогенетическое саморазрушение. Это генетическое самоубийство социума.

«Людей с ограниченными возможностями», т.е. инвалидов всех видов, многие из которых передают гены своего

инвалидства, будет становиться все больше, социум будет к ним адаптироваться все полнее, здоровье среднего человека будет все снижаться, процент генетических дефектов будет все прогрессировать. Дефективный народ не имеет исторической перспективы. В перспективе – этническое замещение нации народами менее гуманными и более здоровыми и плодовитыми. Что мы и наблюдаем сегодня: процесс пошел. А этническая замена неизбежно влечет культурную коррекцию мутирующего социума.

Одна крайность – гитлеризм: уничтожение уродов. Другая крайность – контр-гуманизм: всеми средствами науки обеспечивай физическое существование всех больных младенцев и тяни их всю жизнь среди здоровых, фактически заменяя здоровых больными.

Каждый социум сам должен сделать свой выбор. Платить за этот выбор цену он тоже будет сам.

27. Противоречие между интересами индивида и социума имманентно и диалектично. Что есть вторая сторона единства их интересов. Это – не сложно.

Если противоречие между интересами индивида и социума *всегда* решать в пользу индивида – вместо диалектического единства выйдет хрень собачья. И социум, разрушенный для блага каждого отдельного индивида в каждом отдельном случае, уже не позволит всем этим индивидам вообще жить.

Без ограничения интересов индивида – невозможно само существование индивида, ибо он нежизнеспособен вне со-

циума.

Контр-гуманизм – это самоотравление социума через запрет избавляться от деструктивных социальных мутаций.

28. Главная ошибка контр-гуманизма, ошибка принципиальная и смертоносная, вот в чем. Он масштабно эклектичен. Он не имеет единой системы координат в мире, где необходимо ориентироваться. Вместо линейки для измерения явлений – у него такая раздвижная штука под названием «зоилова мера». Он не желает понимать той несложной вещи, что мир есть единая система, где все взаимосвязано. Так банально, аж противно!!! А он не понимает.

Здесь вот какая штука. Принято считать: свобода человека должна быть ограничена только свободой другого человека. Живи сам – и давай жить другим. Если твои действия никому конкретно не приносят вреда – значит, ты имеешь право, и все хорошо. Бездельник, тунеядец, пацифист, гомосексуалист, наркоман, развратник, – если они все вопросы с партнерами и встречными решают по доброму согласию, вреда никому не приносят, а свою судьбу имеют право решать сами.

Примитивная ошибка в том, что человек, существующий только как монада социума, рассматривается здесь как самодостаточная единица, независимая в своих действиях от социума. Социальные последствия индивидуального поведения – либеральный контр-гуманизм рассматривать отказывается. Контр-гуманизм отвергает обобщения и объектив-

ный характер индивидуальных действий.

Перечисленные проявления свободы: снижают рождаемость в социуме и делают его выморочным, ведя к самоликвидации и этническому самозамещению; разрушают трудовую мотивацию; разрушают моральные критерии; разрушают инстинкт социального самосохранения; разрушают генофонд социума; ослабляют, подрывают, разрушают, развращают, разъедают, снижают, и т.д.д.д.

Товарищи идиоты и господа дубье! Нельзя же рассматривать связи и последствия поступков человека в социуме только на личностном конкретном уровне – и в упор не видеть связей и последствий поступка на уровне социальном, объективном, общественном.

29. Групповой человек выжил в том убеждении, что он отвечает за всю группу, и вся группа отвечает за него.

«Я отвечаю за все!» – вот мировоззрение человека социального.

«Каждый отвечает только за себя!» – лозунг контргуманизма.

Каждый из нас своими поступками делает свою группу, свой социум, сильнее или слабее. Представление о том, что я могу жить как хочу, а «социально сознательные» пусть как сами хотят, – мировоззрение не только паразитическое, но разрушительное.

Система взглядов предшествует действию. Разрушительная система взглядов предшествует разрушению.

...В наступающем Хаосе и следующем за ним Новом Средневековье – тунеядцы, наркоманы, гомосексуалисты и жулики будут беспощадно истреблены. В лучшем случае им дадут вымереть. В худшем случае их будут уничтожать физически – что и сегодня имеет место в ряде стран, не причисляемых к «передовым», но находящимся на историческом подъеме. Пусть не говорят, что они не были предупреждены.

30. В сущности, контр-культура характерна прежде всего снятием табу.

Культура есть – что? Повышение структуризации социума с повышением уровня и вариантов форм энергопреобразования.

Контр-культура есть – что? Понижение структуризации социума (при том, что эффективность и вариабельность энергопреобразования по инерции может сколько-то расти).

То есть:

Контр-культура – это социальная энтропия. Снижение креативного потенциала социума.

Оно же:

Контр-культура – это эволюционный регресс социума. Ибо направление эволюции – в усложнении устройства, повышении уровня структуризации социума. Тем самым и увеличении количества социальных форм, ячеек и перегородок, в увеличении количества и форм императивов и табу.

31. Регулирование половых отношений – важнейший и показательный раздел культуры. Рубеж XX века характе-

ризовался сильнейшей либерализацией морали. В развитых странах возникли движения нудистов типа лиги «Долой стыд!» – голые мужчины и женщины с этим лозунгом на лентах через плечо вышли на улицы. Возникла теория полового акта как «стакана воды»: хочешь пить? – ну попей, чего турусы разводить. Наиболее продвинутые социалисты разрабатывали декреты об обобществлении женщин.

И уже в тридцатые годы «философы» франкфуртской школы с негодованием обосновали священное право личности на любые формы секса без всяких ограничений. Не смеют попы и фашисты ограничивать природное право личности на наслаждение.

Контр-мораль совершила диалектический оборот и вернулась к бездумным привычкам первобытных эскимосов, так и оставшихся в реликтовом строе каменного века: пусть каждый трахается с каждым, не обращайтесь внимания. Эскимосы остались в социально-эволюционном тупике и начали перенимать чужую высокую культуру. Чужая же высокая пришла к их первобытности.

32. Под словом «культура» в самом широком смысле понимается вся совокупность всего человеческого продукта: материального, интеллектуального и духовного. Под словом «цивилизация» в этом случае надо понимать человечество, существующее в лоне этой культуры и осуществляющее ее, будучи одновременно сами сформированы ею. То есть: культура и ее люди воедино.

В таком случае: контр-цивилизация – это люди воедино со своей контр-культурой. И что они делают? Они свертывают свою цивилизацию, схлопывают, заканчивают, уничтожают. Такой этап.

33. Волки режут и жрут старых, ослабших и больных оленей. Молодой и здоровый им не по зубам: силен, быстр.

Добычей варваров падали только контр-цивилизации. Цивилизация варвару не по зубам – на то она и цивилизация, поднявшаяся из варварства.

Сначала цивилизация должна потерять волю к борьбе и жизни.

Поставить личное благо выше общего. Разучиться убивать и умирать.

Справедливость попать Законом, а Закон попать Выгодой. Утерять Идеалы – то есть надличностные цели, благие и необходимые для всех, ради которых стоит жертвовать жизнью каждому, если необходимо. То есть:

Контр-цивилизация – это цивилизация, отказавшаяся от тех качеств, которые определили ее формирование, подъем и расцвет, и принявшая те представления, которые сулят максимум благ каждому при распаде общего. Человекоподобный наслаждающийся самоед.

Контр-цивилизации предшествуют отдельные проявления контр-эстетики и контр-морали. Они развиваются, множатся, и постепенно охватывают всю сферу культуры, где стержневыми являются идеология и мораль.

34. Какова причина и движущая сила гибели цивилизации? Причина – системная и эволюционная. Система существует только в динамике ее развития, как эволюционирующий социум, тут остановиться и зафиксировать все формы существования раз и навсегда невозможно. Системные качества и структуры подсистем, эволюционируя, рано или поздно начинают дегенерировать, переусложняться, терять эффективность. Изменение есть Закон Бытия. Достигнув оптимума, идеального устройства для своих возможностей, система изменяется дальше и идет к распаду. Это относится и к биосистемам, и к социосистемам, и к Универсуму вообще.

Движущая сила гибели цивилизаций – та же, что вся движущая сила Истории. Это изначально позитивный энергетический импульс Вселенной. То, что Шопенгауэр называл Мировой Волей, а мы можем назвать энергией. И проявляется она через Всемирный Закон Структуризации, о котором уже говорилось. И через Всемирный Закон Энтропии, о котором говорилось гораздо раньше и не нами.

Энтропия есть диалектическое продолжение Структуризации. Цивилизация образовалась, развилась, поднялась, достигла пика, стала слабеть, затем она должна разрушиться и умереть.

«Ген старения» найти, допустим, можно. Но этот ген – лишь материальное выражение Закона, который можно корректировать в частностях, но нельзя изменить в принципе. Ты удалишь или изменишь этот ген? Ну так сдохнешь от че-

го-то другого в другой момент, вот вся разница.

Поэтому когда мудрый Гегель или наивный Фукуяма говорили о некоей идеальной цивилизации, которая уже никогда не будет изменяться, это нельзя счесть ничем, кроме глупости. Ибо не понимать основ и сущности Бытия, витиевато рассуждая об абстрактных материях, есть признак интеллекта в ущерб уму.

Нет ничего вечного, кроме изменений?

35. Поскольку цивилизация включает в себя прежде всего людей. Поскольку цивилизация создает себя посредством разума и действий людей. То и контр-цивилизация осуществляет себя через людей – их взгляды, их отношения и их действия.

Энтропия, как проникающая в поры деревянного клина вода, чтобы затем разбухнуть и разорвать каменную глыбу, – энтропия проникает в мелкие щели социальной надстройки. Через штрихи контр-искусства и контр-морали тонкая смерть течет к сердцу цивилизации. И люди, чья сущность всегда жаждет изменений, особенно в молодости, уничтожают свой мир с той же закономерностью, что предки его создавали.

Приложение 1

Критика критики

Лекция, прочитанная в университете Милана в 2005 г.

Что касается критики, то я попробую мягко объяснить свое понимание этого преинтереснейшего и столь немаловажного в литературе предмета...

Началось с того, что еще в младших классах средней школы мы читали две книги для внеклассного чтения. Одна была красно-розовая и так называлась: «Книга для внеклассного чтения в 1–2 классах», а вторая книга была такая голубая и называлась «Книга для внеклассного чтения в 3–4 классах». Книги эти были изданы в первые послевоенные годы, а потом переиздавались каждый год-два – школьников было много, чтобы они читали. И вот мы, младшие школьники, делились сомнениями в том, что описанное в книгах правдоподобно. Потому что там были какие-то такие отчаянные герои, что мы примеряли на себя их героические поступки и, как сказали бы позднее, «Что-то маловат злодею заячий тулупчик». Нам это было не по плечу. А критика, то есть статьи такие, недлинные и громкие, предшествовали этим книгам, критика утверждала, что очень даже книги хорошие –

так все и должно быть!

Но потом началось знакомство с великой классикой. И это неправда, что школьникам всегда скучна классика. Иногда школьники к классике относятся вполне заинтересованно. Итак, нормальные советские восьмиклассники-десятиклассники изучают «Героя нашего времени» автора М. Лермонтова. И тут начинается что-то такое непонятное для нас, потому что, ну там понятно – классика, уроки, надо учить, но учительница наша... а учительница – это заслуживает отдельного упоминания. Она жила литературой, она горела литературой, она была влюблена в литературу, в школу и в нас. И, как вы понимаете, страдания ее были неисчислимы во всех этих качествах. И вот она, Кира Михайловна Яцевич, выпускница Ленинградского университета русское отделение филфака, объясняла нам: какой герой Печорин, какой он «лишний человек», какой он страдающий эгоист, какое величие проблескивает во всех его пороках – и как он хорош.

Ну, потом прочитали Печорина, слава богу, читался «Герой нашего времени» достаточно легко даже нами, школьниками, и поделились друг с другом соображениями об этом герое. И говорили мы друг другу, что да нет, позвольте, вообще он полная скотина. Он неизвестно зачем устроил такую подлянку своему другу Грушницкому. Ну уж какой Грушницкий ни на есть, но вы с ума сошли, он с ним по-дружески беседует, а этот начинает его подставлять. Он просто подло надругался над чувствами девушки неизвестно зачем. Дру-

гую девушку он просто погубил, ни о чем не думая. Чудесного человека Максима Максимовича он оскорбил походя. А что он вообще хорошего в жизни сделал?! Что он страдал?! Ну так это его проблемы, это его горе. А толку от него-то чего?

Когда мы в мягкой форме поделились с любимой Кирой Михайловной этими соображениями, она возбудилась. Она закричала, она сказала, что мы еще ничего не понимаем, что мы не понимаем страданий. Мы иногда понимали страдания, но мы были все-таки не согласны.

Таким образом, прошло сколько-то лет (сейчас мне показалось бы, что очень немного, а тогда это был значительный кусок жизни), и вот восемнадцатилетним студентом того же самого русского отделения филфака ЛГУ я должен выбрать себе тему курсовой работы. И тут я вспоминаю, что я вовсе не со всеми пунктами программы согласен, и придумываю себе тему: «“Герой нашего времени” М.Ю. Лермонтова в современной ему русской критике». Доцент, который руководил просеминаром, был мужчиной либеральных воззрений, Ленинградский университет вообще даже в советские времена был таким рассадником либерализма и духа старой петроградской академической школы. Поэтому мне в деканате нарисовали допуск, и я пошел в залы для научной работы, пошел в газетный и журнальный отдел, рылся там долго в каталогах, и мне помогли. И вот через какое-то время впервые я прихожу туда вечером, мне подкатывают тележку, и на

этой тележке лежат чуть не 200–150-летней, ну, я уже вру, тогда это было всего 120–125 лет, подшивки желтых газет, подшивки каких-то зеленовато-серых пыльных журналов, и я бережно-бережно их раскрываю на нужных страницах и начинаю читать.

Реакция моя может быть выражена такой деталью, как: «от изумленья у него выскочила вставная челюсть». Вставной челюсти у меня не было, но, в общем, рот открылся...

Первый и самый яркий... понимаете, я рос в офицерской семье, субординация, по-видимому, въелась в кровь, поэтому я начал читать критиков по старшинству. Я начал с отзыва Государя Императора Николая I Павловича о книге М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Тогда я узнал, что поучения Генеральным секретарем Хрущевым поэтов – как писать стихи, писателей – как писать прозу, мемуаристов – как вспоминать мемуары, – ! – вот эти поползновения Хрущева имеют в России давнюю историческую традицию, где лидер государства учит писателей, как надо писать, и публично излагает свою точку зрения. Которая, впрочем, принимается, как руководство к действию. Николай Павлович, светлой души патриот, писал, что он остался глубоко разочарован и в печальном недоумении. Он-то полагал, что героем нашего времени является тот, кто показан с первой же страницы – честный человек, русский патриот, добросовестный служака, что называется – слуга царю, отец солдатам, душевный, неприхотливый, привязчивый, надежный, храбрый

солдат и верный товарищ, простой штабс-капитан Максим Максимыч. Вместо этого удивил государя-императора Печорин – бездельник, хлыщ, человек глубоко порочный, который не может подать никакого доброго примера русскому юношеству. Чем он собственно занимается? И вообще господин Лермонтов, который, видимо, сочинитель, видимо, не без способностей, что-то сделал очень сильно не то.

Как вы понимаете, закончив читать высочайшую рецензию, я мгновенно сделался глубоким защитником Печорина и Лермонтова, потому что если верховная власть, будь то проклятое самодержавие или Политбюро ЦК КПСС говорит, что автор плохой и книга плохая – значит, что-то здесь есть...

Видимо, раньше я ошибался.

Я стал читать демократическую критику.

Значит, так. На протяжении первых пятнадцати лет, вот так примерно с 1840 по 1855 год, русская критика, великая русская критика, мудрая, глубокая, тонкая и доброжелательная, не сказала о романе «Герой нашего времени» н и о д н о г о д о б р о г о с л о в а!!! Наилучший отзыв был, что вот он ушел в мир иной, а остался на нем грех не смытый – «Герой нашего времени»; что это все действительно способствует растлению нравов; что герой – пустой, мелкий, никчемный; и книга в общем и целом вполне даже гадостная и недостойная бесспорных способностей Лермонтова, которые у него, видимо, все-таки были. И вот в таком вот духе.

Что характерно – хоть бы кто-нибудь сказал, какой небывалой до него в русской литературе, какой благоуханной кристальной прозой написана эта книга. Нет. Как будто этого никто не увидел. Ну, как-то там написано и написано. Вот Одоевский писал, Карамзин писал, Пушкин писал, ну и Лермонтов писал. И не было никому дела до этого языка, до этого изящества, до этого психологизма, до этого блеска небывалого. Нет. Критика этого всего как-то совершенно не увидела.

И вот тогда с самого первого курса университета поселилось во мне такое недоверие к критике, что как же так? Как там у Пушкина: «Прошло сто лет, и юный град, / Полночных стран краса и диво...» Вот прошло сто лет – и ну-ка попробуй-ка усомниться в достоинствах классической книги! А раньше, так вроде бы оно ничего и не было. Что-то тут не так, ребята...

И уже позднее, переиначив сам одну шутку, вычитанную в журнале, составил я формулу, которая даже самому понравилась. *Критика – это когда он, критик, учит его, писателя, как бы он, критик, написал то, что написал он, писатель, если бы он, критик, умел писать.* И вы знаете, до сих пор мне часто кажется, что так оно и есть. Потому что...

Когда, собственно, родилась критика? Собственно, давно. Нам известно, что уже в Древней Греции были критики, которые критиковали кого ни попадя. А поскольку главнее всех в литературе был великий Гомер, то они пытались зарабаты-

вать на жизнь тем, что ругали Гомера. Они указывали на его недостатки, на несовершенство его поэзии, на разнообразные ошибки, на противоречия в сравнении с классической мифологией и т.д. и т.п. Я сейчас не хочу называть ни одного из этих имен, потому что они того не заслуживают. Ишь ты, прибежали Геростаты и разложили свои раскладушки в тени Гомера. Обойдутся. Ну вот, понимаете, критика, она так примерно и начиналась.

Потом наступило темное Средневековье через какое-то время, а вот потом стало уже интересно, потому что, строго говоря, когда возникла критика в нашем уже сегодняшнем представлении? Понятно, что не в России изобрели книгопечатание, не России была впереди Европы всей в области развития литературы в эпоху Ренессанса и т.д. И если, значит, мы возьмем великую французскую литературу золотого XIX века, критика уже вполне была, и критики писали статьи. Эти статьи публиковались в альманахах, в журналах, а иногда даже в газетах. Публиковали рецензии, публиковали ругань друг на друга. И если бы и им, критикам, и им, французским писателям, сказать, что 100–150 лет спустя самыми знаменитыми в мире книгами из всего золотого французского XIX века останутся романы Дюма «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо», то критики пожал бы плечами и отворотили оскорбленные лица от этого идиота, который ничего не понимает, неясно что пропагандирует и вообще – не считается с критикой!! Если бы им, критикам, сказали, что

полтора года спустя в мире уже давно будет существовать жюль-верновское общество, а книги Жюль Верна будут переведены на все языки, и в согласии полном с деталями некоторых романов Жюль Верна корабль полетит на Луну – и с того же места, и такого же размера, в такие же сроки, столько членов экипажа, и даже приводнится практически в ту же точку океана! и весь мир будет еще раз обсуждать! и тиражи Жюль Верна будут просто потрясающими! и все его будут знать. Они сказали бы, что это просто какая-то фигня, потому что Жюль Верн в общем пишет довольно примитивные повествования, которые для того и существуют, чтобы помогать школьникам изучать географию. Только и всего.

Если бы им сказали, что, в общем-то, даже великий Бальзак не вынесет этого соревнования, даже богоподобный Гюго со своими все-таки сохранившимися великими романами: и «Отверженные», и «Собор Парижской богородицы», и «Труженики моря», будет уступать в сознании людском Дюма – а что такое Д'Артаньян, и что такое граф Монте-Кристо, будут знать все сколько-нибудь нормальные люди. Это станут уже, понимаете, имена-то нарицательными. Нет. Они сказали бы, что «Да нет, ну что же вы всех плебеями считаете?» Это про французов.

А была еще одна великая литература XIX века – великая английская литература. И вот в этой великой английской литературе был Теккерей – великий Теккерей с его «Ярмаркой тщеславия». Был великий Диккенс – человек, которому здо-

рово не повезло в переводах на русский язык, потому что писал он очень легко, очень изящно, очень иронично, дыхание его фразы было длинным и легким. А у нас по-русски он звучит, в переводах на наш язык, тяжело. Вот этот вот великий Диккенс, который потрясал эпоху, когда президент Америки и король Англии посылали за утренней газетой, чтобы прочитать следующую главу, что же там стало с крошкой Доррит: она умерла или она выжила. Вот этот Диккенс будет гораздо менее известен, чем доктор Конан Дойл, который придумал сыщика Шерлока Холмса со своим помощником доктором Ватсоном. Нет, конечно, плебеи из публики читать это любили и требовали продолжений, но, разумеется, это нельзя считать серьезной литературой. Если бы им сказали, что в далекой полудикой холодной царской России, после массы потрясений, будет создан такое киносериял, который будет признан лучшим Шерлоком Холмсом всех времен и народов, они сказали бы, что это какой-то неправильный вариант утопии и что этого, конечно, не может быть никогда. То есть у критики немного не то представление о том, что в литературе останется и что в литературе не останется, нежели у истории. Ну вы понимаете, в Англии тоже были высокоумные и высокообразованные критики.

Вот если критики расходятся с историей, есть основания полагать, что не правы все-таки критики, потому что история, как известно, не имеет сослагательного наклонения, как бы это ни было досадно для очень многих.

Поскольку, однако, мы говорим все-таки о русской литературе, а в частности сегодня о русской критике, а Пушкин – это наше всё, это уже расхожая формула внутри русской литературы, я бы сказал, это будет знак в русском социокультурном пространстве: Пушкин – это наше всё. В таком случае хотелось бы знать, когда у нас появилось *всё*, а когда появилось хоть что-то, и когда именно что-то было всем. И мы обращаемся к критике, той самой, которая через некоторое время после смерти Пушкина, перекинется на Лермонтова.

Эта критика немного не совсем ставила Пушкина на пьедестал, хотя ему все-таки в основном отводили призовое третье место. На первое место критика ставила Крылова с его баснями. Это не важно, что Крылов переводил на русский басни Лафонтена, их чуть-чуть естественно переделывая, так как он представлял правильное и нужнее. Его басни были полезны, они давали пример поведения, они давали анализ происходящего, они были аллегоричны, символичны, они были прекрасны! Они были понятны людям сравнительно простым – а в то же время их можно было читать и людям образованным. Первое место Крылову – национальному русскому поэту, великому баснописцу.

А второе место – Жуковскому, потому что Жуковский писал очень изящно, очень красиво, очень романтично, хотелось слушать еще, хотелось умиляться и проливать слезу и, как сказали бы сейчас, в сухом остатке было чувство приятного и глубокого удовлетворения.

А уже Пушкин, которому царь сказал: «Пушкин, я сам буду твоим цензором» – это очень облегчило положение Пушкина, потому что если бы цензор был не царь, то жизнь поэта была бы еще менее сладкой – так вот Пушкину третье место. А потом как-то по мере времени все-таки Пушкин немного более оставался, а Жуковский с Крыловым, при всем уважении к ним всей критики, стали немного просаживаться.

А потом, после смерти поэта и смерти многих кого еще и еще многих, после Октябрьской революции и Гражданской войны наступил 1937-й год. Но мы упомянули его не потому, что перестреляли массу народа, а потому, что исполнилось 100 лет с того печального дня, когда погиб Пушкин. И вот в 37-ом году, вернее еще немного раньше, в конце 36-го, было дано указание, как следует отпраздновать юбилей поэта, которого убили враги всего хорошего, потому что стала понемногу восстанавливаться русская культура, которую поносили страшно во время Гражданской войны – слово «русский» было вообще ругательным. Что значит «Русская империя»?

Вы знаете, когда в 37-м году людям говорили, что «есть мнение» (и при этом делали жест пальцем наверх), что Пушкин – это наше всё, – люди говорили: конечно, мы это знали всегда, просто вот еще не успели сформулировать. Это гениально! Товарищ Сталин прав, разумеется: Пушкин – наше всё.

Так что не надо думать, что цари и генсеки плохо относятся к поэтам. Один был его цензором и уплатил все его

долги после его смерти, а долгов было за 100 тыс. золотом – в нынешние времена это сколько-то миллионов долларов, а второй сделал его таким великим, каким мы и знаем его сегодня. А вот критика современная ставила Пушкина на третье место. При товарище Сталине никто бы не посмел сказать, что Пушкин стоит на третьем месте после Крылова и Жуковского. Таких храбрецов больше не находилось.

И вообще русская критика имела в виду не совсем то, что имели в виду русские читатели. Вот как посетовал Некрасов: «когда ж мужик не Блюхера и не милорда глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет». Ну, поскольку у нас здесь филологи, а не историки, Блюхер – это, значит, прусский маршал, который участвовал в разбитии Наполеона, а «милорд глупый» был совсем не глупый – это его светлость герцог Веллингтон, который также очень удачно воевал с Наполеоном – сначала в Испании, потом во Франции, и в конце концов сделал гигантскую карьеру, был любимцем нации. Нет. Веллингтон не совсем глупый. Они были красивые, они в красивых мундирах, на мундирах было много орденов.

Скажите, зачем мужикам нести с базара Гоголя? Представляется, что Гоголь и близко не обладал той легкостью письма чарующей, которой обладал Лермонтов, не обладал той простой внешне мудростью, которая есть в лучших прозаических произведениях Пушкина, не был тем психологом, каким был Достоевский... А что в сущности есть такого особенно великого в Гоголе, если начать разбирать его? Но зву-

чит это сегодня кощунственно! Кощунственна сама попытка усомниться в величии какого-то классического гения. Мы к этому моменту еще вернемся.

Так вот: мужик, который, по мнению Некрасова, должен нести Белинского и Гоголя. В России есть такой писатель Александр Бушков, но в основном он проходит по ведомству коммерческих писателей. Он пишет триллеры, боевики, такую, знаете, мужскую развлекательную литературу. Но еще он пишет книги исторические. В этих исторических книгах не все соответствует истине, например, Великую китайскую стену построили при Мао Дзе-дуне, потому что один российский священник в XIX веке пытался ее увидеть, но не увидел, значит, ее не было. Правда, сколько при этом священник пил и в какую сторону смотрел, не говорится. Так вот Бушков сказал однажды походя: «Белинский, эта бледная поганка русской литературы», но мы не станем сравнивать Белинского с грибом, только не надо говорить, что Белинский – это второе всё после Пушкина.

Да и самого-то Некрасова что-то особенно народ никогда не читал в восторге и кроме того, что называется «Коробушкой», от его стихов ничего и не припомнить. И стихи, и его «Кому на Руси жить хорошо» были устроены таким образом, что народ их все равно не читал по той простой причине, что народ не читал стихов, и прозы не читал, и ничего не читал, и вообще большая часть народа была неграмотна. А, значит, классы наверху тоже в общем этого не читали, разве что по-

том в гимназии стали проходить по обязательной программе, но полагали, что... ну, конечно, стихи не очень изящные, но ведь это для народа, а народ и не знал, что это для него. Вот в такие игры играла критика.

Вот эта самая критика на рубеже XIX и XX веков объявила Максима Горького великим русским писателем и драматургом и одним из величайших писателей современности. Слава Горького была международной и огромной. Пьеса «На дне» шла во всех нормальных столицах мира. На свои гонорары Горький несколько лет содержал партию большевиков. Горький был огромной фигурой. А все его романы вроде «Дело Артамоновых»... ну что вы! Переводы на все языки! Горький был очень серьезной фигурой. А вот сегодня, видите, все, простите за выражение, как говорится по-русски, рыло воротят от Горького и вовсе даже не хотят его читать. А ведь критика утверждала, что он великий писатель.

Когда читаешь сегодня поэму Горького «Девушка и Смерть», думаешь, что, может быть, и прав был товарищ Сталин в своем скрытом кавказском сарказме: «Да эта штука посильнее, чем «Фауст» Гёте»! И ослепленные верноподданническим восторгом культуртрегеры вроде товарища Жданова решили, что товарищ Сталин сказал это всерьез. Товарищ Сталин не был таким идиотом. Товарищ Сталин сдержанно пошутил в усы. Где критика, а где Горький? Было такое дело, вы понимаете.

Скажем, Куприн полагался критикой большим писателем,

нежели Бунин. Вот прошло какое-то время, и в нашей таблице о рангах Бунин, ну опять же Нобелевскую премию получил, стоит выше, чем Куприн. А что касается оценки того же Бунина, вы понимаете, на моих глазах произошла канонизация книги Бунина «Темные аллеи». У нас тогда в Ленинградском университете на кафедре советской литературы работала доцент Крутикова. Вот доцент Крутикова сказала, что она сделала открытие.

Вот полагалось считать, что «Темные аллеи», написанные в эмиграции – это не лучшее произведение Бунина. Полагалось считать, что в эмиграции русские писатели, уехавшие от советской власти, ничего лучшего уже создать не могли. В эмиграции они чахли, сохли и сдохли. И вот как-то пытались там только плакать по родине. То, что они писали, было не сравнить с тем, что они до того как. А вот она сказала, что вот после того как Бунин написал лучше. Это было очень смело, но она была, видите ли, женой весьма тогда любимого партией писателя Федора Абрамова, писателя очень народного, очень партийного, деревенщика такого с коммунистическим билетом. Ей это сошло с рук. И со временем все стали считать, что «Темные аллеи» – это у Бунина, конечно, лучшее и главное.

Если вы внимательно и вдумчиво сравните «Темные аллеи», написанные старым уже человеком о том, как хорошо быть молодым и спать с молодыми свежими поселянками, или молодыми свежими офицерскими женами, или моло-

дыми свежими дворянками, или молодыми свежими незнакомками, и как это прекрасно, и как ты говорил им, какие они красивые, они говорят тебе, что ты еще красивее, и жизнь прекрасна, а вот все это уже прошло. Есть в русском языке такое совершенно цензурное, но эстетически не очень привлекательное слово «спермоточивый». Вот «Темные аллеи» Бунина отличаются некоторой такой спермоточивостью, т.е. барин, бывший когда-то таким тонким, стройным, таким жгучим, грузиноподобным таким, вспоминает со вздохом, будучи старым и ветхим, в небогатой эмиграции во Франции, как прекрасно жил он нерегулярной, но бурной половой жизнью в России в молодости.

И в то же время рассказы, написанные Буниным в 1914–15, 16-ом годах в селе его родовом когда-то, Васильевском, относится к числу безусловно лучших во всей русской новеллистике. Такие рассказы, как очень знаменитое когда-то «Легкое дыхание» – пять с половиной страниц всего, или «Ворон», или «Антоновские яблоки», или «Сны Чанга», или еще несколько – написаны настолько легко, многозначно, изящно, есть в них момент, который не может быть рационально изложен, что, конечно же, они лучшие. И вы знаете что интересно, когда-то разумные люди из эмигрантской критики так и считали. Но сегодня это не считается. Сегодня критикой считается, что лучше все-таки «Темные аллеи».

Точно так же предреволюционная и послереволюционная русская, а затем в 20-е годы советская критика знала, что

есть прекрасные поэты, есть более или менее великий – не великий, но большой Блок, а есть Мережковский, а есть Бальмонт, а есть Ходасевич, а вот Маяковского критика не то чтобы не любила, да она его в упор не видела. Ну ходит там несколько идиотов, среди них «верзила с лошадиным лицом», как писал Алексей Толстой, на полторы головы выше толпы, который что-то рисует на лбу, кто в желтой кофте, кто еще что-то, и выкрикивают какие-то идиотские стихи. Ну мало ли там молодежь сходит с ума, делать нечего, и вообще извращенцы.

Маяковский сильно страдал, что критика его не признает. От этого непризнания Маяковский иногда совершал не совсем правильные, с точки зрения пиара, поступки. Например, он сам себе организовал выставку «20 лет работы». Заметьте, прожил он всего 37 лет, но выставку «20 лет работы» он себе организовал. И никто не то что из собратьев-литераторов, с ними-то ладно, из критиков никто не пришел на эту выставку. Маяковский переживал и вскоре застрелился.

Ну а потом его гражданская жена, многомужница Лиля Брик, Лилия Юрьевна, написала письмо товарищу Сталину, вызванное тем, что у Лили Брик просто кончились деньги на жизнь, потому что Володя очень неплохо для того места, для того времени зарабатывал. Он привез из-за границы автомобиль. У кого был автомобиль в 28-м году в Советской России?! Да вы с ума сошли! Только у крупных комиссаров. И он привозил всякие хорошие вещи, его много издавали.

У него были концерты. Он содержал и Лилию, и Осю, и балерине Полонской денег давал и т.д. И вот он застрелился, и Лиля стала жить плохо, она к этому делу не привыкла, она любила жить хорошо и написала письмо товарищу Сталину.

И товарищ Сталин ей ответил. И ответил он в том духе, что фраза одна после этого вошла в учебники. Что в учебники! На почтовые марки вошла эта фраза: «Маяковский был и остается лучшим величайшим поэтом нашей революционной действительности».

Все! Это как собакам ездовой упряжки щелчок бича. И мгновенно вся критика стала писать, что Маяковский был и остается лучшим, величайшим. И попробовал бы кто-нибудь сказать, что Маяковский ему не нравится. На Колыме места много. Россия большая страна. И это все знают.

Ну это, понимаете, конечно, советская критика, она отдельная – но другой-то не было, перефразируя фразу Филиппа Филипповича из незабвенной булгаковской повести «Собачье сердце». Вот в 34-м году были разогнаны все литературные группировки – хватит группироваться. Мы это проходили уже, понимаете, запрещение всяких фракций в партии единственной. И был образован Союз советских писателей. Партия руководила этим министерством литературы, а тем, которые вошли туда, давали всякие блага, и им в нищей стране, где люди мерли с голоду, давали дачи, давали автомобили, давали прислугу, их возили иногда за границу, жрали они, я вам доложу...

В Русском музее висит портрет Алексея Толстого работы Кончаловского. Висит себе и висит. Портрет страшный, то есть это обвинение всей советской литературе конца 30-х годов. Сидит Алексей Толстой такой утробистый, такой брыластый, с такой салфеточкой, заткнутой за ворот, распахнутый на жирной шее. Он сидит у бревенчатой стены дачи. Где-то сбоку кустик сирени, а перед ним стол, а на столе бутылки, бутылки, и закуска, закуска... И он собирается много выпить и плотно закусить. В одной руке у него что-то вроде фужера винища, а в другой – что-то вроде, допустим, индюшачьей ножики. Страшный портрет, который очень соответствует действительности. Кончаловский был хороший художник.

Так вот критика... Критик в Союзе советских писателей – это было вроде комиссара-политработника в Советской армии. Критик бдительно приглядывал за писателем. Критик проводил линию партии, критик говорил, что надо, а чего не надо, что хорошо и что плохо. И критиков боялись, потому что когда рецензия или статья, или какого еще иного журналистского жанра сочинение критика появлялось в газете «Правда» или в газете «Известия» – это был конец всему. Это мог быть первый трубный звук к получению премии, лавров и фанфар, а мог быть смертный приговор – оставалось только ждать исполнения.

И недаром Юрий Олеша – человек, сломанный этой системой, шутил как-то, что хорошо бы все-таки ввести в Союзе писателей тоже знаки различия. Вот, например, там... не

только в Союзе писателей, вот в Союзе композиторов – лиры там какие-нибудь на петлицах, вот у писателей, например, – перья гусиные на петлицах – одно перо, два пера, три пера, да, простите, все смеялись, четыре пера, а вот критикам, например, подумал и сказал: дубинки! Одна дубинка, две дубинки, три дубинки. Вот идет по коридору Союза писателей критик, на петлицах у него четыре дубинки, и все встречные прозаики становятся во фронт, потому что что захочет, то и сделает. Вот это приблизительно, понимаете, о критике.

И когда прекрасный советский драматург Евгений Шварц в пьесе «Тень» писал о том, что вообще-то людоедов у нас теперь нет, все людоеды работают оценщиками в городском ломбарде, куда все заложено – имел-то он в виду именно тех самых людоедов, которые теперь работают в литературе оценщиками. Ну как-то Шварца любили, с рук ему сошло, ничего плохого ему за это не сделали. И вот эти критики стали раздавать оценки.

А в это время в литературу пришли ударники, чтобы «ударять». Ударники – это были писатели из правильных классов, прежде всего из рабочих, во-вторых, из крестьян. Они могли не уметь писать или уметь писать очень плохо – не важно, редакторы помогут, редакторы, журналисты поправят, но главное – они были правильного классового происхождения и, следовательно, все, что они писали, было классово правильным.

И критики советские придумали такой термин: *идейно-ху-*

дожественный уровень. Идеино-художественный уровень – это то, что знали когда-то все советские сержанты: подход к снаряду – 5, исполнение упражнения – 2, отход от снаряда – 5, общая отметка за упражнение – 4. Вот так и идеино-художественный уровень. Это означало: художественное исполнение – полное, простите великодушно, дерьмо, но идея в основе лежит правильная, и поэтому произведение – хорошее. Если же напротив – художественное исполнение, мы должны признать как-то все-таки, да, ну, да, а вот идеино-художественное абсолютно неправильное – это наш враг! Он – реакционер, и это не искусство, это мракобесие, а то, что, ну, не такое плохое, так это еще хуже. Вот критика занималась вымериванием по этой линейке, по этому прокрустову ложу идеино-художественного уровня разнообразных писателей, поэтов и прочих. И получалось очень интересно.

Боже мой. Где этот удивительный классик, бессмертный классик советской литературы, проживший навывлет, вот как веревочка для флажков от одной стенки до другой, всю эпоху Леонид Леонов. Где Леонид Леонов? А он неприкасаемый классик. И была большая группа неприкасаемых. Они писали то, что надо писать для партии.

И вот о таких. Уже после снятия Хрущева в тот краткий период 1965–66 годов, когда Хрущев уже кончился, а заворачивание гаек брежневской эпохи еще не началось. Была такая пара лет очень свободных. И напечатал в «Знамени» подборку своих стихов Илья Эренбург, где было стихотворение

«Священные коровы». И были там строчки, которые трудно забыть: «Было в моей жизни много ошибок. Частенько били – за перегибы, за недогибы, за изгибы. Никогда только не был священной коровой. И на том спасибо». Вот эти «священные коровы» жили прекрасно: их переводили на все языки республик СССР, а после войны еще и стран санитарного кордона: на чешский, на словацкий, на польский, на венгерский и т.д.

И как это можно на них замахнуться, если писатель уже канонизирован! А критика писала, что они очень хорошие. Поди напиши, что плохие. И были поэты, и критика писала, что это гордость советской поэзии, какие они замечательные поэты, и критика писала это дружно.

А потом умер Сталин, и произошло замешательство в рядах. Ну, и вдруг Хрущев сказал, что, вы знаете, как бы Сталин во всем виноват, и вообще, а кстати – а где у нас писатели? А писатели, которые в 34-м году вступили в Союз писателей, со временем стали умирать: от переживаний, от возраста, от запоев, потому что пили от большой мировой тоски и т.д. И вдруг оказалось, что в России нет писателей! И тогда была дана команда: дорогу молодым!

А молодые стали писать не совсем то, что ожидал Никита Сергеевич Хрущев... Если мы возьмем самое начало 60-х, то у нас наблюдается интереснейшее расхождение официального литературного процесса с нормальной литературой, которую читают люди. С одной стороны, есть товарищ Пав-

ленко, товарищ Бубеннов, товарищ Кочетов, я не помню, ну еще какие-то, какие надо, такие и товарищи. Просто даже вспомнить уже... А... Алексеев. Ну а как же: «Белая береза», «Счастье», «Хлеб имя существительное» и т.д. Про поэтов сказать ничего не могу, они были какие-то совершенно нечитаемые. Мы по ним в свое время на русском отделении сдавали зачеты, даже не читая, а потом мы поняли, что наши преподаватели их тоже не читали. Мы играли в такую игру, знаете, у этой игры были свои условия: они делали вид, что они их читали, а мы делали вид, что мы их сдаем.

А для людей появился вдруг писатель Анатолий Гладилин, и появился писатель Василий Аксенов, и появился писатель Анатолий Кузнецов, и появился поэт Андрей Вознесенский, и поэт Евгений Евтушенко, и проходит время, и в начале 60-х условно – первый писатель-прозаик страны Василий Аксенов. Все читают журнал «Юность», где его печатает старик Катаев (а всех видал в гробу старик Катаев, он уже старей, ему надоело трястись, в конце концов он еще в Первую мировую воевал, он в Гражданскую воевал, надоели ему все).

А первый поэт, вот из тех, которого знают все, – это Евтушенко. Над Евтушенко полагалось людям высоколобым смеяться, потому что Евтушенко слишком любит славу, что он тщеславен, что он экстравагантно одевается, что ездит по миру, а на самой деле, конечно, завидовали. Спорили о том, что у Вознесенского есть стихи лучше построенные, лучше

сделанные, в которых больше поэтики. Но это уже внутренние разборки. Потому что для критики лучшим поэтом был, например, Егор Исаев, который написал поэму «Суд памяти» и получил за это Ленинскую премию первой, помнится, степени. И были такие вот разные действительно поэты.

И если критика что-то и писала об этих молодых прозаиках, молодых поэтах, то писала только то, что, ну, недостатки все-таки есть, ну, излишнее увлечение формой, недостаточное внимание к бедам народа, что не хватает народности, с партийностью очень плохо, хотя там все было хорошо, и все герои лирические этих вещей были патриотами. Нет, недостаточно патриотами! Критика работала на КПСС. Вот критика – эта продажная служанка КПСС – имела партийную точку зрения. Несколько позднее сложилась присказка в литературных кругах: да написать на хорошую книгу честную рецензию – это все равно что написать на нее донос. Ну, и так оно и было, потому что писатели могли пострадать.

И критика объявляла, что есть в каждой республике свои светила, свои национальные Пушкины, свои национальные Львы Толстые. И мы читали в университете эти стихи и издавались, дрыгали ногами и показывали друг другу. Я сейчас не помню дословно, примерно так:

«Великого Сталина мудрое слово
На счастье народа родило Ежова.
Когда же войной запылал горизонт,
Он сел на коня и помчался на фронт».

И вот Джамбул Джабаев был объявлен великим казахским поэтом вот этой самой критикой. И, как вы понимаете, проституцией можно зарабатывать деньги, а в отдельных случаях проституцией можно зарабатывать даже большие деньги. Но вот зарабатывать проституцией уважение широких масс уже практически невозможно. Таким образом, критика все-таки страдала оттого, что широкие массы ее не уважают – а напротив похвала советской критики означала, что произведение плоховатое; и соответственно наоборот.

И вот в конце 60-х печатают наконец пролежавший около 30 лет под спудом роман Булгакова, который сегодня уж все русисты-то знают совсем хорошо: «Мастер и Маргарита». И все критики в один голос говорят, что, разумеется, это совершенно замечательный роман, хотя есть мелкие споры по поводу того: он замечательный, совсем замечательный или совершенно блистательный. Вот споры примерно были на таком уровне. Но пока Булгаков был жив, он, разумеется, после того как Сталин выразил неудовольствие его пьесами, был на фиг никому не нужен и в табели о рангах проходил настолько ниже тех, кто тогда ел хлеб с маслом, что не о чем даже говорить.

А великой книгой была книга Александра Фадеева «Молодая гвардия». Направленность книги хорошая, патриотическая, вот про ребят, которые воевали, как могли. Уровень художественного исполнения – чудовищный. К тому време-

ни это был совершенно спившийся, разложившийся человек, не вылезавший из депрессии, приблизительно понимающий, что он делает. А кроме того, он был вынужден ставить свою визу на разнообразные бумаги, а по этим бумагам очередной член Союза писателей отравлялся на Лубянку, а потом чаще всего на расстрел. Ну конечно Фадеев жил плохо, и в таком состоянии, хотя у него была главная дача председателя Союза писателей. Ну, что там хорошего можно написать?..

Я помню, как мы в школе все пытались понять. Взяли шахтеров, зарыли в землю живыми. Ну, немцы, конечно, звери. С другой стороны, война идет! Откуда столько солдатских рук, чтобы шахтеров зарывать в землю? Что, стройбат, где людям оружия не дают, что ли? Это ерунда. Идет человек вечером, а там, где шахтеров зарыли в землю – из-под земли слышится пение. Это с пьяных глаз Фадеев придумал такую метафору. Их зарыли – а они поют!..

Но эта метафора была сложновата для нас, шестиклассников, и мы спрашивали друг у друга, как они под землей могут петь? Потом мы спросили у учительницы, а она заорала в том духе, что не нашего собачьего ума, бессовестного, дело, а вот так оно и есть! И учиться надо патриотизму, и нечего там вообще... вот когда вас заруют, тогда узнаете. Ну, мы не захотели, чтобы нас зарыли. И вот критика объявляла этот роман просто вершиной советской литературы!

А сколько чуши было в такой вещи, как «Повесть о на-

стоящем человеке». То есть реальный летчик Маресьев был заслуживающий всяческого уважения и преклонения человек. Но книга, которую написал Полевой, ну совершенно никуда не годится. Одна ерунда, понимаете, навернута на другую. Главное, конечно, роль комиссара Воробьева. Если бы не комиссар Воробьев, никогда бы не стал летать безногий летчик.

(Позднее я узнал, что во время воздушной битвы за Англию в сентябре 40-го года над Нормандией был сбит «спитфайр» капитана королевских ВВС Дугласа Бейдера, и при приземлении он сломал себе оба протеза. Он был взят в плен, и когда немцы обнаружили, что у него нет обеих ног, они были так потрясены, что одинокий Me-109 сбросил вымпел над его аэродромом с просьбой прислать ему запасную пару протезов. И через какое-то время одинокий английский истребитель сбросил с парашютом эту пару протезов над указанным квадратом. На них, значит, Бейдер и дожил до 44-го года, до освобождения. И никогда он не знал, понимаете ли, комиссара Воробьева.) Ну, это мы немного отвлеклись. К тому, чем была советская критика.

Понимаете, советская критика должна была хвалить то, что партия вменила ей в обязанности. Но были все-таки какие-то допуски. И вот критика при этом любила фрондировать и любила считать себя действительно солью земли, свободомыслящей и правильно понимающей, что есть литература, а что нет. И вот эта критика искренне полагала и про-

пагандировала свою точку зрения, а иная и не очень-то допускалась, что, скажем, Тендряков – это значительный писатель, что Айтматов – это большой писатель, что, скажем, Алексей Сурков – это большой советский поэт, что Галина Николаева с ее романом «Битва в пути» – это очень большой писатель, и Вера Кетлинская с романом «Мужество» – это тоже очень большой писатель. И вдруг оказывается, если посмотрите, вот у нас уже кончился XX век, уже начался XXI. Кто у нас остался? Сейчас, в живом читательском обращении, из всей русской и советской литературы XX века? Вот кого больше всего читают?

И вдруг оказывается пгеинтегеснейшая, как говорил вождь мирового пролетариата, вещь: книга, которая стоит в верхней строчке всех рейтингов, в верхней строчке рейтинга цитирования и перечитывания, переиздания и т.д., – Ильф и Петров: «Двенадцать стульев» – «Золотой теленок». Бесмертный великий комбинатор Остап Бендер.

И что же вы думаете, критика подвергала эту книгу анализу? Пыталась выяснить, почему же эта книга явилась шедевром? Пыталась разобрать эти характеры, эти принципы построения? Пыталась сказать, что же это все значило для людей? Нет! Знаете, отдельные такие мелкие попытки были насчет того, что вот там детали яркие, фраза там короткая, понятно, ну, юмор, конечно, у них, но в общем критика особенно Ильфом и Петровым не занималась. То место, которое им в своем условном пантеоне для русских литераторов

уделила критика, и то место, которое они занимают на читательских полках и в читательских умах – эти два места относятся друг к другу примерно так же, как кошачий нос к собачьему хвосту. То есть да, в общем один биологический вид, но все-таки очень по-разному.

Едем дальше. Несколько поколений всей советской читающей интеллигентной публики цитировало и продолжает цитировать великих русских советских писателей братьев Стругацких, которые сочетали очень редко сочетающиеся качества. Они писали легко, они писали увлекательно, они писали, не размазывая ничего лишнего. Они писали очень хорошим смачным языком, который так и просится цитировать. Они писали мудро: о том, что было везде и всегда, и что лежит в основе и человеческой природы, и человеческого общества. И делали они это все очень ненавязчиво. Как будто имея в виду, кроме прочего, – это глобусовское, шекспировское, – «Развлекая, поучать».

У советской критики Стругацкие вообще не проходили ни по какому разряду. Ну, во-первых, они фантасты, а фантастика – это нечто вроде знака скверны. Что такое фантастика? Это какая-то второсортная беллетристика, паралитература. Ну, сравним, Стругацкие, которые фантасты и, например, Трифонова. Трифонов, который писал для... Юрий Трифонов, Юрий Валентинович... но, правда, Сталинский лауреат, но это не важно – огрехи молодости. И вот он писал для всей советской интеллигенции. И она его читала.

Она много чего читала, знаете ли. Она и «Плаху» Айтматова читала, полагая ее шедевром. Где в «Плахе», понимаете ли, жена Понтия Пилата обращается к своему мужу в письме: «Понтий...» Пилат Понтийский! То есть в своей простоте душевной Айтматов – большой знаток античной истории и еще многих вещей, полагал, что Пилат – это, видимо, фамилия, а Понтий – это видимо имя, и жена к нему так и обращается. А пипла хавала, как скажет позднее Богдан Титомир. И вот они полагали, что это все прекрасная литература.

А Стругацкие, ну что там, понимаете, это же фантастика. Да? Прохлопано было Стругацких при том, что они были самыми издаваемыми и переводимыми в м и р е с о в е т с к и м и п и с а т е л я м и. Что, как вы можете догадаться, сильно усложняло их жизнь, потому что собратья любили их до ужаса, и массе литераторов хотелось бы, чтобы они вот просыпаются утром: и нету Стругацких. И сердце начинает меньше болеть, что кого-то столько читают, покупают, переводят и т.д. Для критики Стругацкие не существовали!

А еще для критики почти совсем не существовал также продолжающий издаваться, переиздаваться, покупаться, экранизироваться писатель Валентин Пикуль. Пикуля критика заметила только после того, как впервые он напечатался в толстом журнале. На дворе уже стояло, помнится, я могу ошибиться, самое начало 80-х, а книга была, значит, даже не помню, как это сейчас называется, «У роковой чер-

ты» или «У последней черты». Короче, там Распутин и дело там идет к Февральской революции. Это напечатал журнал «Наш современник». Это был толстый журнал, но следует заметить – из толстых журналов «Наш современник» был такой наименее престижный. Но все-таки – это статус. И вот там напечатали, и эта вещь удостоилась критике лично секретаря Политбюро ЦК КПСС и идеолога партии, Михаила Андреевича Суслова. А это уже знак отличия. Вроде как тебя не какой-то полицай расстреляет, а лично комендант лагеря. Это уже не на всякого он ствол-то наведет.

Вот после этого Пикуля заметили, критика дружно потопталась на Пикуле, сказала, что, конечно, Суслов прав, а Пикуль, разумеется, не прав, и все это какие-то реакционные бредни. И тут все историки по сигналу стали писать, что Пикуль перевирает историю. Это неправда. Пикуль не перевирает историю. Пикуль историей пользовался. Он брал те версии, которые ему больше всего нравились в силу их скандальности и сенсационности. Он в исторических личностях брал те черты, которые ему больше нравились и больше подходили для данной книги. А в результате книги получались довольно увлекательные.

Только из сочинений Пикуля советский читатель узнал, что, оказывается, скажем, в XVIII веке была Семилетняя война, и Россия участвовала в этой Семилетней войне, где вообще-то она ничего не оставила и вроде бы ничего ей не надо было. И известная в России фраза «воюют не числом, а

умением» принадлежит вовсе даже не генералиссимусу Суворову, а королю прусскому Фридриху II, который командовал прусской армией, а Суворов в те времена был юным поручиком, и т.д. и т.п. Так или иначе, народ читал Пикуля, а критика презрительно воротила нос.

При том что Пикуль – человек военный и человек вполне храбрый – довел до совершенства тот штамп в русской литературе, который как открытие ввел Пушкин, и над которым потом как над трафаретом издевался Чехов. Но они стоят по разные стороны в начале и в конце XIX столетия. Потому что это Пушкин впервые в русской литературе построил фразу – вся экспозиция «Пиковой дамы»: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова». Вот вам есть: и кто занимается, и чем занимается, и ставят почем, потому что Конногвардейский лейб-гвардии полк – это люди приличные, и там вот все с бабками совершенно в порядке. Потом Чехов издевался, как Вера Иосифовна пишет повесть, начинающуюся словами: «Мороз крепчал...» или «Темнело...». А что издеваться-то, ну крепчал, мороз крепчал и сразу все более-менее ясно. Просто многие так писали. И вот Пикуль ничтоже сумняше начинает свою главу фразой: «Ветер рвал плащи с генералов». Отличная фраза! Все приблизительно ясно. Или «Лошади рушили фургоны в воду» – вот вам вся переправа. Так что Пикуль немного умел писать. И интересного-то он много написал. Нет, для критики он не существовал. Это была «не литература».

Вы еще помните, французская критика полагала, что «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» – «это не литература». И разницу между «Тремя мушкетерами», романом, накачанном энергией и иронией, и достаточно скучно-хотульными «Парижскими тайнами» Эжена Сю современная критика не различала.

Дальше – больше. В 1967 году появилась книга Юлиана Семенова «Семнадцать мгновений весны». Книга приветствовалась читателями, так же как приветствовалась самая главная, «хитовая», сказали бы сейчас, книга Пикуля «Пером и шпагой». В 67-ом, значит, вышла. Да? А осенью 73-го года вышел на экраны впервые легендарный сериал «Семнадцать мгновений весны». Ну, то что папа Мюллер-гестапо стал вдруг любимым героем советского народа – это тема отдельного и интереснейшего социологического исследования. Но. Знали все милиционеры. Это мы впервые тогда пережили осень 73-го. Когда по телевизору начинала звучать эта музыка, и штандартенфюрер Штирлиц проходил по коридорам СД, в Советском Союзе переставали воровать! Воры тоже сидели у телевизоров. И милиционеры сидели у телевизоров. Так вот – и тогда критика не обратила никакого внимания на Юлиана Семенова.

У меня есть одно короткое эссе, посвященное Юлиану Семенову и «Семнадцати мгновениям весны», в частности, где я говорю о том, что Семенов прекрасно понимал, что он пишет и что он делает. И в «Семнадцати мгновениях весны»

очень много литературной игры, которую не заметил ни один критик.

И когда пишет Юлиан Семенов – это с самого начала, первая страница первой главы – о том, что в саду пел соловей. Вы можете припомнить – один из бродячих сказочных сюжетов: как ночью поет соловей, а наутро умирающий император выздоравливает. Семенов был умный и образованный человек, и знал, что к чему.

И когда там же написано: «Балки солнечного света» – только в одном произведении русской литературы есть это характерное, сильное, запоминающееся выражение, метафора «балки солнечного света». И произведение это Александра Грина «Бегущая по волнам». Весь символ советской романтики, а слава Александра Грина в середине 60-х, посмертная уже слава, была на пике. И, конечно, Юлиан Семенов, как и все мы, читал его хорошо.

И когда дед, вспоминает Штирлиц, подманивая синиц высвистывал «пинь-пинь тара-рах» (вообще звукоподражание – одна из характерных и сложных вещей в литературе) – написать, что синица высвистывает «пинь-пинь тара-рах», не будучи орнитологом, который постоянно только и думает, как звук на письме передать, очень трудно. Был такой звук! Был предшественник! Это рассказ Гайдара «Голубая чашка». Такой, вы знаете, даже не гайдаровский, взрослый, какой-то экзистенциалистский, предгрозовой, тяжелый рассказ.

Все это Юлиан Семенов имел в виду, но все это оказалось слишком сложно для критики...

И как пример того, что сложно критике понимать, можно обратиться к писателю, сегодня и уже давно вполне известному всем, кто занимается русской литературой, а вот где-то в районе 90-го, пожалуй, года был пик его славы. Нет, это была уже перестройка, простите, пожалуй, пик его славы приходится на около середины 80-х, видимо, где-то в 82-й, 85-й, 86-й годы. Это прекрасный русский писатель Владимир Маканин.

Владимир Маканин был из того поколения, которое относительно хрущевской оттепели успело еле-еле прицепиться на «колбасу» уходящего трамвая. Ну, то есть на колбасу... колбаса отдельно, трамвай отдельно, то есть сзади прицепиться к трамваю, снаружи, еле-еле. Он с 38-го года рождения. Таким образом, когда году в 60-ом принимали всех подряд в Союз писателей, издавали, ему было двадцать два – он немного не успел. Но в 68-ом, когда еще не все гайки завернули, и ему уже было тридцать – он немного успел. Вскочил в литературу до застоя, пока дверцы не захлопнули.

И вот в глуховые 70-е годы Владимир Маканин, уралец, горный инженер по образованию, сменил работу и устроился редактором в издательство «Советский писатель», что он сделал очень мудро, потому что редактор может торговать своей площадкой. Я помогу пропихнуть твою книжку в своем издательстве, а ты поможешь мне пропихнуть мою книж-

ку в своем издательстве и т.д. Вот так завязываются связи в литературном мире. Короче. Редактор мог торговать своим административным ресурсом. А чем еще мог торговать писатель? Только шнурками от ботинок.

Таким образом, в 70-е годы почти каждый год у Владимира Маканина выходит книга, причем в приличных издательствах типа «Московский рабочий» и т.д., стотысячными тиражами. Сегодня это и вовсе-то прилично. И это не просто хорошие книги, это проза, которой не было в это время в Советском Союзе вообще. И такие рассказы, как «Дашенька», или «Наша старушка хорошо декламирует», или «Антилидер», или «Человек, убегающий», бесспорно, относятся к лучшим образцам современной этому советской литературы.

Трудность была в том, что. Первое – критике не давали команды. Второе – критика не настолько уж интересовалась литературой, все-таки своя рубашка ближе к телу, карьере делать надо. Третье – а критика просто не знала, как надо понимать. И вот любители и ценители литературы рассказывали друг другу о том, какой хороший, интересный писатель Владимир Маканин, который и язык-то довел до полного отшелушивания. Вот он убрал все детали, все метафоры, все прилагательные. Уж язык такой простой, что проще быть не может уже ничего – дальше только примитивное мычание. И вот критика – не видела!

И только когда несколько позднее в журнале «Се-

вер» («Север» был тоже толстый журнал, издавался он в Петрозаводске, а поскольку в Петрозаводске, а не в Москве и даже не в Ленинграде, то это был как бы второй ряд толстых журналов) напечатали роман (по-моему тогда он назывался повесть) Владимира Маканина «Предтеча». Критика заметила Маканина и написала, что повесть очень даже хорошая и всякие такие слова. Но парадоксального мышления Маканина критика так и не усекла. И когда Маканин напечатал в середине 80-х в «Новом мире» замечательную (гениальную, возможно) короткую повесть «Где сходилось небо с холмами». В авторском варианте она называлась «Аварийный поселок». Критика не знала, как это надо понимать. Вот этот поселок, где добывают неизвестно что какие-то шахтеры; который все время горит; а живут в поселке аварийщики, которые сами же его все время гасят. Ну и в конце концов от поселка почти ничего не остается. А только они петь любят, эти аварийщики. И вот главный герой в конце концов становится композитором, приезжает из города на родину, этакой home back, и вот он вдвоем с местным дурачком поет их старые песни. А кроме них – его, который уехал, и дурачка, который за дурачка и ходит – эти старые песни уже и петь некому. Вытоптали они эти песни. Критика не знала, как это надо понимать, ну сложно им было. По-моему, критика этого до сих пор не знает.

И критика в упор не видела, по-моему, и сейчас критика не видит самого народного поэта за всю тысячу лет суще-

ствования России – Владимира Высоцкого.

Владимир Высоцкий был великий русский поэт, который вернул поэзию к ее изначальному истоку. Поэт сам пишет стихи и сам исполняет эти стихи под нехитрый ритмизованный аккомпанемент. Это то, что Высоцкий делал.

В России было много великих актеров, великих музыкантов, и шансонье по миру много. И вот когда Высоцкого называют бардом... Дорогие друзья. То, что делал Высоцкий – это и есть поэзия в ее чистом, исконном, изначальном виде. И именно так. Потому что тысячи лет поэзия была устной еще до появления письменности. И тысячи лет стихи не произносили таким голосом, которым мы говорим прозу, а в ы п е в а л и стихи. Мы это просто забыли. Вот пройдя через этот круг поэзии, которую пишут словами на бумажках, а потом читают глазами с листа, понимаете, поэзия, которую читают с бумажки – это вроде как концентрат, вроде как консервы. Это поэзия, которая законсервирована, чтобы в нужный момент ее достать и расконсервировать. А вот у Высоцкого, словно завершив письменный оборот, эта поэзия была живьем. И эта мысль, которая мне сейчас кажется простой и очевидной, до критики... хочется сказать: в силу ее глупости, но я знаю среди критиков много умных людей... тогда не в силу глупости, не знаю в силу чего, – вот эта мысль до критики никогда не доходила.

На каких только поэтов не навешивали лавры и на какие только места не надевали лавровые венки разнообраз-

ным стихотворцам. А Высоцкий переживал, что его отпинывают от Союза писателей, отпинывают от издательства «Советский писатель», не признают его поэтом, не принимают нигде его сборник, чтобы издать. А друзья говорили, что: Володя, ты что, тебя слушает вся страна, да ты легенда. Да из любого окна там, понимаешь, твои песни. А вот ему хотелось идти как поэту. Нет, ну что, это же невозможно перенести, понимаете: ему и слава, ему и деньги, ему и жена-француженка, ему и автомобиль «Мерседес» в Советском Союзе – а еще он хочет быть в Союзе писателей. А остальным что тогда останется в Союзе писателей?..

А по ведомству великого поэта стал проходить Иосиф Бродский. Пока Иосиф Бродский жил в Советском Союзе в Ленинграде городе, он не был великим. Потом он попал, значит, под колесо кампании борьбы с тунеядцами, его приговорили к нескольким годам высылки. Сохранились фотографии, где он со спесивым лицом (у него всегда было спесивое лицо, с юный лет) сидит, значит, в хорошем свитере и в резиновых сапогах на лавочке у забора, а рядом демонстративно лежит пачка сигарет «Честерфилд». Это, значит, друзья привезли. Слушайте, ну кто там году в 64-м мог курить «Честерфилд»? Мы слов таких не знали, понятно. Это он, значит, в ссылке. Тогда и передавали фразу, пущенную Анной Ахматовой: «Кажется, они сговорились сделать нашему рыжему биографию». Да, ему сделали биографию.

Потом он захотел эмигрировать по израильской визе; по-

том он раздумал; потом его вызвали и сказали: «Вы знаете, вы подавали, ну так мы решили вас выпустить». Он сказал: «Я раздумал». Ему сказали: «Зато мы придумали». И быстро выпихнули его вон. И приехав в Америку, он написал Брежневу открытое письмо.

Брежнев тоже любил писать. Он написал даже книгу про Малую землю, хотя написал ее не он, а журналист Аграновский. Читать Брежнев менее любил. Вот хоккеем посмотреть – это конечно. Кабана там застрелить, которого ему подогнали и держат. Водочки выпить. Видимо, Брежнев никогда не узнал о том, что Бродский написал ему письмо, тем более что даже если он написал на нем «Москва, Кремль», вряд ли почтальон с толстой сумкой на ремне принес Брежневу в Кремль это письмо.

Собственно Бродский его не для Брежнева писал, он его писал для зарубежной общественности. И вся зарубежная общественность узнала, что советские русские совершенно уже сошли с ума в своей реакционерской коммунистической сущности: они выгнали поэта, а поэт не побоялся обратиться к советскому лидеру с открытым письмом, где сумел сказать коммунистическому лидеру много плохих слов о нем, о лидере, и много хороших о себе, о поэте. Таким образом, наши за границей эмигранты, ненавидевшие тех, кто остался в Советском Союзе и преуспевал. Проклятые, продажные все эти Евтушенки, Вознесенские и Окуджавы, которые издаются большими тиражами, которые живут на дачах. Вот глупо-

сти! Противопоставили им Бродского.

Если капать на темечко, выбритое, каплей очень долго, то таким образом Бродский получил Нобелевскую премию и после этого уже никто не сомневался, что Бродский – великий поэт и, конечно, более великий, чем Вознесенский, чем Евтушенко, чем Слуцкий, чем многие еще... наверно, более чем Блок, которого уже не представляли на Нобелевскую премию. Вот Толстому хотели дать, а Блоку не хотели. Вот французскому поэту Сюлли-Прюдону, значит, дали. Кто его сейчас помнит? Если бы не дали Нобелевскую, так и не помнили бы. Толстой высокомерно отказался, ну и правильно сделал, а вот Блоку не давали. А вот, понимаете, значит, Бродскому дали. После этого критики были вынуждены считать Бродского великим поэтом. Но раз дали – ведь это наша слава!

И Бродский, который после своего золотого ленинградского периода 64–66-го годов, когда он написал свои лучшие стихи «Пилигримы» и еще десяток лучших стихотворений, больше уже не написал, в общем и целом, почти ничего хорошего за исключением отдельных американских стансов, где есть несколько прекрасных строк типа: «лучший вид на этот город, если сесть в бомбардировщик». Это трудно все-таки считать высокой поэзией. Что же касается виршеплетства на классические темы – «старший Плиний», «младший Плиний», ну помилуйте, ну при чем тут поэзия... Здесь нет никакого нерва, никакого надсмьсла, никакого ничего: ну,

что-то там такое зарифмованное, заритмованное.

То, что я говорю сейчас, совершенно ужасно, это кощунственно, этого не может быть, потому что не может быть никогда. Вам сказали, что Бродский – великий, значит Бродский – великий. А лучшая книга – это «Молодая гвардия». А лучший поэт – это Крылов. А сегодня лучший поэт – Бродский. Вот так считает, понимаете ли, критика.

Есть люди, которые умеют усложнять себе жизнь, если не во всем, то кое в чем. Давно-давно, в советские времена, приблизительно в 1980-м году или чуть-чуть позднее, в рассказе «Рандеву со знаменитостью» я написал такое: «Вопрос: – ваше отношение к критикам? – Ответ: – Знаете, есть такая старая цыганская пословица: «Удаль карлика в том, чтобы высоко плюнуть». Пословицу эту я вычитал в знаменитой новелле Мериме «Кармен». Правда, там не плюнуть, а сделать кое-что другое, что вы легко можете восстановить. Таким образом, если с самого начала, например, лично я стал выкалывать негативное отношение и недоверие к критике – довольно странно было бы со стороны критики ожидать такую неразделенную любовь ко мне. Так что здесь мы с критиками, я считаю, более или менее вполне квиты.

Понимаете, мне часто задавался вопрос в интервью: вот скажите пожалуйста, как вы думаете, – чем отличается критик от писателя? Вот типа кто лучше – критик или писатель? Вот почему критик – это критик, а писатель – это писатель?..

Ну, есть такое шутовское место у Хемингуэя в его заме-

чательной книге, славной, «Праздник, который всегда с тобой», где к нему приходит один приятель в бытность его бедную, красивую в Париже, начальную, и жалуется на то, что у него что-то в прозе не получается, то не получается сё. А он, значит, Хем – 190 сантиметров, сложение тяжеловеса, сомнение необыкновенное, жрать охота всегда, потому что денег мало – ему и говорит:

– Слушай, а ты попробуй стать критиком.

– Что-то я не понимаю, я никогда не задумывался.

– А это очень просто. Ты читаешь же чье-то чужое произведение и пытаешься найти в нем недостатки. Самое главное – недостатки! Недостатки в сюжете, недостатки в деталях, недостатки в описаниях и характеристиках. И когда ты их находишь – ты о них пишешь! Ну, разумеется, недостатки надо уравновесить тем, что ты нашел и какие-то достоинства тоже.

– И все? – недоверчиво спрашивает приятель.

– Ну, конечно, – говорит Хемингуэй.

Приятель сурово задумывается. Чтобы как-то смягчить ему этот удар, что, может быть, он будет не прозаиком, а всего лишь критиком, Хем ставит ему выпивку. Через какое-то время этот человек поднимает глаза и говорит:

– Слушай, Хем, а вообще-то я всегда находил, что твоя проза суховата.

У Хема приоткрывается рот.

– И фраза у тебя какая-то слишком короткая. И красок в

ней мало.

То есть Хемингуэй с трудом делает глоток.

– Кроме того, ты, по-моему, не умеешь писать концовки. Все твои вещи совершенно не завершены.

– Ну, вот видишь, – говорит Хемингуэй, – у тебя уже получается.

Дальше он пишет: «От меня уходил критик».

Так вот. Дело в том, что писатель, по моему разумению (совсем не все так думают), писатель обязан уметь владеть ремеслом. Владеть профессией. Ну вот так же, например, как, я знаю, борец хороший, ну, вольник или самбист, дзюдоист – он должен владеть сотней или двумя сотнями приемов. И уже вот на уровне овладения мастерством, познав и будучи в силах эти приемы правильно, грамотно, технично, эффективно применить, он от них отказывается и отбирает себе приемов тридцать «большого круга» и, приемов всего-то пять-шесть излюбленных. Тех, которые у него лучше всего выходят в силу его роста, его сложения, наилучшей развитости тех или иных групп мышц. Пять-шесть приемов дежурного арсенала, тридцать – активного, остальные он знает, но он их уже по классу экстра, по классу чемпионов все провести не может, но вообще может.

Вот у писателя, скажем, примерно то же самое – овладеть ремеслом. Но самого ремесла, разумеется, мало, потому что человеку можно привить стопроцентную технику прыжков в высоту, а прыгать в высоту он все-таки будет на полтора

метра, потому что данные не те. Вот мышцы не те, длина ног не та. То же самое примерно с писателями. Техника техникой, но главное – это то, что от природы, от Господа Бога делало Высоцкого гением, – энергетический заряд, нервное напряжение. Внешне, со стороны глядя, все, что написал Высоцкий – это просто, это традиционно, а иногда это даже примитивно. Только это тот примитив, от которого бьет электрическим током, этому нельзя научиться, с этим надо родиться, хотя оттачивать надо все время.

Вот примерно и у писателей с критиками то же самое – ремеслом овладеть-то можно... но оживлять свои книги, своих героев приходится, выражаясь языком китайских сказок, кровью собственного сердца. Ты оживляешь их своими нервами, своей психикой, своей энергетикой. И вот это то, чем отличается критик от писателя. Писатель может быть менее образован, чем критик, менее умен, он даже языком-то вроде бы может хуже владеть – но писатель, когда он начинает писать, он начинает разогреваться, если он чего-то стоит, то читать его – это соучаствовать в живом процессе.

Когда критик начинает писать книгу, то результат получается совсем иной. То есть когда у нас в 90-е годы издать книгу стало как нечего делать, ряд критиков вдруг решили написать или автобиографические романы, или просто романы, им тоже захотелось. Я сейчас затрудняюсь сказать, кто из них начал первый. Вот то, что знаю я – это ленинградский критик Самуил Лурье еще в начале 70-х стал писать книгу о

другом критике, о критике Писареве. И он таки написал роман о критике Писареве. И даже я читал первые главы этого романа, потому что в те старинные времена в отделе прозы журнала «Нева» у Лурье был практикантом, и он доверительно дал мне почитать первые несколько глав.

А потом лет, вероятно, десять-двенадцать спустя эта книжка вышла. Нельзя сказать, что это плохая книжка, нельзя сказать, что это хорошая книжка. Ну, книжка такая...

Но это еще хороший случай. А вот критик в свое время (свое время – это около середины 90-х) более известный, известный московский критик Вячеслав Курицын, как-то поставил прозаический опыт – он написал повесть «Сухие грозы», и поскольку все сказали... или ничего не сказали, промолчали, то он как бы так сам себя подкалывая, иногда писал: «ах, какая замечательная проза». А потом он решил заработать денег, написав бестселлер.

Он его просчитывал, он его конструировал, он был умный, он был образованный, он все понимал. Ну, по крайней мере так он себя, как говорят сейчас, «позиционировал» и так он себя представлял. И он читал друзьям и спрашивал у них: ну как? Роман назывался «Акварель для матадора». И акварель – это, по-моему, была порция наркотика, а матадор – это был, по-моему, наркоторговец и агент по борьбе с наркотиками в одном и том же лице. И он набрал кратких отзывов двух звезд современной русской литературы и оснастил этими высказываниями обложку. И устроил торжественную

премьеру. И художника хорошего пригласил перед этим для оформления этой книги.

И книга провалилась так, как мог бы в ленинградскую блокаду провалиться торт, сделанный из картона. То есть вроде бы он и есть, а пропитаться им нельзя никак, потому что книга была полная пустышка. Читать ее было невозможно, потому что в ней не было ничего. По гамлетовскому бессмертному: «Слова, слова, слова...»

Вот у писателя за словами – жизнь, накачанная его писательской кровью, иногда дурной, кстати, иногда нездоровой, но все-таки как-то накачанная кровью. А здесь только – слова, слова... Потом Курицын выпустил еще один роман, а потом он как-то исчез с горизонта. Не могу вам сказать, где он сейчас.

Или, скажем, известный сегодня петербургский критик Топоров, мой однокашник, мы когда-то приятельствовали. И вот Топоров писал критику, причем в 19 случаях из 100... нет, в 19–100 хорошо сказал, но это оговорка, все-таки имел в виду в 19 случаях из 20 – Топоров оказывался прав. Вот вы знаете, как система «Катюша» БМ-13 или система «Град» – установка залпового огня – бьет по площадям: примерно так же Топоров подошел к своему критическому занятию. То есть если вы о двадцати писателях выскажетесь предельно негативно и уничижительно – то в большей половине случаев окажетесь правы, кого бы вы ни поставили в этот список из двадцати!

Топоров вел в ленинградской газете, забыл какой, наверное «Смена», рубрику, которая двусмысленно называлась «Литературная рубка». То есть рубка у подводной лодки, которая иногда высовывается из-под воды, и рубка от слова «рубить», например шашкой лозу. В этой «литературной рубке» он раз в неделю кого-то рубил. Ну и в общем у одного человека сильно портилось настроение, зато человек у пятидесяти настроение сильно поднималось, потому что одно из главных удовольствий писателя – это прочесть о том, как секут какого-то другого писателя. Писатели это просто обожают. Для них это вроде гладиаторских боев без правил.

Да, так Топоров потом тоже решил написать автобиографический роман. И он его написал. Роман был толстый. Этот роман может быть назван так, как когда-то детский советский писатель, когда-то знаменитый, а ныне забытый – Борис Житков, назвал свою самую известную толстую детскую книгу. Он ее назвал «Где я был и что я видел». Вот Топоров написал о своей жизни. Не он один из критиков написал о своей жизни. И когда я читаю – ну, сначала внимательно, потом по диагонали, потом выбрасываю – роман критика о своей жизни, я вспоминаю одну из своих любимых фраз из блестящего романа Проспера Мериме «Хроника времен Карла IX» (рекомендую, если читать по-русски, исключительно в переводе Михаила Кузмина): «– «Мне есть очень мало дела до вас и всего вашего семейства, сударь», – холодно прервал его Коменж». Мне нет никакого дела до семейных романов,

понимаете ли, критиков! А то, что они не расходятся среди читателей, говорит о том, что у меня может быть банальный, а может быть сравнительно здоровый вкус. Это можно сказать еще о целом ряде русских критиков, которые решили писать беллетристику и мало в этом преуспели.

И вот тогда неоднократно уже много лет я вспоминаю, как в середине далеких 70-х я зашел в один из рavelинов Петропавловской крепости навестить своего друга и однокашника, который работал там в музее истории Ленинграда. И в этих действительно руинах рavelина, среди плесени и обломков цемента, над каким-то колченогим письменным столом, вытасненным с какой-то помойки, я увидел большой лист ватмана на четырех кнопках к стене. И на нем плакатным пером цветной гуашью было написано: «Критик должен быть готов в любой момент и по первому требованию заступить на место критикуемого им, и исполнять его обязанности профессионально, компетентно и исчерпывающе; в противном случае критика превращается в наглую, самодовлеющую силу и становится тормозом на пути культурного прогресса». Под этой сентенцией была подпись, и тут-то я окаменел окончательно. Я повторяю: Советский Союз 75-й год! Подпись гласила: *доктор Йозеф Геббельс*.

Вот тогда я и подумал, что в мировоззрении наших заклятых и смертельных врагов, возможно, были отдельные моменты, заслуживающие внимания. И, конечно, в наше время доктор Йозеф Геббельс – неважный союзник для того, что-

бы подкреплять его цитатами свою точку зрения... Но никто никогда не называл доктора Геббельса глупым человеком! Или некреативной личностью.

Последний вопрос, которого мы должны коснуться, так долго говоря о критике – хотя, разумеется, о ней можно говорить намного дольше. Это – почему она вообще существует и зачем она вообще нужна? Как я сформулировал однажды, перефразируя опять же Оскара Уайльда, у него фраза по другому поводу, в моей переделке это: на свете еще не было, пожалуй, писателя, которому критик помог бы написать книгу лучше; зато было очень много писателей, которым критики доставили много вреда или вовсе отравили жизнь. Конечно, критик бывает умнее среднего писателя, но, как мы сейчас видели, иногда критик в поисках шедевра не видит чугунную гирию, которая на проволочке с потолка висит у него под носом, а ищет какие-то пустые, дутые шарики и объявляет их... «пилите, Шура, пилите, они золотые». Шура пилит – нет, не золотые. 50 лет пилит, успокаивается: действительно не золотые. Но критики уже предлагают пилить другие гири.

Получается, коллеги, удивительная вещь. Если критика не видит обычно того, что у нее под носом. Если она несамостоятельна, конформистская она в своих начальных мысленных посылах. Поверхностна и малоумна. То почему и зачем она есть?

Смотрите. Критик – это, в общем, аутсайдер. Лузер. Критиком становится тот, кто не может стать политиком, биз-

несменом, юристом, врачом, менеджером; а также не может стать писателем. То есть низкий уровень энергетики – а энергетика решает все! Низкий уровень креативности: собственной фантазии не хватает, самостоятельных творческих способностей не хватает. Критик живет при литературе, как лиана при дереве, чтобы не прибегать к более обидным и даже оскорбительным сравнениям насчет организмов-паразитов, живущих в симбиозе с хозяевами, но одновременно портящих им здоровье и сосущих соки.

Критика можно воспринимать только критически. Можешь – сделай, не можешь – заткнись. Влекомый вверх социальным инстинктом, критик самореализуется через анализ чужого труда – но беда в том, что этот анализ, как правило, ничего не стоит. Просто – оценивающий автоматически ставит себя выше оцениваемого в том виртуальном пространстве, которое часто называется «литературным процессом» и которое исчезает со временем, как строительный мусор, оставляя стоять пирамиды.

Так вот. Всем известно, что Аристотель еще сказал: человек – существо социальное. То есть люди образуют из себя социумы, общества. Вот эти социумы: народы, этносы, государства, – они для того существуют во Вселенной (а все мы части, порождения и орудия Вселенной), для того существуют, чтобы продолжать ту энергоэволюцию, которая есть вся сущность Вселенной.

Сущность Вселенной – энергоэволюция. А материя суще-

ствуует в трех видах, как просто сказал еще Герберт Спенсер: неорганическая, органическая и социальная.

Вот социум, он собирает себя из человеков. Как говорил Блез Паскаль, я устал повторять: ветвь не в силах постичь, что она лишь часть дерева. Мы не в силах постичь, что по отношению к социуму, которому мы принадлежим, мы действительно вроде муравьев к муравейнику или пчел к улью. Мы не можем без этого, хотя мы думаем насчет свободы воли. Про свободу воли отдельный разговор.

Вот для того, чтобы быть социумом, для того, чтобы совместно и совокупно делать великие дела, мы должны быть организованы в подобие единого организма. А один из моментов в организации в подобие единого организма – это одни и те же точки зрения на предметы.

Это рефлексивно, это инстинктивно, это программа, которая вложена в нас, хотите природой, хотите Господом Богом, хотите Вселенной. Поэтому, если читают Дэна Брауна, все должны читать Дэна Брауна. И осуждать одно. Если идти на футбол, то все должны болеть, допустим, в таком-то матче за две команды, хотя на самом деле разные люди с разными интересами. Если говорить о музыке, то немец должен сказать: Бах, или Бетховен, или Моцарт, а русский должен сказать прежде всего, наверное, Чайковский. У каждого хорошего народа – свой, знаете ли, хороший главный композитор.

Вот поэтому критик озвучивает некое мнение, стремясь,

чтобы это мнение стало обязательным. Через критика проявляется социальный инстинкт человека применительно, в нашем случае к литературе – применительно к тому, что должны быть некие единые критерии в литературе. Они не для чего-то должны быть, не для чего-то, – они потому должны быть, что мы, люди, образуя социум, должны придерживаться единых взглядов: на королевскую власть или на демократию, или на то, что Земля окружена хрустальной твердью, или о том, что во Вселенной множество обитаемых миров. Мы должны иметь единые взгляды!

И тогда мы, как стрелочки маленьких многих-многих компасов, ориентированы в едином направлении – и тогда мы можем быть социумом и совершать совокупно какие-то действия. Вот *критик – это системообразующий элемент на уровне взглядов на литературу*. Вот я думаю, можно понять, в чем смысл этого утверждения.

Критик говорит: всем думать так, как я сказал. Это все равно, что всем идти в ногу, и только если вы будете идти в ногу, вы будете войском, а не стадом баранов. А только войско может пройти дальше, победить больше, и прочее, и прочее. Кроме того, войско более сложно структурировано, войско – оно более энергетично, войско – оно менее энтропийно, войско – это более сложная форма организации материи, чем толпа. Точно так же читатели, имеющие совершенно определенную одинаковую точку зрения по ряду главных вопросов в литературе – это более структурированная

и энергетичная группа, нежели если все будут думать свое
разное. Вот поэтому существует критика.

Дегероизация в литературе и кризис цивилизации

Выступление в Союзе писателей Китая, Пекин, 2006 г.

Раньше, чем говорить о дегероизации – имеет смысл говорить о героизации литературы: чтоб было видно, что с чем сравнивается. И чтобы было понятно, – по сравнению с тем, что было, – то, что мы сейчас имеем.

Значит. Решительно изначальная литература, как она была от возникновения, – это самый простой пересказ, на солнышке, на лужайке, или вечером у костра, в пещере, сытому в тепле, о каких-то волнующих событиях. Самые дежурные, самые волнующие события, которые можно было пересказать – это, во-первых, сцены из охотничьей жизни. Охотились охотники регулярно. А во-вторых – сцены из военной жизни: потому что столкновения между разными родами и племенами тоже были совершенно регулярны. Таким образом. *Изначальная литература – это рассказ об охоте и войне.*

Итак, охотничьи рассказы и военные рассказы. Чем отличаются охотничьи рассказы вообще? Как понятно (не надо смеяться), они отличаются известными преувеличениями. Там имеются огромные звери, страшные свирепые хищники, яростные кабаны, которые сами могут запороть всю

кучу охотников, кровожадные львы, огромные медведи. Знаете, а если эти тигры еще и саблезубые, то это просто конец всему!

Это рассказы об охотничьих *подвигах*. Рассказчик прославлял себя, если он был приличный охотник, – или прославлял не менее чем себя другого охотника, если пытался заработать лишний кусок мяса тем, что польстит главному охотнику. И вырисовывался естественно в центре всего *образ героя*. Который побеждает огромного зверя, догоняет быстрого оленя, сворачивает шею могучему быку. И он всегда прокормит свою семью, род и племя. С ним ничего не страшно! И все славят его – а то и в рог даст.

Второй вариант. Могучий воин. Который догнал десять человек и всем оторвал головы! Или наоборот, они догнали его – и потом жестоко каялись, потому что двое калек еле удрали. Ну потому что как же – нужно, чтобы слушателям у костра или на лужайке было интересно. Нужно, чтобы народ гордился собой! Нужно, чтобы герою нравилось, как о нем рассказывают.

Вот, собственно, такова и была изначальная, самая-самая простая, *информативная*, бытовая литература. Она возникла *вместе с образом героя*, она группировалась вокруг героя. Вот как во Второй мировой войне в Вермахте пехотное отделение формировалось вокруг ручного пулемета МГ-34 (один на девять человек) – вот так первобытная литература группировалась вокруг подвига героя – одного на род или племя.

Ну а еще, допустим, на союз племен был какой-то наивыдающийся герой. Это естественно и нормально.

Другой уровень, на котором параллельно возникает литература – это уровень постижения окружающего мира. Уровень постижения действительности. Как оно все устроено? Отчего дует ветер? Почему течет река, почему бывают день и ночь и т.д. Но науки еще не создано... А знать уже хочется! Потому что любознательность – она изначальна.

Таким образом, по простейшей логике вещей, начинают возникать боги, или духи, или души, или еще чего-то всего живого. Ну, грубо говоря, возникает пантеизм. Вот у каждого ручейка и у каждой рощи – есть свой дух, или своя душа, или свой бог. И вот эта роща – это видимое нам материальное воплощение некоего бога, или создание рук его, или разума, или еще каких-то органов. Боги начинают ругаться между собой; вступать в интимные отношения; заключать семейные союзы; враждовать с какими-то другими, которые оказываются Титанами. И, таким образом, – поскольку на раннем этапе естествознание, мифология, фольклор и литература совершенно неразъемны, – все это познание мира и пересказ познанного насколько можно мира посредством слов: – все это *литература* в широком смысле слова. Возникают образы богов, героев и титанов, как неких гигантских сверхсуществ, обладающих сверхъестественными способностями, сверхъестественными силами. А иногда они вступают в интимные отношения с людьми, чаще супермены из богов

и титанов с земными женщинами, – и тогда рождаются отъявленные герои: очень сильные, храбрые и удачливые.

То есть поскольку, понятно, повелитель ветра или воды – это какое-то могущественное существо, то литература о нем – это тоже один из видов литературы о героях, о суперсуществах. Ну потому что интересно, как это, и потому что суперсущества управляют всем. И здесь изначально литература наматывается на некую героическую силу.

Дальше. Для того, чтобы кучка людей представляла из себя хоть какой-то социум, – будь то даже род, который образовался из разросшейся семьи. Этой кучке людей не обходимо общие представления обо всем. С одной стороны, общие представления в них вбивает самый здоровый главный отец семейства, он же, выражаясь по-обезьянски как будто, перворанговый самец. Вот как он сказал – так все и есть. Потому что перворанговый самец – это не только тупая сила. Это сочетание оптимальное ума, предприимчивости и силы, – и обязательно того, что сейчас называется харизмы сочетания, с этим, – потому что надо внушить всем другим свою волю или силой, или личным примером, или убеждением, или тем, что личность твоя обаятельна. То есть молодые самцы, – простите, мы это про обезьян, а про людей – подростки и молодые воины, – идеалом человека имеют своего вождя. Хорошо еще, если это великий вождь. Идеал человека – это воин, могучий, храбрый, беспощадный к врагам, удачливый в бою и на охоте. Совершенно естественно о

нем поют песни и рассказывают у костра. То есть речь у нас идет вот о таком идеале.

То есть *образ героя в первобытной литературе соответствует идеалу человека* – лидера, предводителя-мужчины в первобытном представлении. И этот идеал необходимо иметь в голове каждому – для того, чтобы вообще формировался народ и наматывался на этот идеал героя. Вот есть такой могучий представитель – есть род, племя. Нет могучего харизматичного вожака – ну, и велик шанс, что другое племя в битве это разобьет, женщин уведет, мужчин перебьет, вберет в себя, и ничего больше не будет. Роль героя и личности в истории люди понимали очень рано.

Это видно даже на примере волчьих стай, собачьих стай. Вожак – это, знаете, огромное дело. Недаром иногда какие-то стаи вступают в поединок методом поединка вожаков. Вот чей вожак здоровее – он потом и другую стаю себе подчиняет. Вот и у нас с вами бывало то же самое.

То есть: «литература без героя» – а о чем, собственно, еще рассказывать? О чем бы ты ни рассказывал – надо, чтобы это было здорово. А чтобы это было здорово – должен быть герой, который делает здорово. Невозможна была безгероичная литература.

И литература возникает, на всех своих ранних стадиях во всех аспектах, как литература экстраординарного. Возьмем ли мы сказки, или возьмем мы легенды, или возьмем мы мифы, или возьмем мы сказания, которые существуют практи-

чески у всех народов, – это литература о героях: будь это боги, или будь это бойцы, или будь это охотники.

Или будь это еще одна разновидность: кто-нибудь, какие-нибудь хитроумные, потому что в сказках о животных, которые есть у всех народов, всегда есть какое-нибудь животное особенно хитрое. Это тоже все ценилось. Вот как есть хитрое животное: у кого – лиса, у кого – маленький олень канчиль, у кого – кто-нибудь еще, – так же и персонажи бывали вот такие плуты. Появляется некий зародыш будущего плутовского романа, где кто-то – эдакий шут, которому почему-то можно говорить правду, над ним смеются – он веселит, но он и такой маленький побочный герой: одно из кривых зеркал, которое отражает реального героя.

А в общем и целом, герои все, потому что жизнь – это борьба, а в борьбе надо побеждать, а побеждают герои. Вот и все. А все прочее, в общем, не заслуживает внимания. А самое главное – не заслуживает серьезного уважения.

И. Изначально литература выполняет такие функции, как *развлекательная* и *воспитательная*. Здесь, понятно, нужен герой, чтобы воспитывать, – и герой, чтобы развлекать, тоже все-таки нужен – даже если он падает или шут делает ему какую-нибудь подломаку.

И еще одна весьма важная функция литературы, хорошо известная тем, кто сидел, особенно в сталинские времена. Потому что была на зоне в бараке такая должность – романист. Романист – это тот из фраеров, кто приближен к

блатным, то есть человек не уголовного мира, но уголовные его к себе приближают, чтобы он их развлекал какими-нибудь рассказами. Это называется по-русски «тискать романы», а человек, который это рассказывает, и называется романистом. Уголовные могут сделать так, чтобы он на зоне не работал, чтобы его никто не обижал, чтобы у него было сравнительно теплое место на нарах в бараке, а его обязанность – это рассказывать хорошо и интересно, иначе ему могут учинить просто неприятную физическую расправу. Вот эта *функция развлечения власти* существовала всегда.

Но была еще одна, которая и сейчас у нас есть. И особенно это было ясно на совсем недавно кончившейся советской литературе. *Функция укрепления власти и государства*. Государство в лице своих лидеров, вождей, если хотите – официальных героев, – кормило своих писателей для того, чтобы эти писатели помогали укреплять государство и укреплять положение людей власти в этом государстве. Вот для этого, простите, и был создан в свое время товарищем Сталиным – человеком, очень хорошо понимавшим в политике власти, – и был создан Союз писателей, и вся структура этого союза. И был основан при помощи товарища Горького Алексея Максимовича метод социалистического реализма, который, считается, начался с романа Горького «Мать», где были уже герои. Эти герои главное что имели правильные политические взгляды – и боролись не просто за счастье человечества, а за счастье посредством введения мирового социализма и ком-

мунизма.

Ну, в общем, это было всегда... Князь, или барон, или самый здоровый, приближал к себе такого писателя, поэта, акына, можно сказать трубадура. И среди прочего этот трубадур отрабатывал свой кусок жареного мяса тем, что пел песню или слагал сагу об этом князе, бароне или ярле, – который был самый здоровый, самый храбрый, самый удачливый и поэтому, конечно, должен быть главнее всех. Если трубадур был хороший, то слушать его было приятнее, и верилось ему как-то больше – и, таким образом, просто у ярла увеличивалась харизма. Это к тому, что и эта своего рода придворная литература, литература, обслуживавшая власть...

Литература, надо сказать, очень быстро стала обслуживать власть! Вот еще когда кто-то хромой, но с подвешенным языком сидел в пещере у костра и рассказывал про подвиги самого здорового охотника. Его за это не выгоняли вон под дождь, чтобы его съели пещерные медведи, а наоборот – давали ему мясо. Да, литература обслуживала власть. Есть такое дело. И *обслуживала она власть*, прежде всего, *методом создания героев*. Вот образ героя делался из живого человека.

То есть – куда ни кинь, но всюду получается герой! Потому что. Первое. Людям нужно было самое главное: только крепко централизованное сообщество людей имело шанс выжить в нашем жестоком мире. Чем жестче они были сфор-

мированы вокруг мощного вожака – тем больше шансов на выживание и хорошую жизнь они имели. Вот литература была одним из слагаемых этой, выражаясь старомарксистским языком, надстройки, – героическая литература. И от костров эта героическая литература благополучно дошла до эпохи баронских замков, от эпохи баронских замков – до современных генсеков и прочих лидеров.

Вот, скажем, написал книгу, – я забыл сейчас, как зовут предводителя бывшей советской, а ныне независимой Туркмении, короче, «баши золотой статуи себя на центральной площади». Он не просто сам написал книгу, признанную главной книгой в его стране. Но и о нем есть определенная литература, где он провозглашается главным и безусловно героем, совершенно естественно. Здесь можно добавить еще: что литература, серьезная литература, имела всегда и такую стихийно-прикладную функцию, как *государство-образующую*. Литература несла в себе государственную идеологию. И это можно было делать не методом тупых лобовых атак, вот таких брейн-штурмов и дешевых наемных политтехнологов: «Наше – самое лучшее!» Нет.

Вот был великий фараон, давно-давно, четыре тысячи лет назад, а может, еще и с половиной. Он завоевал то, и он завоевал все. Он очень много чего завоевал. Это была первая в мире из всего, что нам известно, совсем большая древняя держава. Еще более древняя чем Китай, считают некоторые. Значит. Нужно описать его походы и подвиги. И они опи-

сывались – таким образом, что любой гражданин этого государства испытывал гордость от того, что к этому государству он принадлежит и у него такой фараон. И проникался сознанием того, что походы эти прекрасны. Они пребудут в истории навсегда. Участвовать в таком – это большая честь. И даже рабы знали, что хотя живется им тяжело, но все-таки они не где-то там у каких-то варваров, – а вот все-таки в серьезном государстве: тоже причастны. Ну, свои литераторы были и тогда. И даже писали героические стихи, хотя дошло от этого мало.

А уж когда в новейшие времена Карл Великий решил опять объединить всю Европу и воссоздать Римскую империю, назвав ее Священной! – ну, уж тут трубадуры дули как могли, показывая все величие походов Карлуса Магнуса, всю благодать их действий, и т.д. и т.п.

Про римскую литературу мы сейчас даже не говорим. Римская литература по-хорошему была пронизана сознанием необходимости, закономерности и величия своей державы. И здесь мы заметим, что.

Поскольку маленькому человеку всегда жилось плохо, но в отдельные моменты жилось еще хуже чем обычно, то у нас уже в Средневековье отчетливо возникает литература, которую условно можно назвать *бунтарской* или *протестной*. Где лучший пример – это Робин Гуд. То есть мы имеем героя, который борется против сильных и злых, защищая хороших и слабых. А сам он при этом тоже сильный, но вдоба-

вок добрый. Сказителю, поэту, рассказчику, жонглеру, трубадуру, знаете, – совершенно неинтересно рассказывать про то, что какие-то крестьяне были очень слабые и несчастные, и хотя угнетать их нехорошо – но вот их все-таки угнетали, а они жили и были слабые и несчастные. Здесь не было предмета рассказа! А о чем здесь петь?.. О том, что жизнь у них тяжелая? Это и так всем понятно. О том, что она несправедливая? А это как взглянуть. Если ты сильный и храбрый – добудь оружие как хочешь и защити свое право в бою! Сколоти команду, уплыви за тридевять земель, завоюй чужое государство и будь там королем. Это твое право. А если ты не храбрый и не сильный – то сиди и не чирикай; и плати налоги барону, который будет охранять тебя от врагов, если они придут. А пока будет выжимать из тебя все соки сам.

Таким образом. Литератора, писателя, сказителя – не интересует такой крестьянин, который не может уйти за три моря и основать новое государство. А интересуется такой герой, который борется не только за барона, – но и против барона! Народу это нравится страшно. И возникает вот эта *протестная героическая литература*, потому что всегда бывали восстания, всегда находились народные вожди, и Робин Гуд – это лишь вершина огромного айсберга протестной бунтарской героической литературы. Совершенно понятно, что она должна была быть, потому что в душе каждый крепостной, ну или почти каждый, если он не генетический раб, – он, конечно же, Робин Гуд! Который отрывает головы сво-

им хозяевам, раздает их добро своим несчастным друзьям, и устанавливает справедливую жизнь. Ну, дальше он сам будет бароном с новыми крепостными. . . но это выходит за рамки его мечтаний сегодня, и за рамки героической протестной литературы.

В течение веков и тысячелетий литература обычно бывала неотделима от истории. Не было вот такого разделения на, допустим, беллетристику и историческую литературу. Нет. Это все было весьма слито между собой. А историческая литература, опять же, интересовалась историческими личностями. А исторические личности – это великие личности. Или это руководители государств, или это великие полководцы, – что может быть в одном лице, а может быть в разных, – или это предводители великих бунтов; или это великие путешественники. Это люди, которые сделали что-то заметное и, в общем, часто героическое: в поступках и в подвигах которых как бы персонифицируется история этого периода. Здесь мы тоже имеем героизацию фигур, героизацию истории, которая процветала тысячелетия, и литературу – героическую.

Если брать от начала, то греческая литература началась с того, что был Ахилл и был Гектор, и был Патрокл, и был Аякс, – были герои, которые совершали необыкновенные подвиги. И это была литература, слитая одновременно с мифологией и с историей. Если же взять литературу более мифологизированную, еще более, то – Эней, который бежал из

Трои и который был родоначальником римлян; или Ромул и Рем, которые основали Рим; или Прометей, который похитил огонь и отдал его людям. Или весь пантеон греческих богов: Зевс, Марс, Афродита и т.д., которые, совершенно понятно, были своего рода супергероическими личностями.

Или более или менее историческая личность (согласно Плутарху, хотя понятно, что Плутарх не стопроцентный документалист) – это, скажем, римский царь Нума Помпилий, который заложил разные законы и вообще один из основателей серьезного римского государства. Если возьмем такую старую легенду римскую, которая шла за вроде бы правду, как выступление Горациев против Куриациев, то есть вот враждуют два народа маленьких, и кто победит – три брата против трех братьев! – и вот остается только один из рода Горациев, а оба его брата убиты и все три врага убиты, и он идет обратно и видит свою рыдающую сестру, потому что за одного из Куриациев она собиралась замуж, она была его невестой, они любили друг друга. И в гневе, скорбя по убитым братьям и ненавидя врагов, он убивает свою сестру! И поступает очень жестоко и, тем не менее, – казненный! – героизируется! – ну потому что: такова его любовь к родине.

Вот примерно так образ героя лежал в основе литературы. Потому что какая же может быть римская история и литература, скажем, без Муция Сцеволы, который, когда Порсена (этрусский царь) осадил Рим, разговаривал с ним, – (он попал в плен, он хотел убить Порсену, у него не получилось).

Сейчас его будут пытаться и выбивать из него все показания. И он, отвечая царю на вопросы, кладет правую руку на жертвенник, – и рука у него горит и обугливается! – а он продолжает спокойно беседовать... Ну, понятно, царь понял, что ему ничего не светит, когда в Риме такие вот бойцы, Муция Сцеволу отпустили, враги ушли. Вот так закладывались нравы – и вот такова была литература!

И если мы возьмем литературу более или менее «вымышленную», – то, что сейчас назвали бы скорее беллетристической (хотя в Древней Греции и в Древнем Риме и это обычно бывало связано с, понятно, мифологией) – и здесь литература письменная и дописьменная, конечно, неразрывны.

То вам древнегреческая трагедия, великая античная трагедия, которая, в общем-то, легла в основание всей великой европейской литературы. И вы видите такие характеры, как царя Эдипа, видите величие их поступков, величие их страданий, вы опять же видите героев, потому что иные не интересны. То есть вы чувствуете, куда ни плюнь, а все-таки получают герои.

А потом наступает эпоха христианства. И эпоха эта вроде бы совсем не героическая, но это только на первый взгляд, это для тех, кто совсем мало представляет себе, что такое христианство и какова его история. Потому что христианство внешне мягкое, доброе, исполненное пацифизма и непротivления злу насилием, – внутренне было абсолютно жестким, нетерпимым и несгибаемым учением. *Христиан-*

ство дало такой род героев, как мученики. Это люди, которые не убивали, но напротив, позволяли безропотно жестоким образом убивать себя – и показывали, терпя страдания, что их вера истинна и им всего дороже и все равно победит. Христианские мученики – это герои духа, которые в чем-то выше героев античных и языческих. Те погибали, совершая невероятные подвиги, а эти терпели любые невероятные страдания, доказывая тем, что они переносили страдания и принимали смерть, доказывая тем свою истину. Так что *христианская литература – это тоже героическая литература.* И то, что христианство, по историческим представлениям, весьма быстро победило и подчинило Рим, показывает, что это было серьезное учение, обладающее колоссальным потенциалом, и христианская героика – это отдельный литературный раздел.

А на смену христианской литературе стала приходиться с самого раннего Средневековья светская литература. И эта светская литература условно может быть начата с такого заметного явления, как эпос о короле Артуре и рыцарях его круглого стола. Они были христиане, ну, это между прочим, они искали чашу святого Грааля, но это все-таки между прочим. А главное – они были здоровенные ребята, они были благородные, у них была хорошая идеология, они молились и старались жить по заветам Господа нашего, а при этом они еще совершали ужасные подвиги. И вырабатывается преинтереснейшее рыцарское представление о том, что есть прав-

да, а что есть неправда. Если рыцарь – истинный христианин, а Господь – он над всем, то рыцарский поединок выясняет: не кто из них сильнее физически, нет, а на чьей стороне Бог, потому что Господь наш – всеблагодетель, и в своей всеблагодетельности он дарует победу достойному! Таким образом, победитель всегда прав. *Сила есть правда*. Получается вот такой интересный кульбит. И рыцари бодро совершают свои подвиги в святом убеждении, что кто победил, тот, значит, и прав. Не потому что сильнее, а именно потому сильнее, что Господь на его стороне. Таким образом мы имеем опять же героическую литературу.

Практически не было литературы не героической!

И когда появляются поэмы о Роланде, «Сказание о Тристане и Изольде», мы имеем тот самый рыцарский кодекс: великие личности, крупные поступки, храбрые бестрепетные души, и прочее, и прочее.

А потом появляется классицизм. Новая эпоха – Ренессанс, Ренессанс переходит в новую историю, и классицизм уже создает канон: есть сильные герои – и эти сильные герои раздираются противоречием между чувством и долгом. Например, король у него один, а любит он, допустим, подданную короля совсем даже враждебного. Что ему делать? Вырезать весь род враждебного короля – или все-таки жениться на любимой девушке? Вот он раздирается этим противоречием. Чаще всего он избирает долг, потому что это почиталось, это предписывалось трубадурами, за это больше пла-

тили властители, ну и вообще так надо было, потому что государство должно быть, потому что социальный инстинкт.

А вот народу простому безоговорочно больше нравилось, когда долгу предпочитали чувства. Потому что это все-таки как-то более человечно, а государи сами разберутся. Тем не менее, здесь речь шла о героях.

А потом появляется романтизм, где эти герои уж такие возвышенные!.. И им уже есть гораздо меньше дела до государства. Романтический герой – это немножко благородный разбойник, который вообще-то не разбойник, а просто он оказался в нехороших отношениях с государством, или вообще почему-то это государство в гробу видал. Он не хочет руководствоваться долгом, он хочет руководствоваться собственными представлениями и собственными чувствами. Романтизм говорит классицизму: провалитесь вы пропадом с вашей государственной пользой, с вашим кардиналом Ришелье, с вашими вассалами и сюзеренами, я сам по себе человек, хочу жить. Но продолжает сбавать правило, которое когда-то прекрасно сформулировал Гёте в эпоху уже конца, самого конца романтизма: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!» И вот все эти благородные разбойники Шиллера за свою жизнь и свободу каждый день шли на бой.

А поскольку ничто не стоит на месте, то в XIX веке появляется великий европейский реализм. И прежде всего во французской и английской литературе. И если мы возьмем

такие фигуры, как (более или менее современников) Виктор Гюго, Чарльз Диккенс и Лев Толстой, то герои будут уже не в том смысле, что они руководители государства, полководцы, лидеры чего-то, – нет, они могут быть людьми более или менее рядовыми, нормальными людьми. Но это примечательные души, это примечательные характеры, это незаурядные личности, где есть на что посмотреть. Просто автор берет уже людей не самого верха, а более или менее из гущи, и вот этого человека из гущи поднимает на достаточную высоту, чтобы под какой-то как бы лампой его рассмотреть. И этот человек тоже оказывается очень даже заслуживающим внимания.

И появляется уже новое романтизму, условно говоря, *нео-романтизм*, который начинает пахнуть развлечениями. Это в первую очередь Александр Дюма и Артур Конан Дойл, потому что и д'Артаньян, и Шерлок Холмс – это, безусловно, романтические герои. Они сами по себе. В отношении с государством они вступают постольку поскольку, или вообще не вступают, как Шерлок Холмс. Они ведут самостоятельную жизнь, у них собственные цели, но при этом они интересны, они незаурядны, они энергичны, они притягивают к себе и, конечно же, это герои – они нравятся и мужчинам, и женщинам. Ну, хотя у Шерлока Холмса не было личной жизни, но это мы оставим на совесть его создателя, а вообще Шерлок Холмс – фигура необыкновенно привлекательная и незаурядная. Он сильный, он ловкий, он бесстрашный, он

очень пронизательный и он насквозь благородный. Разумеется, это герой в нашем истинном понимании этого слова.

И вершины достигает образ героя и героизация в литературе, наверное, величайшей из всех империй, которые когда-либо существовали, – в Британской империи конца XIX века. То есть конец викторианского правления, расцвет всего того, что потом назовут проклятым империализмом. Это Редьярд Киплинг, и весьма близкий к нему по времени, в общем они современники, по культуре, по языку, американец Джек Лондон. Их интересовали герои.

Какой бы северный или южный (я имею в виду рассказы Аляски, Клондайка, или рассказы южных морей) рассказ Лондона какой бы вы ни взяли, там, разумеется, будет герой. Этот герой может быть рядовым человеком, он может быть белым, он может быть индейцем, он может быть канаком, но это человек сильный, храбрый, убежденный, умеющий драться за свою цель, умеющий побеждать любой ценой, умеющий погибать в борьбе несломленным. Лондон – это апофеоз героизма.

Киплинг на самом деле был немного сложнее, потому что... даже не сложнее, скажем так, разнообразнее, потому что у очень молодого Киплинга были замечательные героические баллады, которые по силе воздействия, по энергетике относятся, конечно, к вершинам мировой поэзии. Воздействие их огромно, даже когда 100 лет спустя и более читаешь на чужом языке. Проза Киплинга разнообразнее и ино-

гда она говорит о маленьких людях в самом сочувственном тоне, но эти люди располагают внутри себя идеологией граждан великой империи, даже если им живется туго, даже если им в этом не находится места. Вот ощущение величия британской империи, которая занимала пятую часть всей земной суши, это всегда присутствует в литературе Киплинга – сына мелкого туземного чиновника из Индии.

А вот потом и начинается дегероизация, о котором мы собирались говорить изначально...

Потому что, смотрите какая интересная история, как там у Пушкина: «Прошло сто лет – и юный град...» Так вот. Прошло сто лет, и Киплинг считается в английской литературе автором детской книги «Книга джунглей», ну про Маугли, ну и там еще он писал чего-то, что в общем сейчас уже устарело и мало интересно. Джек Лондон в Америке и вообще в англоязычной литературе проходит по разряду писателя для старшего школьного возраста, для тинейджеров, для детей и юношества. А что случилось??!! Может быть, за прошедшие сто лет читатели стали такие умные и высокообразованные, что если когда-то Киплинг и Лондон были для всех, то сейчас только для детей?.. Да нет, знаете, такого повышения высоты лба у всех вроде бы не наблюдается. Наблюдается иное...

В начале XX века на Западе в Европе, чуть позднее в Америке, набирает огромную силу социалистическое движение. Рабочий класс борется за свои права. Трудящиеся мас-

сы объявляют себя главными. В течение каких-то 20 лет Европа и США добиваются для себя всеобщего среднего образования, десяти-, а затем и восьмичасового рабочего дня, запрещение детского труда, запрещение женского ночного труда, медицинского обеспечения для всех граждан, гражданских свобод: право слова, демонстраций, голоса, печати и т.д. и т.п. И вообще: хватит, значит, поработать других людей и другие народы, потому что самое главное – это счастье всех трудящихся! Такие люди как Лондон выходят из моды.

Меняются условия игры, меняются карты. Главные – это те, которые гуманисты, и показывают, как люди-то страдают, а не то что там, понимаете, покорять Аляску и проявлять при этом мужество. Что хватит – другие ценности. Ну, поскольку меняться должно все и всегда, изменение – это есть сущность вообще Бытия, сущность Вселенной, – то, разумеется, если были такие супергерои, которые были у Киплинга и у Лондона, то они неизбежно раньше или позже должны были смениться чем-то совершенно противоположным. И они действительно сменились.

Если искать истоки, то, конечно, ниточки внимания к маленькому и ничем не примечательному человеку можно найти еще и в античной литературе. Еще и у греков, где какие-то маленькие люди тоже чего-то стоили. Если ближе к нашему времени и явственнее – то, скажем, в русской литературе это прослеживается где-то от уровня Карамзина, от его знаменитой повести про бедную Лизу. Правда, Лиза влюби-

лась в молодого дворянина, ну и сама она была девушка с определенными претензиями, она была все-таки натурой романтической: сентиментализм, понимаете, как направление. Вот сентиментализм сентиментально рассматривал мелкие и интимные человеческие чувства и отношения. Сентиментализм говорил, что ему нет дела до героев и государственных надобностей! Короче, Лиза утопилась. И не потому, что ее государство проиграло войну, – а потому, что ее любовь была несчастна.

Ну, утопилась бы и утопилась, но вот круги от этого утопления по русской литературе пошли навсегда. Пруд превратился в гигантское наводнение в сердце Российской империи, в Петербурге, и Медный всадник скакал над этим наводнением, и так и назвал Пушкин «Медный всадник» свою знаменитую поэму. И маленький-маленький человек Евгений не получил своего маленького счастья – и это составляло центральный предмет рассмотрения Пушкина, хотя... Прошло время, и как-то так получается, что Пушкин, натура все-таки романтическая, порывистая и возвышенная, – более восхищается масштабом деяний Петра и блеском Петербурга, нежели печалится над судьбой маленького Евгения... Вот когда школьники изучают «Медного всадника», то на Евгения им, в сущности, наплевать: утонул и утонул. Знаете, то есть он даже не утонул, это невеста его утонула. Ну мало ли народа тонет, а Петербург, понимаете ли, стоит. Невеста утонула, вода схлынула, а суть – осталась!

Потому что потом Гоголь написал свою «Шинель», и повторяется с тех пор уже 200 лет без малого: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»». Гоголя не интересовали на тот момент (только на тот момент) разнообразные герои, а заинтересовал его тот самый маленький человек, в котором не было героического вообще ничего. Слушайте, ну в самом деле... Акакий Акакиевич вообще типа дядюшки того самого Евгения из «Медного всадника». Тоже маленький человек, ну совсем маленький, дядюшка-лузер такой. И если Евгений все-таки хотел семью, домик там, щей горшок, да сам большой, то Акакий Акакиевич хотел шинель. Вот в чем-то такой образ служивого человека, как гораздо позднее напишет один немецкий писатель, что в этих золоченых сапогах заключалось все состояние этого фронтового фельдфебеля. Вот для Акакия Акакиевича все состояние заключалось в шинели. И как он строил шинель, и как у него украли шинель, вы знаете, как под микроскопом вот образовалось такое произведение. Дегероизация пошла полным ходом, хотя поначалу это было еще не всем понятно, потому – что.

Немного лет спустя Некрасов с Григоровичем, ну если верить таким апокрифам: ночью разбудили Белинского стуком в дверь и воплем: «Новый Гоголь явился!» и стали вслух при свече читать ему «Бедные люди». Как оно было на самом деле, мы не узнаем никогда, но это прекрасная сцена, очень напоминающая, как голый Архимед, не намыленный по причине отсутствия мыла у древних греков, скачет, понимаете

ли, по Сиракузам посреди центральной улицы днем голый с воплем «Эврика!», то есть «нашел». Ну, вот эти тоже нашли юного Достоевского.

Вот в «Бедных людях» у Достоевского, а потом в «Униженных и оскорбленных», а потом везде героями выступают маленькие люди, совсем маленькие люди. Этих людей бесконечно жаль, а иногда от них тошнит, потому что они такие маленькие, они такие несчастные, они такие ничтожные, и автор призывает их так жалеть, а сам при этом вроде бы не совсем жалеет. Понимаете, какая история...

Вот и Гоголь, который сделал «Шинель», был человеком психически не стопроцентно адекватным, как достоверно известно всем, кто интересовался. И Достоевский был человеком не совсем психически здоровым. Если кто начнет углубляться в биографию Достоевского и начнет в библиотеках читать разные воспоминания, в общем опубликованные, но не принятые к цитированию, то он выяснит про Федора Михайловича вещи такие, ну, не совсем лестные, как Федор Михайлович был немного педофил, Федор Михайлович имел склонность к малолетним девочкам. И вот, допустим, ему приводят в баню малолетнюю девочку, где он занимается с ней тем, чем понятно занимался, а потом он едет к кому-нибудь из близких друзей и там, обливаясь слезами, исповедуется в своей мерзости. Так что когда Федор Михайлович писал о мерзости людей, в том числе и маленьких, он хорошо знал, о чем он писал. Невозможно представить себе,

допустим, Шиллера или Дюма, или трубадура, который поет про Тристана и Изольду, вот в такой сцене с Достоевским. Ну, так или иначе, маленьких людей у Достоевского полно.

И вот такой всемирно знаменитый роман, как «Преступление и наказание». И вот, значит, чиновник-алкоголик Мармеладов. В принципе этого алкоголика, который пропил все деньги, собранные ему на начало новой жизни, работы, несчастной работающей женой, – такого алкоголика хорошо бы высечь розгами на площади, отправить в ЛТП с жестким режимом содержания, простите, в лечебно-трудовой профилакторий, а потом взять с него подписку о том, что пить он не будет. Вшить ему под кожу «торпеду», то есть ампулу, где выпьешь стакан водки – и умрешь на месте, и чтобы хорошо это знал. И, в общем, за что же мы будем уважать такого алкоголика? А вот Федор Михайлович Достоевский ту идею проповедует, что ну не виноват он, потому что он просто маленький человек, потому что жизнь тяжелая, объясняют нам литературоведы, поэтому он алкоголик.

Прошло полтора века с тех пор почти. И в самых развитых странах, где жизнь необыкновенно легкая, и куда едут люди со всего мира менее процветающего, в том числе из России, в том числе из Китая, ну про Африку я уже не говорю. И вот в этом мире полно наркоманов и алкоголиков тоже, и борцы за права человека говорят, что жизнь тяжелая и неправильная, поэтому они – наркоманы и алкоголики. В то время как лучше, может быть, года на два отправить их всех в деревню

на перевоспитание: сажать рис или, наоборот, сажать пшеницу. Иногда ведь такие подходы давали неплохой результат. Но... Поскольку народ в середине XIX века уже досыта наелся могучими и сильными героями, то. Вот это внимание к маленькому человечку было просто революционным с точки зрения литературы и вообще подхода к миру. И Достоевский вошел в моду. И Достоевского стали читать, и стали говорить: посмотрите, вот они, простые маленькие люди!

И вот эти простые маленькие люди на рубеже веков стали главными героями писателя на тот момент всемирно знаменитого, одного из самых прославленных и самых зарабатывающих в мире – Максима Горького (Пешков Алексей Максимович). Когда Максим Горький, такой русский писатель из какой-то русской былины (для Европы это была такая достойная экзотика, Россия – страна царей, страна нигилистов и бомбистов, страна белых медведей, страна двух удивительных странных гигантов – Достоевского и Толстого, еще есть у них какой-то Пушкин. Что они в нем нашли, пожимала плечами Европа). – Вот из этой страны появился Горький. Он был рослый, широкоплечий, подтянутый, у него был волжский бас, такие густые усы; он был босяком, он был бурлаком, он дрался один на один со всей толпой, он чем только ни занимался! Он где-то ловил рыбу, он где-то делал еще что-то, а вот теперь он стал писать – и прославился! И на всех сценах столичных театров всего мира пошла пьеса «На дне». И Горький был фигурой, равной Ромену Роллану и Ра-

биндранату Тагору, забытым сегодня в мире, как и он сам. И Горький получал огромные гонорары, и в течение нескольких лет содержал РСДРП(б), то есть российских социал-демократов (фракцию большевиков, потом она отделилась) на гонорары от своих пьес. Потом у него украли эти гонорары. Была история. Партийный куратор приглядывал за его гонорарами и сказал, что потом а ч-черт его знает, куда они делись?.. Так или иначе, пьеса «На дне» была о маленьких людях.

Ну вот и сказали Киплингу: спасибо, хватит твоих героев, теперь нас интересуют вот какие вот маленькие люди. И маленькие люди, вот эти антигерои, стали брать за горло всю мировую литературу и перекрывать героям весь кислород.

Но потом случилось такое несчастье, как Великая война. Она же Первая мировая. И вот на ней все представления интеллигентной публики развитых стран о героизме, о государственном долге и т.д. и т.п., помрачились... которые поначалу в августе 14-го года всколыхнулись просто до небес. Был жуткий прилив патриотизма! Социалисты позабыли свой социализм и стали выступать как патриоты в каждой стране. Германские социалисты – за Германию, английские – за Англию, русские – за Россию, кроме большевиков, которые были в Швейцарии. А потом, когда война в 18-м году кончилась, обнаружилась страшная идеологическая и эстетическая депрессия.

Мир не мог прийти в себя. Люди говорили: тот, кто не

жил в мирное время, то есть до 1 августа 1914, – тот не знал жизни и никогда уже не узнает ее вкуса. Европа была открыта, можно было все, свобод было невероятное количество. И вот тут-то мы получили это зверское убийство молодыми людьми всех стран друг друга при помощи газов, огнеметов, пулеметов, самолетов и всех видов артиллерийских систем, из минометов и т.д. и т.п.! Погодите, ребята, это как же нас воспитывали? И на кой черт вообще оно все было нужно? Что-то в мире не то, что-то в принципе было неправильно! Это то представление, которое поселилось буквально у всех, кто пережил Первую мировую войну. (Россия отдельно, потому что в России в это время уже Гражданская война.)

Поскольку мы говорим в основном все-таки здесь о русской литературе, то необходимо заметить, что еще до Первой мировой войны, практически одновременно с пьесой Горького «На дне», появилась важнейшая для понимания дегероизации литературы вещь как Чехов, и в главную очередь – чеховская драматургия. Чеховская драматургия принципиально антигероична. Хотя в общем новеллистика чеховская тоже. В чеховской драматургии *ничего не происходит*. Никто ничего не хочет. Никто ничего не делает. Ни одного крупного характера нет. Никакого, строго говоря, позитивного взгляда на мир. Никакой позитивной картины мира в мозгу ни у кого из героев нет, а есть только тоска, стон: «В Москву! В Москву!» Стон: «Оценит ли грядущее поколение наши страдания?» Стон: «Если бы знать, зачем вообще мы

живем?..» И вот кроме вот этих стонов и чаепитий, во время которых, по чеховскому выражению, складывается счастье и разбиваются судьбы, кроме этих разговоров-чаепитий, ничегонеделания, там ничего нет. Если бы Чехов с такой пьесой попробовал выступить во времена Шекспира, то он всю жизнь был бы цирюльником, потому что именно цирюльники тогда в основном и работали лекарями. А тут он попал во время, вы понимаете.

Первым и главным драматургом этой эпохи был Островский. И пьесы у Островского были вполне внятные. Там были завязки, развязки, кульминации, там были какие-то нормальные герои, с нормальными желаниями, нормальными страстями. Нормальные пьесы. Но, правда, они были неаристократические. Островский был человек простой и все больше писал о купечестве, о мещанстве, немножко о бродягах, немножко непонятно о ком: о разночинцах там капельку, сбоку болтался кто-то как бомж. А вот для образованных классов – где же вот русская драматургия? Вот Чехов выдал такую пьесу для русских образованных классов.

Поначалу «Чайка» провалилась благополучно и с треском. Народу объяснили интеллигентному, что он не прав: что это *новая драматургия*. И когда народ проникся сознанием того, что это новая драматургия, он стал бурно аплодировать чеховским пьесам, – в которых ничего не происходило и героев не было. Вот эта *дегероизация* потянулась с чеховских пьес, потому что Чехов остался на сегодня гораздо

более классиком, чем забытый в мире Горький.

И после Первой мировой войны это унавоженная почва дала массу ростков. Политая всеми ужасными жидкостями, которые и проистекли из Первой мировой войны. И вот тогда в Англии появляется поколение сердитых.

И Ричард Олдингтон пишет свой программный роман «Смерть героя». И название это очень символичное. Это не смерть главного героя этого романа, это бы ладно. Это *смерть английского героя вообще, в принципе*. И эпиграф стоит из весьма изысканного английского писателя классической эпохи, мастера эпистолярного жанра Горация Уолпола, и эпиграф этот исключительно поносит старую Англию. «Да будь ты проклята, сифилитичная сука!» И вообще много в этой книге поношений старой Англии. Роман этот вышел, помнится, в 29-ом году, десять лет прошло с Первой мировой, народ оклемался.

В 29-ом же году американец Хемингуэй выпустил роман «Прощай, оружие!». И пошел термин «потерянное поколение», которое сам Хемингуэй приписывает Гертруде Стайн, а потом позднее в другом месте приписывает одному человеку, старому немцу, на бензоколонке: «Все вы – потерянное поколение».

И в том же 29-ом немец Ремарк, ветеран Первой мировой в большей степени, чем англичанин Олдингтон и тем более чем американец Хемингуэй, пишет свой знаменитый роман «На Западном фронте без перемен». И вот там маленькие

люди и герои слиты совершенно в одних и тех же лицах. Это те самые фронтовики, которые вроде бы и не герои, – то есть обычный человек в экстремальных обстоятельствах. И никто из них не совершил ни одного «героического подвига».

Если раньше в литературе о войне даже у такого антиромантического по своим сознательным убеждениям человека, как Лев Толстой, а все-таки совершаются подвиги. И хотя он показывает в Андрее Болконском, который по Аустерлицу бежит с этим знаменем, никому не нужным, бессмысленность этого подвига, – а все-таки капитан Тушин у него совершает подвиг. – У Ремарка никто не совершает подвига. И у Олдингтона. И у Хемингуэя. И когда Ремарк пишет, что за пять минут они «отщелкали» народу на целый госпиталь – это так, между прочим, да лежали двое за пулеметом и водили прицелом по уровню поясных пряжек наступавшей цепи. Вот и вся история. Ни о каком подвиге здесь нет совершенно ни одного слова.

И вот тут, когда новое поколение говорит: знаете, провалитесь все пропадом с вашими героями, со всем вашим вешанием лапши на уши, хватит с нас героев, – и начинается полным ходом дегероизация литературы. Одновременно с веком джаза в Америке. Одновременно с первой волной сексуальной революции 20-х годов. Одновременно с движением суфражисток. Начинается та самая дегероизация: «Мы живем в новое время!»

И появляется такой писатель, которого я поставил бы сло-

вом «писатель» в кавычки, как Генри Миллер. У которого, на мой взгляд, нет в книгах вообще ничего, кроме самокопания совершенно никчемного, лишнего, заурядного человека, ничего из себя не представляющего. Вот такая какая-то нижняя часть грязной полубогемы с какими-то мелкими амбициями. В его книгах описывается: с кем он спал, с кем он пил, с кем он разговаривал. И все это вообще не жизнь.

Вот эта вообще не-жизнь какому-то количеству образованной публики очень понравилась. А поскольку книги Миллера на тот момент были запрещены как безнравственные, нравственной цензуры они не проходили, тем более народ обратил внимание на Миллера и объявил его просто писателем нового времени. По-моему, примерно тогда и возникло на английском такое понятие как *dirty fiction* – «грязная литература». Вот грязная литература основательно началась, видимо, с Генри Миллера. И полная дегероизация, основательно и принципиально, на мой личный взгляд, также началась с Генри Миллера.

И если в это время в Советском государстве официальная советская литература продолжает отчаянную героизацию образов, потому что по заказу, потому что другие не приветствуются, потому что многие молодые писатели верят в это искренне, и т.д. и т.п. То в Европе идут совсем другие процессы. А французы, которые загнивать стали еще на рубеже XX века, ну, они были впереди планеты всей. У них литература пошла раньше (после итальянской), чем в других

местах Европы. Вот у них вскоре появится *новый роман*, и появится *новая волна* и уже после Второй мировой войны (которая, по сути дела, сейчас нам уже видно с нашего времени: Вторая мировая война – это просто вторая серия Первой мировой: это одна война в двух частях, разделенная примерно на 20 лет. Все конфликты второй части вытекли из нерешенности конфликтов первой части. Что такое 20 лет, когда сейчас уже у нас прошло 60 лет после окончания Второй мировой. Да?). Вот после Второй мировой и возникают эти новые волны дегероизации.

И во Франции появляется новый роман. Появляется Натали Саррот, появляется Мишель Бютор. И появляется не то что изгнание героя как чего-то геройского – да вообще изгнание человека из литературы! Идет описание каких-то предметов, или описание каких-то шагов, или каких-то звуков, или как некто разгуливает по городу и совершает бессмысленные действия. Строго говоря, это *деструктивная литература*. На ней видно, как великая европейская литература, создаваясь веками!.. – а вот сейчас она разваливается. Вот это свидетельство разваливания.

Вот точно так же на живописи можно наблюдать, как живописцы, поднявшись после Средневековья, отделившего их от античного периода, поднявшись до небывалых высот живописного мастерства, таланта! гения! – вот через «Черный квадрат» Малевича показали, что: теперь эта фаза прошла, все кончилось, живопись умирает. Вот умирает она вот та-

ким-то образом. Смотрите на «Черный квадрат».

Примерно таким образом новый французский роман показывал, что умирает европейская литература. Что там нет больше ни действий, ни героев, ни смысла. Ни вообще ничего. Хотя эта бессмыслица в русской литературе была еще в начале XX века, – как у того же Введенского и некоторых других.

А в Америке, которая все-таки более витальна, чем старая Европа, все-таки Новый Свет, отпочковавшаяся колония, которая вбирала в себя все лучшие европейские силы. Вот несколько позднее в этой самой Америке в конце 50-х появляется, как его называли, самый главный драматург вне Бродвея, пьесы его шли вне Бродвея – он был некоммерческим, – как Эдвард Олби. У Эдварда Олби никаких героев нет. А есть абсолютно заурядная жизнь – более осмысленная, менее осмысленная, а все-таки это просто (и пьес-то у него немного на самом деле, всего несколько) мелкие американские люди со своими мелкими проблемами.

А не то у англичан, не то у французов раньше появился Беккет, потому что, с одной стороны, он англичанин, а с другой стороны, он решил жить во Франции. И он изобразил страдания человека XX столетия второй половины, за что и получил Нобелевскую премию. А изобразить бы ему страдания человека, допустим, XVI столетия при Генрихе VIII в Англии, то нынешние страдания показались бы просто невероятным пятизвездочным отелем, суперсанаторием. Так вот

там тоже не было никаких героев и близко, и все фигуры-то были бессмысленными, и действия бессмысленными.

То есть. Мы имеем *саморазрушение литературы*.

Понимаете, любая система раньше или позже вырабатывает свой системный ресурс. И поскольку время-то не останавливается и не кончается, то система начинает разрушаться. Она начинает в своих узлах и связях приобретать такие формы, что перестает быть собой и начинает разваливаться. Происходит дегенерация системы. Вот на примере, условно говоря, авангардной литературы от середины XX века и далее мы наблюдаем дегенерацию великой европейской литературы. Вот эта дегенерация европейской литературы одним из аспектов имеет дегероизацию. Вот как оно примерно обстоит.

Если вообще Западная цивилизация находится сейчас в стадии спада, в стадии схлопывания, в стадии развала. Людей рождается все меньше, люди не хотят размножаться. Моральных запретов не существует. Производство переносится в дешевые страны. Из своего народа плодится все больше и больше дармоедов, паразитов и нахлебников – потому что за счет производства, которое вынесено куда-то в Юго-Восточную Азию, в дешевые страны, своим безработным (закрыли их заводы) выплачиваются высокие социальные пособия. В несколько раз выше, чем рабочему, который работает в Малайзии. И этими бесплатными подачками свои рабочие развращаются и превращаются в классический римский

люмпен-пролетариат, который в течение нескольких десятилетий уже ничего не хочет, ни за что не держится, а требует только хлеба, зрелищ и соблюдения своих прав. Это происходит очень быстро. И совершенно естественно, что когда цивилизация находится в стадии упадка, литература не может находиться в стадии подъема.

Потому что литература. Как и вообще искусство. Как и вся культура. Это один из аспектов существования цивилизации в широком смысле этого слова.

Вот в этой литературе сегодня мы и наблюдаем дегероизацию. Я имею в виду сейчас западноевропейскую и американскую литературу. Если еще полтора-два десятилетия назад людьми торговали как животными, если у них была кожа черного цвета, как у американских негров. Или они могли быть людьми своего собственного народа, что еще лучше, как это было в России до 1861 года. То сегодня мы живем в эпоху политкорректности. И эта политкорректность перенесла нас в эпоху, я бы сказал, неорасизма: когда человек с черным цветом кожи может разгуливать где угодно по любому месту Америки – но человеку с белым цветом кожи не рекомендуется даже днем, не говоря уж ночью, в некоторые районы Америки, где живут люди исключительно с черным цветом кожи. То есть белые перестали бить черных, зато теперь черные при возможности начали бить белых там, где черных много, а белых мало. И это считается нормальным. Это к тому, что это – одна из черт сегодняшней политкорректности.

И вот эта п о л и т к о р р е к т н о с т ь выталкивает героя из современной ж и з н и. Она просто исключает возможность его существования!

Наверное, сегодня где герои остались полноправно – это исключительно в голливудских боевиках. Там герой всегда находится в конфликте с законом, всегда нарушает свои официальные полномочия, всегда вступает в борьбу со злом – и *адекватными* средствами побеждает это зло. Если он делает такое в реальной жизни, ему скажут, что это – самосуд! Правозащитники его осудят, суд ему впадет штук двадцать пожизненных сроков, и все газеты напишут, что делать так, как он, нехорошо. А кино – это условно.

Значит. Сегодня у нас существует коммерческая литература, где герой есть. Это те же самые боевики, триллеры, детективы, – где герой вступает в конфликт с плохими ребятами, своей рукой творит справедливость, не оглядываясь особенно на закон: нарушает этот закон, делает то, что надо, и является одиноким благородным бойцом за все хорошее, как бывало всегда. В коммерческой литературе такой герой всегда будет. Потому что люди без этого не могут. В конце концов это соответствует нашим представлениям о справедливости. О морали, и о том, что должно делаться.

Но. Нам говорят, что это – несерьезная литература. Она не настоящая. Она неправильная, не глубокая, не элитарная! Эту литературу не преподают в университетах, за эту литературу не дают премий, об этой литературе не пишут кри-

тики. То есть. Сегодня у нас *героизация литературы* пошла исключительно *внутри коммерческого русла*.

А внутри литературы чистой, элитарной, – мы имеем ту самую деградацию, где. Не модно своей рукой наказывать зло. Не модно устраивать какой-нибудь конфликт из-за того, что это противоречит твоим моральным убеждениям. Не модно хранить девственность до брака, например. И вообще не модно придерживаться того, что сегодня не является ценностями нашего политкорректного дня. А политкорректность предполагает, что все абсолютно равны, что суперменство – это всегда плохо.

И – о-па! Сегодняшняя политкорректность уже почти поставила знак тождества между образом героя – и фашизмом!.. Потому что, скажем, когда появился совсем недавно такой американский фильм как «Патриот», где речь идет о национально-освободительной войне американских колоний против засилья британской короны, и там сцена боя, жестокий бой вообще дело жестокое, где значит фермер, у которого убили ребенка, убивает английских солдат. Есть мнение, что этот фермер – фашист. И врагов он убивает, как фашист. И детей воспитывает как фашистов. Потому что какие-то мальчику 10–12 лет, а он с ружьем, – конечно фашист! И вообще: отец в семье настаивает на авторитарном воспитании – и, таким образом, если в семье есть нормальный отец – то из детей вырастают фашисты. Таким образом, вся наша культура, и литература в частности, создана фашистами.

И гомофобами. Гомофоб – это человек, которому не нравятся гомосексуалисты. Гомосексуалисты должны нравиться так же, как и все остальные, ну потому что как это так! То есть, понимаете, если 300 лет назад в Англии гомосексуалистов сажали на кол, если 100 лет назад в Англии за гомосексуализм можно было сесть в тюрьму, – то сегодня можно сесть в тюрьму в Англии за то, что ты скажешь вслух на улице, что тебе гомосексуалисты не нравятся. Все, понимаете ли, меняется... Скажите, какие могут быть герои в такой обстановке? Мы имеем, я повторяю, *дегенерацию цивилизации*.

И был такой маленький фантастический рассказ у Курта Воннегута, который перепечатывали в Советском Союзе разные сборники фантастики. О том, как на телевидении происходит конкурс на лучшее там чего-то типа подпрыгивания, или какие-то упражнения. И вот там имеется пара, они парами выступают, юноша и девушка... Понимаете, на Земле уже такая политкорректность, что уже все там какие-то жирные, хилые, горбатые, на лекарствах, на наркотиках. Ну потому что все равны, всем надо помогать, всех младенцев надо оживлять, вот они все такие хилые... И вот одна пара, такая же как все: кривая, в каких-то балахонах, – занимает первое место. Ну, и объясняют: вот как хорошо у нас в эпоху политкорректности! – это не важно, что кривые, но тоже первое место. А тут они что-то сбрасывают с себя балахоны. Потом начинают сбрасывать какие-то щитки, потом какие-то цепи, потом какие-то маски... – и жюри возмущенно орет!

А следом возмущенно орет вся публика. Потому что перед ними оказываются прекрасный, рослый, мускулистый, красивый, здоровый юноша и рослая, стройная, здоровая, очень красивая девушка, – которые своим видом просто унижают всех окружающих. И все кричат: выбросить их вон! Потому что этого нельзя, потому что это не политкорректно. Что они сюда приперлись?! Чтобы унижать всех своим видом? Это нехорошо по отношению к другим – это оскорбление.

Вы знаете, Воннегут недаром был любимым писателем американского студенчества. Когда люди моложе, они как-то свободнее смотрят на многие вещи. Вот этот маленький рассказ Воннегута, на мой взгляд, прекрасно демонстрирует дегероизацию в сегодняшней литературе. Которая есть аспект дегероизации сегодняшней жизни. Когда человека, слывшего в течение тысячелетий и последних веков героем, сегодня у нас могут объявить самоуправцем, прибегающим к самосуду, человеком неполиткорректным, мещанским, противным, нехорошим суперменом, фашистом, гомофобом, асоциальной личностью и т.д. и т.п. Поэтому мы имеем сегодня нашу цивилизацию в качестве стада баранов.

Когда сидящие в самолете 100 человек, среди которых есть молодые здоровые мужчины, безропотно дают делать с собой все что угодно двум-трем пацанам, вооруженным школьными пластиночками для разрезания бумаги. Ну разумеется это уже не люди. Разумеется, это уже полная дегенерация этноса.

И когда давно-давно писали в Древней Греции про город Сибарис, где жили сибариты, которые в течение нескольких десятилетий были так развращены своим комфортом, роскошью и покоем, что абсолютно потеряли всякую боеспособность и были мгновенно покорены. Так вот, это все отчасти про нас.

...Вот это наша литература, которая отражает наше сегодняшнее состояние. И ничтожность нынешних персонажей так называемой нынешней серьезной, или нынешней элитарной, или продвинутой, литературы, – ничтожность этих персонажей отражает *идеологическую ничтожность нашей сегодняшней цивилизации*. Ничтожность взглядов нынешних политиков. Ничтожность провозглашаемых нынешней западной цивилизацией перспектив.

Потому что. Представьте себе. Что в нашу лишенную героев литературу приходят серьезные решительные ребята – из других книг, других веков. Что они делают с нашими недоделками и недоумками? Что хотят, то и делают. Могут пришибить, могут построить строим, могут превратить в своих рабов. А лучше всего выгнать их вон и навести свой традиционный порядок среди того добра, которым даже и незаслуженно владеют эти, понимаете, недоделки и недоумки.

К сожалению, эта литературная перспектива весьма точно отражает то, что и происходит с нашей цивилизацией сегодня на самом деле. С чем я, разумеется, решительно не могу

вас поздравить.

Ревизия литературы XX века

Лекция, прочитанная в университете Оденсе, Дания, в 1993 г.

Если я сейчас ничего не вру, а я стараюсь не врать, как умею, то за серединой XX века – нашего великого XX века, который мы уже, в общем, можем оценить во всем объеме и полнозвучии – в расцвете этого XX века, в 1969 году, Нобелевскую премию по литературе получил великий, ну на тот момент достаточно великий, английский (и шире – просто европейский) драматург Сэмюэл Беккет, – в основном за пьесу «В ожидании Годо», но не только, не важно, вообще за драматургию, с формулировкой: «за изображение страданий человека XX века».

В свое время в Советском Союзе все эти штучки-дрючки, все эти сюрреализмы, абсурдизмы были совершенно запрещены. И когда впервые нашел я все-таки публикацию на русском языке пьесы «В ожидании Годо» – ну слушайте, ну какой кайф тогда! Это все не так, как мы привыкли, вот как это все здорово идет вот, вот просто ничего себе, насколько не похоже на весь этот наш поганый тогдашний соцреализм! Вот действительно люди страдают, вот все бессмысленно, и вообще все это... ну, в этой пьесе конкретно никто не страдает, они ждут чего-то... они ждут... вот вся наша жизнь!..

Прошло много лет. И подумал я вдруг однажды, что никогда в мировой истории люди не жили так хорошо, как в середине и второй половине XX века в Западной Европе! Но, и в Соединенных Штатах Америки. Они никогда не были так свободны во всех своих правах, возможностях, волеизъявлениях. Никогда не пользовались такой свободой слова, печати, мысли, совести. Вероисповедания, передвижения, выбора профессии и т.д. Никогда!! У них никогда в жизни не было таких социальных гарантий, когда сегодня в такой стране, как – ну уж Дания-то – Швеция – Голландия, в первую очередь, ну и Германия, ну и Франция, и Англия, и Штаты, – человек должен сильно-сильно постараться, чтобы умереть с голоду и без всякой медицинской помощи. Потому что есть масса социальных служб. Пусть он только куда-нибудь придет: его пристроят к тому, что будет еда, у него будет одежда, и его хоть как-то и не так уж плохо полечат. Это вам не старинные времена!..

Я подумал, что, смотрите, вот Сэмюэл Беккет жил в Англии. Англичане уже давно-давно гордятся тем, что они англичане и живут в Англии. Ну, некоторым Англия не нравится. И Беккету она не нравится. Он переехал во Францию. Он страдал в Лондоне, а потом стал страдать в Париже. И написал пьесы о своих страданиях, о страданиях человека XX века. И получил за них Нобелевскую премию.

Понимаете, я всегда любил историю. Я всегда был в каких-то нормальных, я считаю, пределах (некоторые счита-

ют в ненормальных пределах), – любопытен, и поэтому история мне всегда была интересна. Я немного знаю историю Англии. Я представил себе, каково было бы Сэмюэлю Беккету родиться не в XX веке, а в XVI, лет на 400 пораньше. Во времена царствования государя Генриха VIII. Попасть под процесс огораживания, попать под процесс церковной реформации, когда король сказал: сейчас мы распатроним все эти монастыри, а я сам буду главным по части церкви. В те времена, когда отрубили голову Томасу Мору, когда примерно 80 тысяч человек развешали по деревьям. Сначала землевладельцы сгоняли их с земли, потому что поля превращались в пастбища, а потом королевские патрули вешали их на деревьях вдоль дорог, потому что они были бродяги. А это наказывалось. – То интересно: пожив в эту эпоху достославную, что сказал бы Сэмюэл Беккет о страданиях человека XX века, который катается как сыр в масле?..

Вот с этого у меня в голове стала происходить возмутительная ревизия по части канонических фигур литературы XX века. Ну, понимаете ли, – с одной стороны, и кошке дозволено не только смотреть на короля, но даже при этом мяукать. С другой стороны, чтобы я ни сказал – это не более чем мое частное мнение, которое никак не изменяет судьбы великих людей. С третьей стороны, я на своем мнении никак не настаиваю и никому его не навязываю. Я настаиваю лишь на том, что, как писал тот же Грибоедов: «В такие лета должно сметь свое суждение иметь». Я настаиваю на своем

праве иметь свое суждение и высказывать его, не более чем. Мне оно, совершенно понятно, представляется здравым.

Понимаете, по мере лет сложилось совершенно ясное убеждение, что большая часть людей не смеет высказывать своего мнения. Ну люди так устроены, они должны иметь одинаковое мнение, иначе ничего не получится из человечества. Вот они не смеют высказывать свое мнение, потому что они если знают, что Пушкин – это наше всё, значит, всё. Или если они знают, что Ленин – самый человечный человек, значит каждый, кто думает иначе – это враг, и место его в тюрьме. Или знают, что Адольф Гитлер – это вождь немецкого народа, и думать иначе, в общем, это уже преступление против арийской расы, ну и т.д. и т.п.

Но вот бывают коты, которые гуляют сами по себе.

Таким образом, дело происходило так. К концу XIX века литература и вообще искусство достигло небывалого совершенства. А когда совершенство достигнуто, – то спрашивается, куда развиваться? Запомните нехитрый тезис – *с вершины все тропы ведут вниз*. Вот остановка в развитии невозможна, – а с вершины тропы ведут вниз. Таким образом, к концу XIX века французы, которые были в своей литературе, да и в своей живописи, в чем-то впереди планеты всей – уперлись в то, что они уже, в общем: все могут – и все сделали. Потому что есть уже такой титан как Гюго, есть великий Бальзак, есть изящный, блестящий, отточенный Мери-ме, есть легкий, отшлифованный Мопассан, и есть идеаль-

ный Флобер: все это есть.

А дальше получается, что (что куда дальше?) начал потихоньку появляться *неопримитивизм*, сказал бы я, как принципиальное течение в искусствах вообще. Начали высказывать ту точку зрения, что если на улице идет дождь, то нечего писать, что «буря мглою небо кроет» или какие-то там водные потоки... с ревом... нет, не фиг, вот не надо наворачивать вот эти красоты, это банально, это пошло, это эпигонство, это признак просто безвкусицы литературной. Нужно писать просто: «Шел дождь». Им возражали, что, вы знаете, для того, чтобы написать «Шел дождь», не нужно быть писателем, достаточно быть клерком. Ну что значит: шел дождь?

Вот таким образом в этих спорах, где все сходились только на том, что нельзя писать как раньше, должно же быть какое-то развитие – в Италии человек по фамилии Маринетти стал писать ни на что не похожие стихи. Короче – появился итальянский футуризм.

Если мы начали говорить о модерне, то известно, что 95% всех впечатлений, всей информации получаем через зрение. Ну вы слышали: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Это к тому, что живопись всегда идет несколько впереди литературы. Понятно, что все искусства между собой повязаны. Вот есть кровеносные и лимфатические сосуды между ними, одно перетекает в другое по сообщающим это каналам. Так вот живопись впереди. Мировоззрение – то же самое; некая, я бы сказал, эстетическая идеологизация об-

щества – та же самая, а живопись впереди и она раньше! Ну, нарисовать – это несколько быстрее, проще и нагляднее, чем написать. Таким образом, на примере живописи яснее всего видно, что появляется *контркультура*.

Контркультура означает – ребята, ша, мы нахавались того, что вы делаете, – это уже не интересно, это – пошло, банально, это – мещанство, это – ерунда, это – обывательская точка зрения. У вас какие-то ваши эти красавцы, красавицы, Амуры, Психеи, да вы что!.. Какие Амуры, как Психеи? Какие завиточки, какая позолота?! Фи, какая пошлость. Вот я вас всех в гробу видал, я не такой как вы, я над вами издеваюсь, я вам в перпендикуляр, – и поэтому я возьму и у себя на холсте просто нарисую черный квадрат.

И появляется эпохальное произведение живописи: «Черный квадрат» Малевича. Что интересно, *большинство ничего не понимает*. Даже когда «Черный квадрат» утвердился, намертво врос в историю и идеологию искусства, – находится масса людей, желающих считать себя знатоками, которые подходят в музеях к вариантам этого «Черного квадрата» (авторских вариантов несколько) и, заложив руки за спину, закинув лица немного кверху, с отрешенным видом знатоков, внемлют этому искусству. На самом деле это необыкновенно смешно! Человек, который разглядывает «Черный квадрат» – это примерно то же самое, что придворный, который восторгается новым платьем короля в известной сказке Андерсена. Эти люди не понимают того даже простого,

что «Черный квадрат» – это не живопись, это именно *контркультура*, на него нечего смотреть!.. Достаточно знать, что он существует. Достаточно взглянуть на него один раз. Все, больше не надо. Это означает: подавитесь вашей живописью, мы дошли до логического конца, продолжайте рисовать ваших козочек, ваши пейзажи, ваши портреты, ваши грезовские головки и т.д... продавайте их за деньги, вешайте у себя над каминами... а вообще сгнила вся ваша эпоха, и сгнило все ваше искусство, и сгнила вся ваша идеология цивилизации, культура... и в гробу вас всех... вы противны, пошлы и развратны. Вот я вам нарисую черный квадрат. Подавитесь! Вот вам всем!!

То есть такой суровый кукиш цвета ночи. Вот многие любители этот кукиш восприняли за какую-то такую действительно изящную фигуру типа нового балетного па – и началось победное шествие контркультуры, которую многие стали воспринимать за культуру реально естественную.

На рубеже XX века, надо сказать, Россия впервые в своей истории вышла вперед, явственно вышла вперед, по части некоторых родов искусства. Русская живопись, русский авангард, ну просто пользовался хорошим спросом во всем мире. Это была живопись, о которой говорили и которую ценили. Это не что-то там такое вторичное. Ну там про дягилевские сезоны, про балет мы уже не говорим, но вместе с живописью попробовала идти поэзия. Появляется такой человек как Давид Бурлюк. Он сколачивает свою группу.

Появляется такой человек как Крученых. Они находят такого более крупного, чем они, человека по фамилии Маяковский, о котором съязвил когда-то Алексей Толстой: «длинный как верста парень с лошадиным лицом». Ну да, Маяковский красавцем не был, но человеком был отнюдь не бездарным. И вот они стали писать какие-то ни на что не похожие стихи, рисовать ни на что не похожие картины, а все, что было до них... нет, ну что вы, это было развитие того самого Писаревского призыва: сбросить Пушкина с парохода современности! То есть Писарев говорил: бей все подряд! что разобьется, то и ладно, а что останется – то и уцелеет... А вот эти вот ребята уже в начале XX века: «Пушкина сбросим!» Как могли сбрасывали, но в конечном итоге не сбросился; но они старались! Они находились, как сказали бы позднее, в мейнстриме всего литературного движения.

К тому времени в мировой литературе героизм и романтизм, в общем, себя исчерпали. Ко времени Первой мировой войны, к 1914 году, европейская литература подошла уже без вот этих образцов великого героя, великого первопроходца, труженика, который был подан в богатых и мощных реалистических тонах. Нет, это все уже прошло. Никакого Киплинга, никакого Джека Лондона, в общем даже и никакого Бальзака. Все было как-то вот рассыпающимся. Надвигался социализм.

Писали о том, что социализм – это будущее всей Европы, социализм возник в Германии, потом он стал набирать си-

ду также во Франции, в Англии, в Италии. А социализм – это значит «восстание масс», как выразился когда-то Ортега-и-Гассет; – это означает, что самое главное делают массы и, может быть, массам не нужны эти самые Венеры Милосские, а самое главное – это справедливость и счастье простого человека. А вся та культура, которую нам впаривали до сих пор, была культурой эксплуататорских классов, и вообще пора делать что-то новое. И стали стараться делать новое. И разразилась Первая мировая война.

И вот – величайший кризис европейской цивилизации, который и перетек в Первую мировую войну, эту четырехлетнюю бессмысленную бойню, когда самые развитые страны мира посылали цвет своей нации – здоровых молодых мужчин, которые убивали друг друга миллионами без видимого смысла. Такие вещи, конечно, во-первых, сильно действуют на мозги; а во-вторых, показывают бессмысленность происходящего и заставляют задуматься о том, что вообще мы не так жили. Происходит смена вех.

Смена критериев. И вдруг оказывается после Первой мировой войны, что есть великий и замечательный, знаковый писатель Марсель Пруст. Он не создал никаких великих характеров, он не добился никаких художественных свершений, он подробно-подробно шаг за шагом, движение за движением, описывал, как человек думает о том-то и о том-то, как человек увлекается, влюбляется, любит, страдает, а потом происходит охлаждение, как люди разговаривают про-

сто в каком-то доме, в гостиной, салоне, а потом расходятся, как происходит знакомство между двумя людьми – вот они увидели друг друга, обменялись фразами, обменялись специальными взглядами, подошли друг к другу ближе, и, в конце концов, скрылись за какой-то дверью, а потом вышли оттуда, ничего не произошло. Но вот это ничего, то есть, допустим, один мужчина понравился другому мужчине, они зашли за дверь, очевидно, вступили в интимный контакт, какое-то время спустя вышли обратно и разошлись. Правда, потом они встречались еще. Вот и вся история, т.е. идет передача через детали и психологию, которая стоит за этими деталями. Все, ничего больше. Все это очень длинно, очень по дробно, в это трудно въехать, в это трудно вчитаться, но если кто уже вчитался, то это затягивает и доставляет удовольствие, потому что, конечно же, это талантливо, это очень подробно. Хотя в общем там большой жизни нет, там есть отдельные сколки. Вот эти отдельные сколки очень-очень подробно расписаны. Все. В сухом остатке не остается, в общем-то, ничего, недаром это называется «В поисках за утраченным временем».

Пожалуй что во времена гигантов XIX века человек, который вдруг стал писать так, не имел бы никаких шансов на успех. И сейчас у него весьма узкий круг читателей, которых он действительно увлекает, которым он понятен. Но вдруг оказывается весьма широкий круг образованных читателей, которые кричат, что это здорово. Ну потому что это

так же как толпа подхватывает: держи вора! и прочее, и прочее. Этот писатель оказывается в числе великих, хотя вот так вот сразу трудно сказать, – ну, и что он сделал для чьего величия?

Он не одинок, потому что оказывается вдруг такой гигант, такой гений, как Джеймс Джойс. Джеймс Джойс долго подходил к своему главному произведению и, в конце концов, написал этот огромный 55-листовый роман про один день из жизни, короче, «Улисса» он написал. Условно считается людьми малосведущими в литературе, что это он изобрел «поток сознания», и т.д. и т.п. (В дневниках Льва Толстого есть одно место, как Толстой подходит к дверям своего дома и поднимает руку, выставляет вперед палец, намереваясь нажать на звонок, чтобы ему открыли, ну и, в конце концов, нажимает на звонок. Звонок звонит, сейчас откроют дверь. Это описывает на скольких-то страницах. Идут все детали, и звук откуда-то донесся, и цвет какой-то... облако... когда периферийным зрением зацепило что-то наверху, и оттенки самого этого звука, и как смотрится сапог на ступени крыльца, и вспыхивающие в связи с этим многочисленные ассоциации, которые могут быть про все что угодно: и про птиц, и про сапожников, и про изготовление фарфора, из которого сделана кнопка звонка, и все это заключается таким вздохом мечтательно-задумчивым, что ведь можно было бы написать целый роман о том, как человек просто звонит в звонок. Вот что такое... был Лев Толстой, который звонил в звонок. Вот

какова была потенция этого писателя.)

Вот Джеймс Джойс и написал этот роман о том, как человек звонит в звонок. Собственно ничего не происходит. Ну, есть он, ну есть она, ну кто-то делает одно, ну кто-то делает другое, ну у кого-то месячные, а у кого-то геморрой, а кто-то жарит себе почку на завтрак, а кто-то идет в парикмахерскую. Я люблю повторять, что в таких случаях очень часто вспоминаю фразу Коменжа из романа Проспера Мериме «Хроника времен Карла IX» в переводах блистательного Михаила Кузмина: «Простите, сударь, – холодно прервал его Коменж, – мне есть очень мало дела до вас лично и всего вашего семейства». Так мне есть очень мало дела лично и до Блума, и до его жены, и до всей этой братии из «Улисса», потому что писать так можно бесконечно долго, писать так можно обо всем, но смысла в этом лично я не вижу ни малейшего.

Лично мне представляется, что такое произведение как «Улисс» – это классический тупик в литературной работе. То есть как человек делает все, что он только может придумать, чтобы делать. Ну, вот, например, по дороге собирает земляных блох, потом их изучает под микроскопом и классифицирует, типа: у кого в какую сторону лапки растут. Спросите, кому и для чего нужна классификация видов земляных блох. Вам ответят, что вы ничего не понимаете, что это – наука.

Вот искусство поперло во все щели бытия и сознания, как

замазка в оконные трещины. Ну вот до чего может додуматься, то и будет: изображать граффити на бетонных стенах, или плести из полихлорвиниловой оплетки телефонных проводов такие красивые затейливые цепочки, чтобы их как брелоки вешать на автомобильные ключи: было когда-то такое поветрие у советских шоферов; или делать еще что-нибудь бессмысленное. Это может принимать формы примитивно-прикладного искусства, например, узорные наличники на окне на избе. Это все-таки эстетизация жилища и стремление к прекрасному. А может принимать формы вообще какой-то ерунды, я уже даже не знаю, – каким цветом нужно красить какой-то кусок на крыше или какой ширины с точностью до сантиметра должны быть брюки.

И вот люди делаются знаменитыми!

Что они делают? Они шьют никому не нужную одежду, зато одежда вычурная, и люди богатые отваливают огромные деньги для того, чтобы купить вот эту им ненужную одежду; но это знак престижа! *Люди делают абсолютно все.* Вот есть всегда чудачки, которые думают: а что будет, если я начну изучать вот это вещество, вдруг я там найду чего-то очень-очень маленькое. Потом кто-то изобретает микроскоп, кто-то обнаруживает микробов, а остальные 20 тысяч безвестных исследователей так и проживают свою жизнь как чудачки, которые занимаются белибердой.

Вот таким образом и написан роман «Улисс». Вот можно же придумать такой роман? Можно. Можно его написать?

Можно. Нужен для этого талант? Нужен. Не было такого романа раньше? Не было. Дает он что-нибудь человеку? Ничего не дает. Он дает только знание того, что такой роман есть и что так писать можно. Что остается в сухом остатке? Ответ: ничего не остается в сухом остатке.

То есть вот музыка у нас семитоновая в европейской традиции, а можно сделать двенадцатитоновую. Вам привет от Арнольда Шенберга. Зачем нужна двенадцатитоновая музыка? Трудно сказать. Но раньше ее не было! Это интересно, это новое открытие. Вот и с «Улиссом» точно то же самое. Вот есть такой роман. Он на что-то вдохновляет? Он о жизни что-то новое говорит? Он вас куда-то зовет? Может быть, у вас в душе поселяется чувство трагедии или восторженно-го подъема, или активного отношения к жизни, или желание что-то изменить, или наоборот желание повеситься? Ничего не возникает, кроме чувства некой неприятной утомленности. Неприятной, потому что ничего приятного в этой книге не происходит. И по сравнению с вершинами XIX века это напоминает полное фуфло, не нужное ни за чем.

Разница между «Улиссом» и, предположим, «Оливером Твистом» ну примерно такая же, как разница между блестяще написанным и блестяще исполненным экзерсисом, упражнением для беглости пальцев, вот чтобы у пианиста пальцы бегали отлично, чтобы темп и ритм были необыкновенные, чтобы все это было виртуозно, и все говорили, профессионалы, сидящие в зале, как это виртуозно. Но это не

имеет никакого отношения ни к Бетховену, ни к Моцарту, ни к Чайковскому. Разница меж ним и симфонией. Это не музыка. Это экзерсис. Вот смотрите, какие звуки можно извлекать из рояля и в каких комбинациях. А больше там нет ничего.

Вот это – об одном из столпов литературы XX века.

Но был пример гораздо более значительный и более знаковый. Жил-был маленький, больной, себе на уме, сдвинутый, нелюдимый, и ничего не хотевший публиковать и близко не мечтавший о литературной славе австрийский еврей, которого звали Франц Кафка. Ну, когда он умер и когда противу его желания, однозначно высказанного в завещании, его вещи были опубликованы. Он стал всемирно и чрезвычайно знаменит. Он стал одной из главных фигур литературы XX века. И вот он-то в гораздо большей степени, конечно, чем Беккет, показывал страдания человека XX столетия.

Обычно, когда вспоминают Кафку, вспоминают такую новеллу как «Превращение», где Грегор превратился из человека, мелкого клерка, в такое странное насекомое. Делать с ним было нечего, ну умер, в конце концов, яблоко сгнило в чешуе.

Или такой рассказ, как «В колонии» – как, значит, приговоренных к смерти казнят таким образом, что вот они... валики, а эти валики утыканы иголочками, и вот эти иголки по телу... вот валик крутится, иголки какое-то слово печатают, печатают: они печатают, пока осужденный не ис-

течет кровью и не умрет, а тело его потом измочаленное выкидывается на свалку. И нужно знать, какое слово по тебе печатают... последние муки: что же там, понимаете, по тебе печатают? А потом отменяют эту ужасную казнь, и офицер, который ею всегда руководит, так сказать старший экзекутор, переживая страшно, сам заворачивается в эти валики, сам проходит через эту казнь. Ну, это очень впечатляюще. Да, конечно. Но, понимаете, ужасы там, готика и т.д. – это всё было раньше, и много было! У Кафки просто ужасы обыденны.

Есть у него, конечно, такой роман «Замок» и такой роман «Процесс». И в «Замке» это все бессмысленная бюрократия, и зачем? зачем? без конца. А в «Процессе» человека неизвестно за что приговорили к смерти, и сделать ничего нельзя, и палач-то ничего против него не имеет, ну вот дело такое: кто-то приговорил. И, в конце концов, тихо отвели за горку, положили на камушек, зарезали кухонным ножом и т.д. и т.п.

Вот такие великие произведения. И Кафка был очень великим писателем XX века. Смотрите, с точки зрения чисто литературной, Кафка писал очень просто. Это был своего рода ноль-стиль. То самое, о чем говорили французы еще в конце XIX века. Шел дождь – значит шел дождь. Не надо выпендриваться. То есть стилистический уровень, стилистическое мастерство, которым отличался Пруст; которым отличался Джойс, он имитировал все стили, какие мог придумать

в своем романе, – это мастерство у Кафки отсутствовало за полной к тому ненадобностью. Он показывал абсурдизм и странность этой жизни.

Заметьте, в это время в Австрии было довольно много сильных и интересных писателей. Вот такое ostranenie было вообще в русле современной тому времени литературной традиции. Но Кафка, кроме того, явил литературную судьбу. Вот эта его нелюбимость, болезнь, ранняя смерть, завещание сжечь все его произведения вкупе с самими произведениями очень работали естественно на его славу типа: Бродского как сослали за тунеядство, так весь мир о нем заговорил. Это нормальная история.

Вот этот самый Кафка по прочтении не оставляет также от себя абсолютно ничего, кроме легкой, серой, глухой, плотной, тошнотворной тоски. Потому что главные чувства жизни, мировосприятия Кафки – это вот такая легкая, плотная, безысходная, безнадежная, серая тоска. Я часто думаю, что от депрессии, в сущности, есть лекарства. И все наши действия, наше настроение, наше мировоззрение в большой степени объясняется деятельностью нашей центральной нервной системы и биохимией нашего мозга. То есть если Кафку условно сдать гениальному психоневропатологу, который на несколько месяцев поместит его в идеальную клинику и пропишет ему идеальную схему и режим дня и изменит биохимию мозга, что, в сущности, можно, – то, очевидно, это будет уже не Кафка, а нечто совершенно другое.

На примере Кафки прекрасно видно, как стирается грань между талантом и психопатологией. Потому что, скажем, Джойс был человек абсолютно здоровый, у него была семья, жена, дети. Он любил выпить, любил закусить. Пруст был человек не здоровый, он был здоровый до поры до времени, а потом еще в молодости заболел чрезвычайно и явил собой вот тот знаменитый пример – писатель, который живет в комнате, обитой пробкой, потому что любой звук был ему несносен. Не открывает окон, чтобы звуки не доносились, и свет-то ему мешает – вызывает головную боль, и вот там он живет: однако великую эпопею написал. Вот Кафка был тоже человек чрезвычайно больной.

И вот примерно с того момента укоренилась эта удивительная точка зрения, что писатель, он делает чего... он на бумаге вымещает свои комплексы. (Тем более, что на рубеже XX века была в моде теория Ломброзо, о том, что гений – это психопатология, грань безумия, аспект больной психики.) Вот каждого человека мучают комплексы, но одни их вообще не вымещают, ужасно больные, другие вымещают, например, зло на окружающих агрессивно и страшно. А вот писатели вымещают их на бумаге, и получают вот такие произведения: например роман Кафки «Процесс».

И когда меня, скажем, иногда спрашивали, вот какие у меня комплексы и что я вымещаю. А я говорил, что, по-моему, у меня особых нет, и я их не вымещаю. Мне говорили: ну, что ж, что же так малоинтеллектуален, что этого не по-

нимает...

Тут, видите, как раз в начале XX века вошло в большую моду учение Зигмунда Фрейда. Фрейд он ведь не полагал, что создает учение. Фрейд – поначалу был нормальным психоневропатологом-практиком, он разрабатывал прикладные техники для излечения пациентов. И вот у него пан-сексуализм был как база его прикладных техник, потому что происходило это в весьма пуританскую эпоху, когда, однако, пуританские нравы взламывались совершенно, комплексов сексуальных у людей была масса.

Была в начале XX века, условно говоря, первая сексуальная революция. Я знаю там, порнографические открытки, которые сейчас были бы очень скромны; публичные дома, которые отличались известной нравственностью... Проститутки, ну, всегда были проститутки, но здесь все-таки они были явно отделены от приличных женщин. А потом началось еще хуже – появились дома свиданий. И уже иногда гимназистки ходили в дома свиданий, чтобы заработать деньги в свободное время. Ну, это ничем не отличается от того, что, скажем, в России делают некоторые студентки, школьницы и прочие молодые особы сейчас. Причем дело не только в деньгах – но все мировоззрение меняется! Вот таково было мировоззрение приблизительно начала XX века, и вот в такую эпоху и появлялись эти произведения, в такую эпоху формировался Кафка, и, конечно, все это – большая литература. Эти произведения сделаны истинно больными людьми.

Никто не может сказать, что больной Пушкин или Толстой, или Шекспир, или Гюго, или Гёте, или Диккенс, или Теккере́й, или Байрон, или Конан Дойл, или кто еще. Они все были здоровые люди, хотя у каждого были свои проблемы, склонности и, разумеется, свои тайны маленькие или немаленькие. Вероятно, со времени Тулуза-Лотрека во французской живописи... маленького хромого сифилитичного карлика... – вероятно с этого момента патология, психопатология, анатомопатология пришла в мировое искусство. Уже были такие здоровые люди, были супермены, были герои-титаны Бальзака, и титаны Гюго, и титаны Толстого. Ну что, значит, понадобились уже наоборот – вот эти карлики, потому что ими еще мало занимались. Ну, смена произошла. Вот эти вехи с вершины пошли по дорожкам вниз.

Несколько позднее появился такой человек как Камю, которого также причисляли к столпам литературы XX века. Вот обычно приносилось – Пруст, Кафка и Камю. (Джойст тоже титан. Он как-то в перечислении стоял немножко сбоку и по отдельности.) Когда в Советском Союзе, если не ошибаюсь, в начале 60-х в журнале «Иностранная литература» напечатали перевод знаменитейшего из романов Камю, там он назывался, помнится, «Чужой», иногда в русском переводе он называется «Посторонний» – ну тут конечно все бросились читать в хвост и в гриву, потому что по-французски в Советском Союзе, ну, сами понимаете... Доступ был небольшой, и кто там знал язык, у кого там были книги, и

прочее. Принимали, конечно, на «ура», потому что глотали не думая и не разжевывая. В свое время мы даже зачет сдавали, естественно по современной зарубежной европейской литературе, на филфаке.

И вот когда в зрелом возрасте ты это перечитываешь – ты обнаруживаешь, что, разумеется, это французский XX века ноль-стиль. Никаких изысков, никаких красот, маломало литературных фигур. В центре повествования стоит подчеркнуто заурядный, обычный, никакой человек, можно сказать, «человек без свойств». Это уже, конечно, название другого произведения.

И этот человек с неким остранным равнодушием поступает так, как ему удобнее с полной естественностью. Ну, шедевр, конечно! Все сразу узнали, подняли на котурны, на щиты!..

Понимаете, есть такая психическая болезнь, она называется аутизм. Фильм был такой гениальный, «Человек дождя», Дастин Хофманн играл. Так вот человек может неадекватно воспринимать окружающую действительность. У человека может быть ослаблен социальный инстинкт. Могут быть сильно ослаблены социальные связи. Люди бывают разные. Встречаются, скажем, необычайные эгоисты, которые, влюбляясь, могут легко зарезать любимую, потому что их приводит в бешенство мысль о том, что она делает не то, что им очень хочется, а жизнь ее вне их желания, в общем, ничего не стоит, и раздражение их огромное. Такие люди к

жизни в социуме не пригодны. В нормальные старинные времена их или убивали, или изгоняли без права возвращения. Вы что, с ума сошли? Они все развалят! Были ярые индивидуалисты, которым было наплевать, что там делают остальные. Они почитались за людей неполноценных.

И вот – нам дают изображение этого эмоционально глуховатого, социально неадаптированного человека, пытаюсь объяснить, что это и есть сущность человеческая вообще. Вы знаете, это все равно что нарисовать в романе убийцу и показать, что каждый из нас убийца, и первым поставить Оскара Уайльда. «Ведь каждый, кто на свете жил, любимых убивал». Элементарно, что вы, совершенно элементарно.

А Хозе с Кармен? Мы тут же найдем корни в мировой классике.

На самом деле все это будет вранье. Но поскольку всем надоели великие герои XIX века, потому что Первая и Вторая мировая войны совершенно сокрушили все представления о гуманизме, о движении к идеалу, и т.д. и т.п. – то Камю был провозглашен одним из новых пророков. Вот он, человек, – смотрите!

В связи с этим необходимо упомянуть о том, что в последней трети XX века, да даже, пожалуй, где-то в 60-е годы, вернулся в оборот и в моду маркиз де Сад. Тот самый маркиз де Сад, от фамилии которого и существует термин одного из видов психопатологии «садизм» (садизм как немотивированная физиологическая, беспричинная агрессия и особая

жестокость, направленные на других людей). Все произведения де Сада были переизданы. Отдельные любители литературоведы де Сада реабилитировали как могли. И ревнители покойного маркиза объясняли, что де Сад велик! – потому что он в своих произведениях с бестрепетной откровенностью показывал истинную душу (!) человека. Что говорит о том, что среди критиков и литературоведов ничуть не меньше круглых идиотов, чем среди других граждан.

Этот де Сад, которого сажали в тюрьму неоднократно и в дурдом, который сидел при императоре Наполеоне, а император Наполеон при всей крутизне очень неплохо разбирался в людях – это отмечали все. Ну, если Наполеон держал при себе таких предателей, как Талейран и Фуше, – то, во-первых, те были гениальными профессионалами-специалистами, во-вторых, Наполеон знал им цену и использовал их именно так, как их можно было использовать. Это не говорит об его незнании людей. Ну, мы сейчас о де Саде, который сидел в тюрьме и сидел в дурдоме, и всеми нормальными людьми почитался именно каким-то маньяком, пишущим маньяком.

И вот эти писания маньяка объявили большой литературой, а его изыскания – истинной душой. То есть когда, допустим, сын с трепещущим от восторга отцом собирается разрезать на куски собственную мать – то вот это и есть «истинное нутро человека». Но по-моему, автор такой статьи просто идиот с психопатологией. Ну, и конечно, у де Сада тоже

была та самая психопатология. Это к тому, что мнение генеральное человеческое передается от одного к другому.

(Ленин, который был в Советском Союзе «самый человеческий из всех людей», объявлен маньяком идиотом с одной половиной мозга, убийцей, бездарью, сухарем и т.д. Ну, это судьба очень многих великих политических лидеров.) Ну, кем объявлены бывшие «великие писатели», художники Советского Союза, нет надобности даже говорить. Это тема отдельного разговора. Вот и с де Садам то же самое, понимаете. Да?

Когда неофрейдисты пишут, я не буду называть фамилию этого почтенного человека: Гитлер потому был таким всемирным злодеем, что у него был «анальный тип личности». Вот ощущениям при испражнении придавал особое, причем не типичное, значение – и поэтому был такой злодей. Разумеется, все это бред сивой кобылы, и человека, который всерьез пишет такие труды типа Эриха Фромма нужно, думаю, сдавать на лечение мозгов самого. Но вместо этого у него много изданий, переводов и много поклонников. Точно так же объявлять великим писателем, который дал откровения истинной души человеческой, де Сада – означает не более чем стадо просто идет не в ту сторону, чем раньше: вот был водопой, а пошло вон к тому другому кусту, скоро вернется. Не более чем стадо, оно стадо и есть.

Но мы, однако, сейчас о Камю, у которого вот *этот вот человек* был объявлен откровением. Дорогие мои, такими

«откровениями» в России забыты зоны. Еще много таких откровений благополучно живет у себя в домах. Но несравненно большее количество людей все-таки совершенно нормальные, и иначе относятся и к друзьям, и к своим родителям, и к жизни вообще.

Понимаете, когда все делают фотографии роз, и мы приходим, например, на выставку «Интерпрессфото» – а там сплошные розы: и вдруг на одной фотографии очень неплохо профессионально снята куча дерьма. Уверяю вас, вы сами понимаете, что критики будут писать именно об этой фотографии. Это всегда было понятно всем людям.

(Когда-то писал в одном рассказе об аналогичном эффекте еще О'Генри: что на работу в универсальный магазин пришло наниматься столько фальшивых блондинок с накладными ресницами и голубыми глазами, что когда управляющий увидел Хедли с ее черными волосами, карими глазами, тощую, ненамазанную и с поросычьими ресницами, он немедленно схватил ее за локоть и закричал: «Вы приняты». Вот примерно то же самое по методу контраста происходит и в искусстве.) Появляется не то, что раньше. Повторяю: тем самым методом тыка работать *по всей сфере*, изображая не то, что раньше. Делай что угодно, абы новое.

Вот Советский Союз, он, надо сказать, этого в огромной мере избежал. В Советском Союзе были совсем другие дела. Советский Союз был родиной, – довольно большой родиной, 1/6 часть земной суши, – не совсем состоявшейся Ми-

ровой революции. Я потому говорю «не совсем состоявшейся», что все-таки образовался в Европе социалистический лагерь, и Китай стал коммунистическим, и есть компартия и в Англии, и в Америке, Монголия давно социалистическая республика, короче, мировая революция только отчасти не удалась, а отчасти все-таки удалась. И люди в 20-е годы в конечном торжество мирового коммунизма верили довольно массово и безоговорочно. Изменения, которые были только что в Гражданскую войну произведены своими руками со страшной жестокостью, с необыкновенной решимостью, эти изменения действительно преобразовали лик планеты. Как же тут не поверишь в Мировую революцию. А это вселяло оптимизм. И в России процветал такой революционно-романтический жестокий реализм.

В это время самые крупные фигуры в русской, т.е. советской литературе – это, конечно, и Всеволод Иванов, и Исаак Бабель, и Лавренев, и Фадеев, и многие еще (нет смысла перечислять). И все это литература жестокого, кровавого, реалистично поданного романтического реализма – вот такого оптимистического! Вот там вот этой вот всякой мелочи не было совершенно. Там были свои недостатки – иногда огромные, иногда чудовищные по своей идеологии; но никакой мелочевкой, никакой асоциальностью там не пахло и близко.

Напротив, потом возникла «секретарская литература», где... у Кестнера, прекрасного немецкого писателя Эриха

Кестнера в романе «Фабиан» есть одно гениальное место: когда трое журналистов спорят, по-моему, на выпивку, кто из них придумает лучший заголовок к передовой статье, где говорится о речи канцлера в бундестаге. Выигрывает тот, который придумывает заголовок: «Оптимизм – наш долг, – сказал государственный канцлер».

Вот в этой формулировке оптимизм был долгом советских писателей, поэтому пересмотр величин писателей XX века по литературе западной и по литературе советской – проходит по разным ведомствам. В советской литературе мы констатируем, что совершенно упали и растворились великие секретари типа Кочетова, Бубенного и иже с ними, увешанные, увенчанные разнообразными премиями, орденами, дипломами и т.д. и т.п. А на Западе табель о рангах была другая и гораздо более истинная.

Об американской литературе можно сказать несколько иное, потому что Америка все-таки была европейской колонией, и очень многое там начиналось гораздо позднее, чем в Европе. Когда в Европе была уже в 20–30-е, 40-е годы XIX века великая литература, вернее ряд великих литератур: французская, английская и т.д. – в Америке все, в общем, только начиналось. На рубеже XIX–XX вв., когда декаданс во Франции, в Италии уже разламывал все на куски, в Америке как раз процветала физиологическая школа романа: Фрэнк Норрис и т.д. и т.п.

После Первой мировой войны в Америке сложился очень

интересный букет. Когда был совершенно не упаднический, в общем, молодежный писатель Скотт Фицджеральд. Когда сбоку стоял, скажем, классик Шервуд Андерсон. Когда появился молодой гигант, мгновенно вошедший в моду – Хемингуэй. И появился молодой гигант, но уже совсем иного пошиба – Вильям Фолкнер...

Так вот, с американской литературой. Хемингуэй стал работать в той же системе ноль-стиля, которая вошла в моду во Франции на рубеже веков. Недаром молодой Хемингуэй довольно много лет прожил в Париже. Он правильно понял службу, и он пошел в самой современной струе литературного мейнстрима того времени для Запада. Вот его отмытый, чистый, скупой, сухой, лапидарный стиль, его знаменитые когда-то многократно описанные «he sad», «she sad» и т.д. И они были канонизированы. И в результате Хемингуэй не после романа «Фиеста», замечательного, на мой взгляд, романа, а после романа «Прощай, оружие!», на мой взгляд, романа весьма более слабого. Стал в 30 лет мировой знаменитостью.

Интересно, что это было в том самом 29-м году, когда написал Олдингтон, напечатал уже, простите, «Смерть героя», и когда Ремарк опубликовал «На Западном фронте без перемен». 29-й год был великий год с точки зрения западной литературы о войне. Кстати уж: 29-й – это еще «Шум и ярость» Фолкнера и «Мост короля Луи Святого» Уайлдера. Хороший был год. Заметьте: и грянул великий экономический

кризис 29-го!

...Так вот, шло у нас время, и вдруг в какой-то табели о рангах Хемингуэй сделался символом мачо. Ну, его литература уже была немного отдельно. То, что он хорошо писал... ну, что значит писал... он был гигант! Это знали люди, которые вообще ничего не читали и ничего в написанном кем бы то ни было не смыслили. Хемингуэй воевал в Первую мировую войну! Ну, не воевал... санитарил... Хемингуэй был в Испании, да... был тыловым корреспондентом. Хемингуэй был во Вторую мировую войну... ну, это отдельная песня. Хемингуэй охотился на всех! – ну что не охотиться: они же на него не охотились, которые бегали по джунглям. Он был в катастрофах, и прочее, и прочее: он ловил большую рыбу, он был крупный, он был боксер, он был мужественный: он был образец мужчины! Был построен имидж образца мужчины.

Вы знаете, вот Зощенко Михаил Михайлович в окопах Первой мировой войны просидел 3 года. Из вольноопределяющихся дослужился до штабс-капитана, командира пехотной роты на передовой, заместителя командира батальона. Был награжден солдатским Георгиевским крестом за храбрость, был награжден аннинским темляком к офицерской шашке за храбрость, был неоднократно ранен и травлен газами. И никогда ничего не говорил о своем военном прошлом! И никогда не был образцом мужчины, например. А Хемингуэй, который немного побыл санитаром в нескольких поездках на липовом, который сам обыгрывал, итало-австрий-

ском фронте, и был ранен совершенно случайным образом, стал, однако, образцом мужчины! Вот что такое имидж.

Но мы не об этом. Имидж, он остается имиджем. При том, что Хемингуэй написал несколько действительно очень хороших книг, которые сегодня не то, что устарели, – настоящее не устаревает – в огромной мере вышли из обращения. Вышел из обращения этот лапидарный стиль. Вышло из обращения вот это писание короткими, как костяшки домино, фразами. И вдруг оказывается по прошествии многих лет, что Ремарк, который писал вообще без всяких художественных изысков и амбиций. Ремарк, отсидевший свои два с половиной года в окопах, ушедший на войну пацаном-школьником. Ремарк, который написал книгу, мгновенно прочитанную всей Германией – «На Западном фронте без перемен». Вот Ремарк остается жить. И книга Ремарка с точки зрения литературной, конечно, очень сильно уступающая книге Хемингуэя, допустим, «Фиеста»... Ремарк, который никогда не номинировался на Нобелевскую премию. Вот он остается, видимо, автором лучшей книги о Первой мировой войне! И два его лучших романа: «На Западном фронте без перемен» и «Три товарища» – продолжают и продолжают читаться, хотя в литературной табели о рангах они стояли при жизни с Хемом и Фолкнером на разных ступенях.

Если мы возьмем такого гиганта американской литературы как Уильям Фолкнер... ну, как это, ну, все знали, что гигант, Фолкнер – гигант, гигант-Фолкнер. Он написал «Шум

и ярость», а еще он написал трилогию «Деревушка», «Город», «Особняк», но, строго говоря, он еще много что написал. Я с огромным уважением относился к Фолкнеру, что-то не понимая, что-то не переваривая, но с огромным уважением. Пока в Советском Союзе на русском языке не вышло его полное собрание рассказов. К тому времени я уже что-то понимал в рассказе. Никогда в американской литературе не было такого мастера короткого рассказа как Шервуд Андерсон. Шервуд Андерсон был крестным отцом и Хемингуэя и Фолкнера, юных. В ответ на что они, конечно, обгадили его как могли, когда встали на ноги, но это нормально, это в порядке вещей.

Так вот. Фолкнер писал рассказы *плохо!* Рассказы Фолкнера заурядны, длинные, не очень хорошо построены, не очень здорово сделаны. Не очень хорошо написаны. Иногда удлинены просто ужасно. То есть. Это не рассказы гения, это не рассказы мастера. Видно сокола по полету. Если вот такой полет, то что-то не тот сокол.

И когда потом я стал в зрелом возрасте перечитывать эту трилогию: «Деревушка», «Город», «Особняк». Да вы с ума сошли. Это немного напоминает роман Горького «Дело Артамоновых», только написанный позднее и длиннее на другом материале. Этот такой вот примитивный народный социологизм, я бы сказал. Поэтому только в Америке Фолкнера могли объявить великим писателем, потому что для него была экологическая ниша: каждая литература хочет иметь

такого эпического писателя, который запечатлеет народ этой страны. Ну, вот в Америке Фолкнера как раз уложили в эту нишу. Я не знаю, кто сейчас читает эту трилогию... Ну, ее наверняка читают студенты английской филологии во всех университетах... а кто еще я не знаю, потому что не вижу никакого смысла в этом прочтении.

Но это бы все еще полбеды, полбеды! Понимаете, благодаря тому, что Пруст, Кафка, Камю, Джойс были объявлены великими писателями XX века – а нормальный человек их читать не может. Ионеско и Беккет были объявлены великими писателями-драматургами: нормальный человек ни читать, ни смотреть их не может, потому что незачем. То образовался неприятнейший разрыв между условно элитарной литературой, вот такой официально внутрилитературной для истинных знатоков и высоколобых, – и литературой для так называемых нормальных людей. Вот нормальный человек Толстого читать может. Лермонтова может. Пушкина может. Ну, ему что-то не нравится, но все-таки читать он их может. Нормальный человек может читать Диккенса, и может читать Гюго, и Бальзака (не только Дюма), и может читать Теккерея... А Джойса и Кафку нормальный человек читать не может!.. И, более того, я никогда не стану ему это рекомендовать.

И вот когда отгремела эта огромная двухчастная Мировая война, один и два! И настало процветание на Западе 50-х годов! Вдруг оказалось... о-па!.. литературы – нет! Вот есть

титаны: Хемингуэй и Фолкнер, которые как-то рано состарились и уже плохо себя чувствовали, правда, оба много пили. Это бывает. Во Франции вдруг оказалось, что самые читаемые и почитаемые – такие писатели как, например, Франсуа Мориак, ну, такой себе бытовой реалист, ничего из себя не представляющий. Модная писательница Франсуаза Саган, о которой даже французская энциклопедия написала: «Умеет облечь банальность и в точный и тонкий слог». Да, примерно так.

Нет, упомянем еще такого сравнительного гиганта, как Сартр. Он был мыслитель, и он был экзистенциалист, и его тошнило от бессмысленности мира, а еще он прекрасно умел конструировать пьесы. Студенты Сорбонны и европейские интеллектуи его просто обожали, их тоже тошнило, западная интеллигенция была беременна своим могильщиком: либералами и террористами.

Экзистенциализм как идеология (потому что серьезной философией его считать невозможно) ставил во главу угла ту проблему, что человеку в этом мире не додано от Природы и Господа. Человек изначально живет в страхе и трепете, обречен на одиночество, глубин его души никто понять не может и не хочет, да и сам он равнодушен к другим, и даже отдельные подвиги его, если и случаются, смысла никакого не имеют, потому что мир все равно останется равнодушным и сволочным, без всякого смысла.

Строго говоря, экзистенциализм, под знаменем которого

прошла свой путь элитарная литература XX века, – это депрессивное мировоззрение сытой цивилизованной интеллигенции, которой отцы-деды создали комфортный мир – и вот теперь ее душевные силы, ее психоэнергетика оказались социально не востребованы! И, будучи направлены внутрь себя, оказывают разрушающее воздействие на саму личность.

Экзистенциализм – это идеология интеллигенции в той исторической стадии, когда строительство цивилизации завершено, и она вступает в период дегенерации и кризиса. А кризис прежде всего являет себя как кризис духовный!

Элитарная литература XX века – это литература духовного кризиса мощной и завершенной культуры. Запомните это.

Деструктивный пессимизм – вот что эту «элит-туру» отличает.

А чтобы вот из гигантов... Вот в Англии был читаемый Джон Брейн, «Путь наверх» (он же «Room at the top») и «Жизнь наверху», а вот этих вот, вот таких больших как раньше – они исчезли. Прекрасный саркастический реалист Сомерсет Моэм остается едва ли не крупнейшим писателем Англии XX века!..

Но вместо этого произошла другая история. Если когда-то в XIX веке отправляли кухарок, у кого не было лакеев, покупать свежую газету в киоске – что там написал в следующей главе, значит, Диккенс про крошку Доррит; если рвали из рук свежий номер газеты с подвалом, где была следующая глава «Трех мушкетеров»; то в конце 50-х годов отстав-

ной разведчик Ян Флеминг стал писать про Джеймса Бонда. Джеймс Бонд – это уже, ну конечно же, это явная пародия и самопародия, это совершенно условно развлекательное чтение, это отчасти просто комикс, отчасти просто юмор, ну так, очень облегченное чтение.

И на него упали двое веселых ребят, которые решили попробовать себя в продюсировании фильмов, и Джеймс Бонд стал одной из знаменитейших литературных фигур, но через кино и киногероев, XX века. Вот, понимаете, как был Робин Гуд, как был д'Артаньян, ну гораздо больше, чем в России был когда-то Ванька Каин, – вдруг стал совершенно отшелушенный, никакой, смешной, условный Джеймс Бонд. И это определило направление!

Потому что прошло не так уж много лет – и появился в Америке молодой, один из многих фантастов, склонных к писанию ужасов, Стивен Кинг. Ну, мало ли в Америке было фантастов, среди них были такие гениальные фантасты как Рэй Бредбери, такие остроумцы как Роберт Шекли, такие весельчаки как Гарри Гаррисон, – ну, появился еще какой-то Стивен Кинг. Стивен Кинг, который наворачивал свои ужасы длинно и всовывал бытовых подробностей много, и сажал происходящее на основу такую вот как бы нормальную реалистичную. Он знаменовал собой превращение коммерческой литературы в главную.

В свое время, когда у него уже вышла пара книг, когда он получил известность, были такие мнения, что Кингу, чело-

веку талантливому, надо бы завязать чуть-чуть с этим жанром, завязать с этим издательством, потому что он стоит сейчас на распутье: или он пойдет по той дороге, где коммерческая литература, где зарабатывают деньги, раскупают экземпляры, но это макулатура, – или он пойдет по пути серьезной литературы, где может быть будет меньше распродано сразу и меньше денег, но зато серьезная литература, мировая слава. Кинг наплевал на это на все, пошел по коммерческому пути, а элитарный путь как-то усох сам собой.

И когда позднее мы посмотрим на то, как потом, потом появится Гарри Поттер, или появится Дэн Браун, мы увидим, что вот эту невесомую шелуху хватают сотни миллионов читателей по миру, а никаких Диккенсов и Теккереев и близко не предвидится, равно как Толстых и Гюго. И это побуждает нас лишний раз задуматься, кем же были знаковые фигуры литературы XX века, которые так высоко почитались, а сейчас растворились в нетях, как выражались некогда по-русски.

Ну, а как можно читать сейчас французский «новый роман» Бютора или Саррот – изящные и скучные экзерсисы, где новым было разрушение «смыслообъемной» классической формы и упор лишь на один ряд деталей.

Вы посмотрите, когда-то люди шли в театр и смотрели новую пьесу Шекспира. Шли в театр и смотрели новую пьесу Мольера. Шли в театр и смотрели новую пьесу Островского. Сейчас они идут в театр и смотрят старую пьесу Шекспира,

или Мольера, или Островского, или Гольдони. А в качестве новых они смотрели то, что им написали Беккет и Ионеску. В результате театр у нас – театр абсурда – привел к тому, что главное место занял либо коммерческий театр, – а мы знаем такого мастера коммерческого театра, как Пристли, – либо отдельные произведения такого виртуоза, каким был Сартр, где пьесы одновременно и абсурдные, и политические, и психологические, и коммерческие, потому что очень здорово понаверчено. Сартр был один такой, потому что он очень хорошо умел писать пьесы, и этого у него не отнять.

Но вот сегодня, в конце XX века, никакого театра у нас нет! Есть интеллектуальные потуги для так называемых ценителей. Для внутритеатральной публики есть мюзикл, на который ломаются и билеты очень дорогие, вот Бродвей его играет по всему миру, он ездит. Есть просто какие-то там легкие бытовые пьесы более или менее современных авторов, которые почитаются... Театральные фестивали ежегодно в разных городах... Критики театральные ездят из города в город: а они ездят – а публика в театр не идет. Театр идет жизнью отдельной от нормальной жизни. Ну, это уже о театре абсурда, который начался от театра ничегонеделания, от чеховского театра.

И вот сегодня. Когда вдруг оказывается, что столь простые книги, как «На Западном фронте без перемен» и «Три товарища» Ремарка читать продолжают. Очень простые повести Франсуазы Саган читать продолжают. И даже очень

простую книгу Джона Брейна «Путь наверх» читать тоже продолжают. Продолжают читать нормальную литературу. А литература вершин вышла из обращения, потому что она с трудом поддается прочтению и неясно, зачем существует. Мы можем констатировать, что эстетическая идеология, если допустим такой оборот, XX века в западноевропейской литературе, эта эстетическая идеология была пустой и ошибочной. Потому что если нам пытаются сказать о страданиях маленького человека – провалились они пропадом, эти червячки с бабочками.

Трагедия – это испытание человека на прочность в полном диапазоне вплоть до р а з р у ш е н и я. *Сущность трагедии в том, что в экстремальных обстоятельствах, под непереносимыми разрушающими нагрузками, человек показывает то величие своей души, ту твердость и мужество своей натуры, какие он просто не может продемонстрировать, пока в том нет надобности, пока трагедия не разразилась.*

Вот потому и тот самый катарсис, о котором писал Аристотель. Потому что мы сочувствуем достойному и сильному человеку, который погибает, – но одновременно мы, будучи также людьми, гордимся силой, благородством и мужеством этого погибающего человека, который внутренне все равно несгибаем и не сдастся перед лицом непреодолимых препятствий и обстоятельств! Вот здесь речь идет о трагедии.

А когда мы говорим о маленьком человеке, который живет себе в своем болотце, которому плохо, и жизнь – безна-

дежна. Нет, это не трагедия. Это та самая изнанка, те самые отходы. Понимаете, вот у человека белье пачкается и делается грязным или иногда надо сморкать нос, или внутри в животе процесс пищеварения, и т.д. и т.п.

Из этого еще не явствует, что упомянутые, условно говоря, побочные эффекты существования являются главными для изображения. Понимаете, их можно упомянуть, их можно упомянуть в правильной пропорциональной дозе и на правильном месте, и тогда это будет настоящий реализм. Но если деятельность человека свести к мочеиспусканию и дефекации, к сморканию и потению, к выделению чего-то из золотушных ушей, к, допустим, кариесу, облысению, прыщам и грязным ногтям... ну, есть еще что-то... ну как бы если все вот это перечисленное мною настолько главное – то, в сущности, хорошая жизнь уже невозможна. Я думаю, что это будет неправильно, это будет психопатология.

И то, что называли основной философией XX века – экзистенциализм – это, в общем, не философия, а это идеология противостояния человека бессмысленной жизни, каковая жизнь, в общем-то, является источником неприятностей и страданий. И все это можно рассматривать как литературу периода кризиса цивилизации, когда система исчерпала свой ресурс, когда начинается дегенерация этой системы. И эта дегенерация сказывается не только через обрушение всех моральных критериев, через изменение идеологических установок. Но и через исчезновение критериев эсте-

тических и этических, когда вещи, которые еще вчера вызывали пренебрежение и презрение, объявляются актуальными и глубоко ценными. Таким образом, я полагаю, что не нужно изводить себя, старательно читая не однажды упомянутых мною писателей – а отдавать себе отчет в том, что когда происходит во всем упадок, происходит и в литературе. И это на самом деле не более чем горестная, тупиковая литература периода упадка, которая по мере времени полностью теряет свое значение, оставаясь лишь в учебниках для изучателей этой литературы в последующие времена.

Литература без героя, без идеала, без сюжета, без жара мысли и страсти – это отстой. Литература без позитива – это хлам, шарлатанство, не выдержавшее испытания временем.

Приложение 2

Песнь торжествующего плебей

1. О роли «Черного квадрата» Малевича один искусствовед выразился с душой: «В этот черный квадрат провалилось все наше искусство».

Гениальность Малевича явилась в знаковом акте. Любое искусство условно, но здесь условность достигла степени кода для посвященных. Классика эзотерики. Художник слал людям знак, что: традиционное искусство устарело и исчерпало себя; оно коммерциализировалось, поэтому нами с горькой издевкой отрицается; трактовка произведения искусства адресатом достигла такой глубокой многозначности, что достаточно и намек, знака – чтобы возбудить реакцию восприятия: чувства, мысли, ассоциации; и форма, и содержание – уже архаика, их отрицание и преодоление – шаг вперед и вверх, они подразумеваются – но уже не нужны; а вообще понимайте как хотите, вы свободны от навязанных рамок представления, вы тоже художники.

Форма превратилась в знак. Содержание превратилось в расшифровку знака.

Горе в том, что такой квадрат, а также круг, ромб и треугольник может намалевать любой дебил и даже ишак хво-

стом. Владение ремеслом, искусство живописца, его мысль и чувство – отменяются за излишнейностью. Главное: восприниматель должен знать, что это сделал художник, а не ишак. Формальной разницы нет. Разница в смысле послания. А о смысле мы договариваемся.

Искусство конкурентно. В социокультурном пространстве и на рынке искусства никогда не хватит места для всех. К вершине пирамиды конкуренция ожесточается. И каждый хочет быть первым.

В парадигме модернизма художественные возможности мастера и шарлатана уравниваются. А если вы не можете отличить чай от помоев, то какая вам разница, как справедливо заметил лондонский официант.

Борьба за утверждение своей формы, манеры, содержания, видения мира – заменяется борьбой за утверждение своего знака. За этим знаком – личность, ее образ жизни и мыслей, высказывания и акты привлечения к себе внимания, оценки критиков и вложенные торговцами в раскрутку деньги. Рыночная конкуренция приобретает характер конкуренции торговых знаков.

Знаком определяется рыночная ценность. Уровень престижа и таланта.

Акцент в искусстве смещается с художника на потребителя. Искусство – это то, к чему ты относишься как к искусству.

Чем отличается знак гения от знака осла, если чисто фор-

мально они неразличимы? Тем, что сторонними, лежащими вне формы искусства способами, тебе передана информация о том, кто гений, а кто осел.

В таких условиях разница между гением и ослом в искусстве это разница в информационном обеспечении знака. То есть: изобразить черный квадрат может любой дурак, а вот ты заставь людей воспринимать это как искусство.

Плевать, что у меня на холсте, главное – что у тебя в голове. Переход искусства из области объективной формы в область субъективного восприятия.

2. И восхитились Пиросмани. И подняли на щит примитивизм. Какая прелесть.

Примитивист – потому что выше реализма, или потому что не умеет как реалист? А какая вам разница. Реализм одряхлел, окостенел, умер. Имея в виду разницу между фотографической реалией и примитивом, мы вкладываем в этот люфт свое представление о таланте художника, трансформирующего через себя жизнь.

А поскольку форма примитива куда доступнее изготовителю, чем реализм, то в благоприятную рыночную погоду примитивисты плодятся на зависть кроликам. Как издевался Репин над модернистами, не умеющими нарисовать лошадку!

3. Все знают, что Пикассо – первый гений искусства XX века, а Глазунов среди знатоков слывет ремесленником и эпигоном.

И магнаты для своих коллекций покупают из престижа полотна гениев, выкладывая баснословные бабки. Но вот свои портреты норвят заказывать Глазунову, или Шилову, или Никасу Сафронову. Они хотят быть предельно похожими на себя, и при этом красивыми. Свои изображения в форме кубов и шаров их не прельщают.

Нехитрый и вполне техничный нео-романти-реализм этих трех обеспечил им бешеный успех у самого широкого круга воспринимателей искусства. Свистите или аплодируйте – но более знаменитых русских художников сегодня нет.

4. А Крученых сказал: «Дыр, бул, щур!» Литература всегда отставала в освоении новых эстетических горизонтов от живописи, но тоже старалась.

5. Итак, мы имели золотую русскую литературу. Потом имели серебряную русскую литературу. Потом пришел гегемон и все опощил. Имели нас. А мы имели железную русскую литературу. Не совсем железную, не совсем русскую, не совсем литературу, и не совсем имели. Но все же. Были Катаев, Бабель, Олеша, Ильф и Петров. Был Булгаков. Еще были Всеволод Иванов и Лавренев. Но правый фланг законных в броню словоносцев возглавляли Горький, Фадеев и Полевой. И ударная шеренга гоплитов (а каково дивное и подходящее слово «гоплит»!..) – подзабытые Кочетов, Марков, Бубеннов, Павленко. И был вечер, и было утро: день вчерашний.

И хрущевская оттепель сменилась брежневским застоєм,

и все стали читать как сумасшедшие. Создать лучшего в мире читателя довольно просто: дайте человеку высшее образование, сторублевую зарплату, стандартное жилье, необременительную скучную работенку и отсутствие перспектив. Он побегаёт-побегаёт, попьёт-попьёт, и кому бегать трудно, а пить противно, – начнет читать что ни попади. Так рождаются мифы о великих духовных потребностях. Раз прочие потребности все равно не удовлетворить. О сублимация! О эскейпизм! О книжные полки с дефицитом!

Внутренняя жизнь расцветает, когда другой нет. И обсуждали новинки, и наводили блат в книжных магазинах, и соседствовали Пруст, Кафка и Фолкнер с Тендряковым, Трифоновым и Айтматовым. Они проходили по одной весовой категории.

И будущие олигархи кроили аспирантские зарплаты, будущие бандиты ходили в детские спортивные школы, а будущие политики материли на участках своих работяг. И одни читали «Судьбу барабанщика», а другие – «Долгое прощание». А потом все проскочили в одно бутылочное горлышко и прынули и грянули кто куда и кто во что – во все стороны.

И читать бросили, потому что на свете десять миллионов книг, а в году пять свободных дней. Другие нужды, интересы и перспективы всех растащили. Какой Пруст?! Купить я его всегда могу, и любой может, а кто его читать будет? и когда? а главное – зачем?

Основная, если не вся, энергия отсасывалась уже насущ-

ными, реальными делами.

А если читали – то уже каждый свое. Или дюдики – в транспорте и для отдыха, отвлечения.

6. По традиции мы привыкли ставить знак тождества между беллетристикой и вообще литературой. Конкретнее: литература – это беллетристика высоких художественных достоинств. Над вымыслом слезами обольюсь.

Однако Плутарх, «Дневник для Стеллы» Свифта или «Хожение за три моря» – литература: нон-фикшн. Просто сов. беллетристика, за жестокой цензурой печати, была и философией, и историей, и справкой, и мемуаром – общеизвестно.

Итак, прыгнул спрос на документалистику, мемуары, справочники, историю, философию – спрос на реальную информацию. Также опубликовали запрещенное ранее в беллетристике. Также нашлапали американских боевиков и быстро объелись.

И в начале девяностых удивились и взвыли: а современной литературы-то у нас нет! Только что была – а читать нечего. По другую сторону книжного прилавка взвыли писатели: нас не читают! не издают! катастрофа! о падение вкусов! Как дошел лучший в мире читатель до жизни такой? И очень просто: переставляя ноги попеременно.

7. Пожалуй, самой крупной фигурой в русской литературе 70-х был Трифонов. Почему не читают?

Есть нехитрый прием. Вот прекрасная книга о нашей жиз-

ни. Мысленно перенеси ее действие из здесь и сейчас на сто лет назад в малоизвестную тебе страну. Если останется хороша и интересна – литература. Если нет – увы.

Что остается? Поэтика. Стилль. Мысль. Чувство. Остаются форма и интеллектуально-эмоциональное содержание. Остается суть. Акцент с реалий снимается. Горькая судьба любимого соседа Васи превращается в судьбу пеона Хуана и перестает волновать.

В королевстве кривых зеркал Трифонов поднес интеллигенции простое зеркало, и она впечатлилась: «Это я, Господи!» Человек особенно внимателен и благодарен, когда ему говорят о нем самом.

Феномен Трифонова не в его текстах, а в резонансе адресата. Чем тише кругом – тем сильнее резонанс. Испытание временем это обнажение сути.

Феномен схода со сцены его книг обусловлен переменной жизни. Блеска стиля, остроты сюжета, глубины мысли, яркости чувства не было. Была вязкость совковой жизни.

8. Вязкость жизни, отраженная вязкостью стиля, вывела из живого обращения прекрасные книги Маканина. Вот уж где были парадоксы мысли и кульбиты сюжета. Но у читателя девяностых уже не стало того ресурса энергии чтения, которая позволяет продираться по глинистой колее под рев мотора на демультипликаторе при четырех ведущих. Энергия пошла на дела жизни. Трудиться над чтением никто больше не хотел.

9. Самым популярным драматургом предперестроечного времени был, пожалуй, Горин. Работал Горин в жанре ремейка с наибольшим успехом. «Мюнхгаузен» в постановке Захарова стал суперхитом.

Хороший ремейк эффектен, изящен и многозначен. Мы смотрим (читаем) одно, одновременно помним другое и подразумеваем третье.

Расцвет ремейка приходится на периоды упадка. Он лишен главного качества литературы – креативности. Созидательного начала. Новые миры духовной жизни не создаются – подразумеваются и обыгрываются старые. Ремейки меняются – основа пребывает.

Талант Горина бесспорен. Но в «Мюнхгаузене» он автоматически плюсуется на талант Распэ и воспринимается вкупе с ним. О, сам Распэ был куда проще, куда менее изящен, многозначен и глубок. Вот только Мюнхгаузена построил он и тем остался в литературе.

10. Хрущев мог одобрить публикацию «Ивана Денисовича», потому что там, как ни верти, была народность, и даже была определенная партийность, черт возьми, и были ноты психологического и исторического оптимизма. Как ни крут материал повести, но построена она со знанием и учетом законов социалистического реализма.

Хрущев не мог одобрить ни при какой погоде публикацию колымских рассказов Шаламова. Страшная вещь, где голая правда возведена в степень эстетики. «Не кажется ли

вам, что в нашей литературе появился еще один лакировщик», – горько отозвался обойденный успехом Шаламов о первой публикации Солженицына.

И поныне в литературной табели о рангах «Один день Ивана Денисовича» и шаламовские рассказы проходят по разным весовым категориям. Вероятнее всего, уже потому, что разновелики по общему вкладу в жизнь нашу их авторы.

11. Австралийское издательство приобрело на Московской ярмарке право по миру на переводы «Детей Арбата» Рыбакова за сто тысяч долларов (тендер!). И потерпело крупные убытки: денег не отбило.

А ведь лучший в мире советский читатель глотал книгу жадно и обсуждал воспаленно.

Перенесите действие в XIX век в Аргентину. Читать будете?

Классика бестселлера: читается легко и увлекательно – через некоторое время невозможно вспомнить содержание. Шел за литературу.

12. И в начале девяностых ситуация с читательским вкусом и спросом была такова: большая часть читать бросила вообще: отвлечение интересов и нужд, занятость, пресыщение, нищета, недостаток энергии для пуска ее в сугубо внутреннюю, условную, духовную жизнь;

в условиях рынка дефицит исчез – как следствие, престиж обладания книгой резко упал;

как следствие возможностей самореализоваться и само-

утвердиться через обогащение, обладание материальными благами, карьеру, путешествия – престиж чтения, опять же, резко упал;

читатели расслоились по уровням и интересам: раньше за неимением другого все читали одно, теперь каждый мог получить свое;

трудиться в чтении текста читатель больше не хотел, интерес и способность к этому угасли – направлять мысль и чувство было на что в реальной жизни и помимо литературы;

все информационные функции взяли на себя журналистика и спецлитературы;

– а интересная, легкая в чтении, при этом несущая какие-то мысли и чувства, и вдобавок престижная, освященная оценкой критиков и знатоков – вот такая литература, за исключением самых редких и отдельных случаев, как явление отсутствовала.

Че мала фортуна!

Что же касается эстетического и интеллектуального уровней ожидания от беллетристики – вот тут не надо строить иллюзий, излет и забвение упомянутых кумиров «массово-интеллектуального» читателя показывает, чего от этого читателя следует ожидать. Чтоб было в пределах его понимания – уж какое оно есть, ныне и это облегчено. Чтоб соответствовало его представлению о хорошем и красивом (привет от Глазунова). Чтоб мысли и чувства, но нехитрые, а то трудно. Хороша и новизна формы или содержания, но чтоб явно и

не слишком сложно. И чтобы как-то присутствовал на этом знак качества.

Это читатель, для которого Гомер (нечитанный), Шекспир (виденный частично в кино), Пруст (стоящий на полке) и Чингиз Айтматов (запылился, сунут во второй ряд вместе с Тендряковым и Распутиным) шли за продукт равной степени культурности.

То есть имелся читатель, который нормальным образом хотел читать то, что ему хотелось, и чтоб при этом оно, читаемое, было престижно, культурно, литературно, высококачественно. Скажем, Белову, Бондареву, Распутину в этих чертах было отказано по причине политических взглядов.

Трифонову, Тендрякову, Гранину из-за устарелости их материала и неинтересности сегодня. Маканину – из-за трудноватости и нудноватости на сегодняшшний взгляд. Стругацким – из-за знака «фантастика»: ну, уважающий себя читатель до фантастики не опустится, это для лотков.

Свято место долго не пустует, у Господа нет для нас другого народа и другой литературы, спрос рождает предложение, в любом забеге кто-то идет первым.

13. Читатель не знает, как создаются литературные авторитеты. Он даже не всегда знает слово «серпентарий». В последние годы он наслышан только о раскрутке «дутиков» на эстраде. Частично осведомлен, что короля играет свита. Костюм выбирает по этикетке от престижного дома моделей.

«Жрецы минутного, поклонники успеха». Тоже мне но-

ВОСТЬ.

Астрид Линдгрэн так и прожила девяносто четыре года, не дождавшись Нобелевской премии (а кто ее только ни получал уже!). Булгаков не был членом Союза Писателей. А Гегеля не приняли в Прусскую Королевскую Академию Наук.

Вот и у пчелок с бабочками то же самое.

14. Довлатов – прямой продолжатель Трифонова и Рыбакова, с вытекающими из этого достоинствами и недостатками. С поправкой на время и спрос этого времени, естественно.

«Митьковское» оформление суперобложек знаменитого трехтомника весьма точно соответствовало содержанию, как и отметила критика. То, что «митьки» работали в пост-соц-модерн-киче, отмечать полагали излишним.

Критика пыталась разгадывать феномен Довлатова: ведь все так просто, лаконично, чисто, но ведь никакой сложности, никаких подтекстов и аллюзий, нехитрое бытописание, ну – с юмором и иронией: но отчего такое воздействие, притягательность?

Автобиография? Пародия? Исповедальная проза? Отшлифовано до чистоты родниковой воды и пьется легко, как вода?

«Массово-интеллектуальный читатель» в условиях свободного рыночного выбора получил именно то, что хотел. Ни малейшей затрудненности в чтении. Жизнь с ее горькими проблемами. Но в пропорции с иронией и юмором. Один

из нас. Плюс имидж художника, ореол гонений, отзывы корифеев и оценка критики. Как шар в лузу – чисто.

Феномен Довлатова – в точном соответствии читательскому вкусу, уровню, ожиданию. Как зеркало русской читательской аудитории. Русский человек на randevу. Анализировать следовало не формально текст, а читательскую реакцию.

Литературное произведение есть объект социокультурного пространства, и поэтический анализ без психологического и социологического, как анатомия без физиологии, недостаточен для объяснения происходящего.

Будь прост, и люди к тебе потянутся. Но не настолько прост, чтоб они чувствовали себя умнее тебя. Не напрягай!

15. Когда мне попадались высокоумные рецензии на роман Лимонова «Это я, Эдичка», я мысленно аплодировал автору. Его расчет был точен сверх ожиданий.

Лимонов создал условно-автобиографический, бытовой, описательный текст без каких бы то ни было видимых литературных (беллетристических) достоинств. Язык, сюжет, детали, психологизм решительно вялы и заурядны. Но циничная откровенность и грязнотца – «Шок – это по-нашему!» – это было нечто из ряда вон выходящее. Это сделало роман явлением.

Так: явление? литературное? анализируем по законам литературоведения. Достоинства как результат анализа заданы самими условиями задачи: литературное явление. Любому ясно, что литературного явления без литературных досто-

инств не бывает. Фрейд, Бахтин, Руссо, Достоевский: психоанализ, карнавальная культура, исповедь, подвалы сознания.

Так находятся литературные достоинства в любом матерном рассказе про неопрятный половой контакт.

Для такой литературы достаточно самых средних способностей, но необходима нравственная храбрость. Примерно как средний танцовщик на сцене стянул бы колготки и дотанцевал балет голым, помахивая гениталиями. Это слава – а смысл найдут критики; разглядят и зрители, коли это сцена театра, а не душевая.

Знак нравственной незаурядности становится для простодушного читателя знаком литературы: а как же! дело ведь не в том, кто там гомик, а в том, что он об этом написал литературное произведение!

Овладеть искусством минета проще, чем искусством литературы.

И для писателя проще, и для читателя.

Хотели шокинг? Получили шокинг. Пощечина общественному вкусу. Что за знакомая фраза? А проза – это все, что не поэзия.

16. Человек разносторонних увлечений – поэт, порт ной, эмигрант, авантюрист, журналист, политик, революционер, заключенный – Лимонов в «Эдичке» взломал табу единоразово. Этап жизни. Джентльмен в поисках штуки баксов.

Сорокин сделал из взлома табу профессию и оформил литературный жанр под эту профессию.

Эстетическую нагрузку в его текстах несут фекалии, гениталии, подробности садизма и мазохизма, всевозможные формы убийств и половых извращений – и мат. То, о чем не принято говорить, чего не принято делать и о чем человек обычно не может помыслить. И это читателя впечатляет. Противно, но притягивает. Правда, большинству противно, – и отталкивает.

Сорокин сегодня один из самых модных и известных русских писателей.

Уберите все взломы табу из его текстов – и от текстов ничего не останется. Исчезнет смысл и суть. Останется серое текстовое полотно из заурадных фраз.

Есть писатель-сатирик и писатель-юморист. Юмористически-сатирическая составляющая в тексте доминирует и придает ценность. Создать неюмористический качественный текст он не может – останется заурадность. Таков характер дарования.

Точно так же писатель-детективщик не может написать незаурадный роман без детективной составляющей. Останется неинтересное. Детективная основа – главная ценность его текста.

Они обижаются на классификационное ограничение по жанру и хотели бы считаться «просто писателями». Но «просто» и незаурадно они не могут. Возможности стиля, экспрессия, оригинальность мысли и подхода, владение деталями, яркость изображения чувств не позволяют; над средним

уровнем не поднимаются. Они потому чего-то и стоят, что умеют залудить сюжет с убийствами. Это их самая сильная сторона. За то их и ценят.

Появился писатель-детабуировщик. Строго говоря, это ограничение по жанру.

Вне своих взламываемых табу Сорокин ничего незаурядного не может: не дал оснований для каких-либо подозрений в обратном. Но воспринимается читательской и критической аудиторией (пусть с руганью, тем лучше для скандального писателя полярный разнобой мнений) по ведомству «литературы вообще».

Да: взлом табу привлекает внимание. Но тогда взломщика сейфов мы должны считать бизнесменом. Деньги он добывает, а взломать сейф может не каждый. Но это в жизни не каждый. А на бумаге – пожалуйста.

Трудно написать роман «под Булгакова» или рассказ «под Бунина». Талант и мастерство потребны. Трудно написать даже стихи «под Губермана» или «под Иртеньева» – хорошее чувство юмора не всем дано. И даже трудно сделать дюдик «под Маринину» или Дашкову – сюжет свинтить тоже уметь надо.

Для писания «под Сорокина» нужно мысленное отсутствие всякой брезгливости и следование фантазиям в направлении нарушений всех приличий и запретов. Уровень прочего достаточен средний.

Тексты Сорокина деструктивны. Построены на разруше-

нии, разламывании личностных и моральных ценностей.

Но мы поднаторели в расшифровке знака и умеем найти психологические глубины, стилистический блеск и семантическую многозначность в трехбуквенном слове на заборе. И мы имеем ту литературу, которой заслуживаем: которую воспринимаем за таковую.

17. Я уважаю Александра Бреннера – честнейшего из постмодернистов. Присесь под картиной на выставке и испражниться – логическое завершение пути искусства XX века. Здесь и протест, и противопоставление естественного искусственному, и органичность формы в неразрывном единстве с содержанием, и креативный акт, и взлом устаревших запретов и норм, и противостояние творца толпе, и свобода художника. Аплодисменты Бреннеру! Вам нравится «Черный квадрат»? Нюхайте кучу. Хотели – получили.

18. Не то беда, что мастерство художника заменилось мастерством адресата. А то беда, что поднаторевший в расшифровке знака адресат заужавал себя и стал объявлять искусством любой подвернувшийся эпохе и ожиданию хлам «не просто так», по принципу «а мне нравится, и все» – но подбивая базу высокоумных слов и псевдонаучных понятий.

А мальчика, который сказал, что король голый, надобно отправить на конюшню и посечь, приговаривая: «Не пиши! Не пиши!»

Наконец-то тот «возомнивший о себе хам», о котором бессильно писала Гиппиус и бессильно шептал слесарь По-

лесов, не только получил искусство по себе – но и возможность утверждать это как искусство истинное и «элитарное» либо «универсальное».

19. Борис Акунин – блестящее подтверждение того, что «массово-интеллектуальный» читатель хотел бы читать бульварно-лубочные дюдики с «бла-ародными» героями, но, во-первых, чтоб это было хоть сколько-то прилично написано, а во-вторых, чтоб это было не зазорно, а присутствовал «знак качества». Об этом уже много писали.

Писали и о том, что если звезды зажигают, значит, это кому-то нужно.

Эраст Фандорин – вот он, герой, о котором мечтала беденькая девушка Настя из пьесы «На дне». На дне оказалась великая куча народу, а некоторые девушки насти выбились в критики и раздаватели литературных титулов. Мы и не заметили, как нас опустили – на дно. А может, мы там всегда жили, просто воли вкусу не давали?

Если угостить белку конфетой, она сначала развернет фантик. А вот к пустышке не притронется. Чует. Мы – высокоразвитые, живем не чутьем, а умом, и хаваем фантики только так.

Объясняем друг другу, что это такие воздушные конфеты. Диетические. От них не толстеют и не бывает кариеса.

Откровенная и нарочитая вторичность акунинских романов уподобляет их бутафорским фруктам. Но гурманов мало, а чего-то аппетитного засунуть в желудок охота всем. Ка-

кая разница, чем истекает Пьеро – клюквенным соком, или вишневым вареньем, как в нашем кино, или кетчупом, как в ихнем.

«А пипла хаваает!» – гениально ответил Богдан Титомир.

20. Идет время, и обнаруживается все больше хороших старых фильмов. Даже те, что казались при выходе плоскими и убогими, неплохо же смотрятся все чаще! Боже, да там каждую мизансцену решали. И ставили. И играли. И были хоть какие, пусть лживые – но образы. Сегодня манекены ходят куда указано и говорят что велено. И проходят фестивали, и раздаются призы.

То, что кино в упадке – оно логично и объяснимо. То, что такое убогое кино многим кажется искусством и способно вызывать серьезные разговоры – вот что печально.

Безвоздушное пространство, сконструированные отношения, беглые наборы штампов вместо характеров, «подача текста» вместо игры.

Покажи мне свое искусство – и я скажу, кто ты. Ну, бедный. Так хоть не позорься, рассуждая о богатстве своей нищеты.

21. Вы хотели доступного искусства, но чтоб при этом уважать себя за высоколобость? Хотели проще, но чтоб за этим подразумевалась необременительная для вас сложность, и чтоб было вам хорошо и по вкусу? Макулатуру для быдла и знак для элиты?

И вот вам знак – телешоу «за стеклом». Высочайший рей-

тинг.

Это для вас они за стеклом. А для них – весь народ за стеклом.

Закономерный путь искусства от черного квадрата – через примитив, мат и вторичность – к стеклянному кубу.

Булыжник мне!

Стиль

Если вы откроете любую литературную энциклопедию или поэтический словарь, то прочтете, что стиль... вы сумеете много чего прочесть. Стилистика – отдельная и объемистая наука, и споры в ней никогда не утихали. Стиль эпохальный, жанровый, индивидуальный, стиль функциональный, экспрессивный, разговорный, стиль как язык художественной литературы. Стиль как система языковых элементов, объединенная способом их отбора, употребления и взаимосочетания. И так далее.

Производитель и потребитель беллетристики понимает стиль уже и конкретно. Как индивидуальный авторский язык художественного произведения. С его особенностями (если они есть). Обычен читательский вопрос: так что же такое стиль?

Часто встречается оценочное мнение: вот этот писатель «стилист», а этот – нет. У «не-стилиста» язык сам по себе интереса не вызывает, удовольствия не доставляет и никакими красотами и особенностями не выделяется: язык себе и язык, слова как слова и фразы как фразы. У «стилиста» фраза построена, порядок и сочетания слов явственно отличаются от обыденной речи, сравнения яркие и незаурядны, интонация богата или как минимум нестандартна: вот сразу видно, что не абы кто писал, а хороший и умелый писатель.

Поначалу было как? Прибежал, запыхавшись, передал сообщение – вот и весь стиль. «Ноль-стиль», передача фактологической информации. А эмоция передавалась голосом: громкость, волнение, злоба, слезы или смех.

С расширением лексического запаса возникли специальные слова для передачи эмоций и нюансов, для «раскрашивания картинки» сообщения. Эпитеты, сравнения и их степени, гиперболы (выражаясь нынешней терминологией).

Дописьменная литература бывала уже богато стилизована, орнаментирована. Возникли свои системы стилистических условностей. Художественный язык стал отчетливо условен, и эта условность была понятна эстетически подготовленным, «въезжающим» слушателям.

Письменная литература многие века шла по линии набора красот, условностей и изошренностей. Первый, кто сумел сказать: «Горящий негодованием взор», был великий стилист.

Романтизм дал взлет стиля необыкновенный. Невероятные страсти передавались выразительной экспрессией стиля, сравнения были гиперболизированы, определения патетичны, из всех возможных способов и вариантов описания предпочитались красивые, броские, необычные, яркие. Краски блистали.

Потом реалисты пожали плечами и сказали: во-первых, «горящий негодованием взор» – это банальность, эпигонство, признак бездарности, это уже смешно и неприлично,

стертый штамп; во-вторых, взор на самом деле не горит, и негодование – не продукт горения, это никчемная условность, не передающая правду жизни, а главное для писателя – именно постичь и передать эту правду. То есть: сменилась эстетическая концепция.

Лев Толстой в «Войне и мире» еще мог написать: «Вино ее прелести ударило ему в голову». Потому что Толстой до тридцати пяти во многом был романтик: офицер, авантюрист, игрок, лошадиник, бабник, любитель приключений. А Чехов был уже беспощадно и исчерпывающе честен до цинизма. И он издевался над штампом «Мороз крепчал».

В начале XX века некоторые французы сказали: хватит этих красотостей. Если идет дождь, то не надо писать: «Холодные серые струи закрыли пространство» и тому подобное, а так и надо написать: «Шел дождь». Каждый и так видел дождь и представляет себе, как он выглядит.

Одни говорили, что это позволяет правдивее, а значит честнее, а значит глубже и богаче, изображать действительность. А другие им возражали, что для этого не надо быть писателем, написать «Шел дождь» может любой чиновник, а задача писателя – написать что-нибудь эдакое, на пределе своих возможностей и читательского понимания, чтоб создавать новое в литературе и раздвигать ее горизонты во все стороны, а также вверх и вглубь.

Пожалуй что вершиной второго направления стал Джойс с его тысячестраничным «Улиссом». Джойс прошелся едва ли

не по всем мыслимым стилям и способам литературного изложения, вспомнил в своем романе кучу литературных эпох и способов, и таки создал кирпич-шедевр. А наиболее мощным и характерным выразителем первой точки зрения стал Хемингуэй. Говори только то, что явно есть, и так, каково оно явно есть! И если точно скажешь – читатель почувствует и поймет то, что ты не выразил словами напрямую, а показал через напряжения действительности, через неуловимые нюансы, по жизни известные и понятные читателю тоньше, чем возможно выразить специальными назывными, прямыми словами.

В конце пятидесятых Хемингуэй приземлился в советскую литературу, как космический корабль на рыночные лотки.

Ведь революция и Гражданская война разломилась русскую литературу на две неравные половины с неравной судьбой. Эмигрантская половина доживала то, что набрала на родной земле, и тихо иссякала на месте; разве что двуязычный Набоков, спортсмен-космополит, жил и писал сам по себе. А в советской литературе изначально пустил корни «социалистический романтический экспрессионизм». Жестокая романтика. Идея, кровь, надежда, самопожертвование, рождение нового мира. Молодые советские писатели в это верили, этим жили, об этом писали: Всеволод Иванов, Бабель, Лавренев, Фадеев.

Потом в тридцатые годы всех прикрутили, в сороковые

повыморили, в пятидесятые письменники уже сами строились по свистку в шеренги, а на правом фланге – секретариат: Бубенновы, Павленки, Панферовы, Кочетовы и хрен знает кто там еще. Уровень их таланта был несколько ниже поверхности луж, воспитывались они на советской классике, и стиль их был стилем как раз бездарных чиновников, подражающим революционным романтикам. Везде были эпитеты, горячие чувства, гневные речи, трепетные любви и беззаветные преданности делу, которому мы служим. И хотя народ был оболванен, ибо народ по определению существует для оболваненности, просто формы ее бывают разными, так вот по-советскому оболваненный народ отчетливо сформулировать для себя не мог, но смутно чуял и инстинктивно понимал, что книжки книжками – а жизнь, знаете, жизнью.

И тут появился Хемингуэй. Который писал все так, как есть – и ничего больше! Вот это было откровение. Вот это был шок. Он был абсолютно не такой, как вообще все остальные писатели в мировой литературе – и он был жизнь, а не книжки. Вот так это воспринималось.

Воздействие хемингуэевской стилистики на неформальную советскую эстетику было колоссальным. Сорок лет спустя это уже трудно даже представить и оценить. Для молодых и интеллигентных, а именно такие входили в литературу, уже не представлялось возможным писать «обычно», «как раньше», «литературно-традиционно» – с принятыми литературными условностями, красотами, какими бы то ни было

финтифлюшками.

Ярче всего это сказалось в главной знаковой вещи (сейчас сказали бы «культовой») прозаика номер раз того момента – «Звездном билете» Василия Аксенова. Из хемингуэевской стилистики вылутился полностью ранний Маканин (но это была уже следующая литературная генерация).

Чехова-то больше знали по школе, а Хемингуэя читали «живьем». Писать «красиво» сделалось неприличным, наивным, непрофессиональным.

И в советской литературе семидесятых восгосподствовал «ноль-стиль». Школьный Чехов и внешкольный Хем отсекали возможность штампов. Значит, надо «по-простому». Первый писатель семидесятых – Трифонов – писал именно «никак», если говорить о языке.

В стилистическом плане особняком поставил себя, как это ни прозвучит странно для некоторых, лишь нахальный и на всех плюющий одиночка Пикуль. Не вдаваясь в теории, он вернулся к сильной и емкой короткой фразе, высмеянной еще Чеховым, типа все того же «Мороз крепчал». Его письмо в лучших вещах было чистым, сильным и выразительным. Плевать ему было, что это штампы семидесятилетней давности. Что хорошо – то хорошо. «Ветер рвал плащи с генералов», – вот и вся экспозиция в одной фразе.

А другой образец другого стиля – это были братья Стругацкие. Им не очень повезло у критиков и литературоведов – до сих пор мешает дурацкий лейбл «фантастика» – как бы

шитье от непрестижного дома моделей. Это ничего – в литературе они остались и пребудут. Но – о стиле: их язык был редкостно чист и смачен. Вроде и слова все обычные, и стоят во фразе в обычном порядке – а перечитывать и цитировать одно удовольствие. Недаром во всей русской литературе XX века они стоят в рейтинге цитирования на втором месте – после Ильфа и Петрова и перед Булгаковым. «Капля пота, гадко щекоча, сползала по спине доня Руматы». Энергетика, мудрость, ирония, приятие жизни – редко-редко, но случается, выражают себя через отбор и сочетания слов так, что под грамматически корректным, грамматически заурядным текстом «звучит и ощущается нечто», которое трудно сформулировать. Мы сформулируем это чуть ниже.

В конце семидесятых Стругацких перестали печатать вообще, и пространство публикуемой сов. литературы стало серым и ровным, как покрывшая всю степь портянка.

И когда в восемьдесят перестроечном вышел первый сборник Татьяны Толстой, читатель вздрогнул от радости, а критик вскрикнул от эстетического оргазма.

Из врожденного нонконформизма и перпендикуляризма характера Толстая наплевала на закостеневшую традицию и навертела кружев и словесных узоров, являя стиль изощренный, красоты безоглядные, грамматику сложную и любую, сравнений море и словарь во всю толщину – и все это явно, демонстративно, так, что именно словосочетания и представляли главное достоинство и суть ее текстов.

Вот он – блестящий стиль! – возрадовался изголодавший интеллигентный читатель. Его эстетическая потребность в красивом богатом языке была удовлетворяема. Можно относиться к Толстой как угодно, но стилистически она выступила как бы «анти-Хемингуэем».

И оформилось новое представление о стиле, исподволь давно назревавшее. Стиль – настоящий литературный стиль – это когда сразу видно, что язык богат и изощрен, неординарен, не такой, каким люди обычно говорят, а – сложнее, наряднее, выразительнее, изящнее, многозначнее. Это стиль! В противопоставление ему – язык вроде бы обычный, грамматически простой, в словосочетаниях естественный и ожидаемый – это не стиль, менее совершенный стиль, не мастерский.

Типа того получается, как по традиции – Бунин стилист, а Чехов нет. Бунин изыскан, а Чехов простоват и суховат. Теоретически все слышали насчет простоты как вершины стиля, а практически все-таки хочется, чтобы «сделайте нам красиво». В уменьшенном масштабе – французские дискуссии вековой давности; правда, дискуссий у нас не возникало: во-первых, мы не французы (понимайте как хотите), во-вторых – перестройка грянула, интеллектуальная энергия хлынула в другие русла к большим делам.

Невозможно не отметить, что точка зрения такая на стиль – весьма плебейская и наивная. То есть. Выходной наряд купчихи, с кружевами, рюшечками, вставочками, воланчи-

ками – это да, красиво, дорогие и редкие ткани, сложный по-крой, кропотливое шитье, блеск. А «маленькое черное платье» от Шанель – это конечно, скуповато, простовато, и смотреть, в общем, не на что. И странно, что его носят богатые люди, отваливая кучу денег, и считают престижным.

Разница однако в том, что маленькое черное платье от Шанель являет фигуру и скрывает себя: а на самом деле не являет фигуру, а изменяет так, как потребно фигуре и надо дизайнеру, причем – высший класс – этих изменений не заметно, вроде бы все безыскусно и естественно. А платье купчихи являет себя, до фигуры же ему вовсе нет дела, фигура – лишь несущая конструкция для платья.

То есть. Стиль может быть основой произведения, а вся прочая литературо-жизнь – выполнять лишь служебную функцию каркаса, на который натягивается этот самоценный стиль. А может быть наоборот: стиль – лишь внешняя одежда всего того, что за ним, под ним, в основе его.

Теоретически все как бы знают, что идеальный стиль не должен быть заметен, а должен быть естественным, органичным, прозрачным, без перетягивания одеяла на себя передающим суть произведения. Но суха теория, а древо жизни пышно зеленеет и цветет листьями, цветами, колючками, сучками и птичьими гнездами.

Итак.

Варлам Шаламов был блестящий стилист. Сила и выразительность его рассказов потрясающи. Язык прост? Язык

именно таков, как надо, чтобы передать весь безнадежный ужас, убийственный труд, страшные и уничтожающие условия колымского советского концлагеря.

Ремарк «Западного фронта» был блестящий стилист. Семьдесят лет его «бесхитростная» книга остается бестселлером. Если это вам интересно, если окопы Первой мировой встают перед глазами – с языком все в порядке. Завейте стиль кружевом – исчезнет книга.

Вы скажете – здесь доминанта сильного драматического материала? А если сам материал и тема – слабее, мягче?

Мысль, высказанная с излишним блеском, теряет в глубине, заметил Аристотель. Самый глубокий русский писатель – омерзительно «нестилистичный» Достоевский. От составления слов тошнит – а суть впечатляет.

То есть. В идеале стиль должен органично и в гармонии с прочими пластами произведения – и мысль, и сюжет, и материал, и композиция – работать на одну, единую с ними задачу. И ни один из этих пластов не должен выпирать сам по себе, оттягивая на себя главную часть читательского восприятия. Было бы банально – если бы не было постоянно упускаемо из виду.

Не тот хороший стилист, кто блеском стиля привлекает внимание. А тот, кто добивается впечатления «неизвестно чем» – вроде бы глаз ничего особенного и не видит, а повторять и перечитывать хочется.

Так в чем же дело – если произведение написано обыч-

ным, вроде бы, языком, а читаешь – и не оторваться от этого письма?

Текст для чтения глазами написан не так, как для восприятия со слуха. Язык письменного произведения заведомо другой: темп дыхания, интонационный строй, длина и чередование периодов, подбор слов и связи между ними. Мы воспринимаем глазами, гортань в унисон совершает мельчайшие «продвижения», сопровождающие чтение, голос автора звучит «внутри головы» с поправкой на наши собственные интонации. Писатель может лишь имитировать устный язык – на самом деле изменяя его применительно к способу передачи и восприятия текста.

Писатель структурирует язык применительно к поставленной перед собой задаче.

Стиль – это индивидуально повышенная степень структуризации языкового пространства, когда слова получают повышенную смысловую и эмоциональную нагрузку по сравнению с обычной грамматической напряженностью, напрягая сверх нормы грамматические и семантические связи и рамки.

Я понял это, работая концовку к одному из своих первых рассказов: «Прочеркивая и колотя глинозем, оцепеняя сознание всепроникающим визгом, завораживая режущим посверком клинков на отлете, рвала короткое пространство конница».

Сопряжения слов, грамматически корректные, но выхо-

дящие за рамки общеупотребимой нормы. Это как предварительно напряженный железобетон, кто слышал. Вот эта стилистическая напряженность и передает напряженность эмоциональную, энергетическую, смысловую. Передает – а отвлекать на себя не должна.

Стиль – это когда слово в контексте значит то, что значит в словаре, плюс еще то, чего оно в словаре не значит: но этого «плюс» читатель при чтении не замечает, а проглатывает за естественное. В контексте стиля слово исподволь дополняется «надсмыслом».

«Знаменосец плыл по плацу». «Я упал и заснул».

В цитированной выше фразе Стругацких вся соль в сочетании «гадко щекоча».

И – такие фразы не должны идти сплошняком. Нельзя обедать сплошными пряностями. Их должно быть несколько на страницу меж «чистыми и нейтральными».

Не редкие слова и необычные эффектные словосочетания – но дополнительный и многозначный смысл, дополнительная интонация и настроения за обычным с виду текстом.

И. Вербальная технология здесь до конца не работает – ее не хватает. Начинается музыка, звук, нюансы интонирования. Это сродни работе композитора. Ты пробуешь варианты фразы на вкус, «слушаешь животом». А музыкальный слух – штука такая: или он есть, или его нет. Хотя развить можно.

Внутри тебя звучат созвучия – ими ты и работаешь на

уровне стиля. Музыка сфер, понимаешь.

Тот, кто пишет вроде бы и просто, вроде бы и обычно – а в голове читателя текст звучит так, что хочется слушать еще, и кайф ловится – тот, кроме всего прочего, в стилистике еще и музыкант.

Но – анализ и обучение музыке выходят за рамки практического литературоведения и даже теоретического.

ОПОЯЗ пусть частично, но не так плохо разъял алгеброй гармонию поэтики. Но разъять алгеброй Моцарта лично мне слабо.

Масс и культ

Мой любимый литературный герой – Скалозуб. Любимый чин – фельдфебель. Точки зрения наилучше классифицируются на: 1) моя; 2) неправильная. Когда-то в Университете на военных сборах присланные командовать нами курсанты артучилища вынесли в солдатской чайной характеристику: «Все эти филологи – идиоты». Детство мое прошло в военных гарнизонах.

Некогда афиняне на просьбу спартанцев о военной помощи прислали им двух музыкантов. Подкрепленные музыкой спартанцы победили. Это можно считать первым явлением военной культуры как разновидности массовой.

Виднейшим представителем массовой культуры в Афинах остается Аристофан. Комедия расценивалась как жанр низкий.

Два тысячелетия спустя в этом жанре подвизался Мольер. «Бру-га-га!» – валялся партер. Декламаторы классических трагедий брезгливо кривились и завистливо прикидывали выручку.

Выручка – душа масскультуры. Высокое искусство не может существовать без меценатов, спонсоров и дотаций. А если может – тем самым автоматически становится «коммерческим», или, то же самое, «массовым». Подобный успех – уже знак скверны для тонкого ценителя.

Кредо: поэтом можешь ты не быть, но можно рукопись продать.

Однако: если брать критерием прибыль, то королем масс-культы в живописи остается никак не Глазунов, а Пикассо. Э?

Если критерий – массовость, то вершина масс-культы в книгоиздании – Библия. Религия – опиум для народа?

Если отличие – потешать толпу, то цирковые клоуны есть люди низкого занятия, и при встрече с Юрием Никулиным эстет должен убраться за спину и отвернуться.

Ага. Масс-культ есть суррогат, субкультура, имитация культуры с прикладной целью, осетрина второй свежести для низколобых. И отличает ее низкое художественное качество.

А теперь пусть умные и образованные критики поднимут мне веки и укажут ложу для измерения качества.

Ясно: у каждого жанра свои художественные законы, и что хорошо в одном – плохо в другом. И надо или признать древнюю градацию на низкие и высокие жанры, или мерить каждый по его законам.

Тынянов измерил «Аэлиту» линейкой «серьезного» романа и объявил ее спекулятивной поделкой. Алексей Толстой за многое заслуживает тычков, но за «Аэлиту» – вряд ли...

Обычная и поразительно наивная ошибка критики – подмена анализа качества, что не всегда просто и всегда спорно, указанием на жанровые приметы, что всегда просто и бесспорно. Остросюжетность? Легкость? Авантюризм? Юмор? Не литература! Читиво для масс.

Раскнут таза – и с водой выплеснутся не только дети, но и родоначальники.

«Робин Гуд». Наивные романтические вирши о «благородном разбойнике» – разумеется, кровавые схватки, страсти и приключения.

«Декамерон». Сборник скабрезных анекдотов, апеллирующих к половому инстинкту и нездоровому любопытству читателя.

Шекспир. Сцены из жизни королей и герцогов, снабженные ловко свинченной интригой, сплошные роковые чувства, заговоры, рубки на мечах и неизменная гора трупов в финале.

Д'Артаньян? Шерлок Холмс? Вали в кучу также Рабле, плутовской роман, детектив, фантастику, приключения, Бранже, Есенина, юмор.

Высоцкий. Поэта более всенародного Россия не знала. Поэзия возвращена к своей исконной форме: сам написал и сам исполнил под собственный нехитрый мелодический аккомпанемент. «Не поэт!» Примитивен, груб – пьянки, драки, маргиналы, страсти.

Жванецкий. Страна хваталась за животы и переписывала магнитофонные пленки. «Не писатель!» Юморист, облегченный жанр, однобоко комический подход к действительности.

Забыли, не хотят знать: писать просто и интересно – труднее, чем сложно и занудно. Не то беда, если книгу все чита-

ют, а то беда, ежели читают дрянь. В первом тире девятом ва-
лах издаваемого хлама успешно выживают Стругацкие, Лев
Гумилев, Ильф и Петров. Наличие в книге всех примет масс-
культы еще не определяет ее к нему принадлежность. Опре-
деляет – бездарность; пошлость.

Ведь ужасающий конвейер Барбары Картленд не отменя-
ет Тристана и Изольду. Программируя «Лолиту» как бест-
селлер – Набоков однако не проституировал. Как всегда: все
дело – в таланте.

Бестселлер – это еще не жанр.

Я уважаю чудовищный выбор моего народа. Мозги интел-
лигенции не относятся к числу самых дорогих товаров на
рынке. Штукари лудят чтиво, и второсортность литературо-
подобных хитов сияет золотом гонораров и поет музыкой
скандалов. Деньги как мерило успеха сменяются деньгами
как мерилом таланта. Заемное мнение легко сделать покуп-
ным. И оно теснит и отбрасывает прочие критерии гения,
как вылупленный из подброшенного яйца кукушонок выки-
дывает из гнезда настоящих птенцов.

Заработок, премия и вердикт тусовки – заменяют ум, вкус
и образование. Знак качества отпечатывается не на товар тек-
ста, а на очки, сквозь которые принято судить.

Культовые актеры в культовом фильме оказываются кри-
терием блеска книги, и халтура возражает с экрана послед-
ним доводом королей: «Сделано в Голливуде!»

В «настоящей литературе» – наплыв клочковатых серых

текстов, выдающих элементарную неумелость за знак «искусства». Пустое!

Эпигон-реалист Репин предложил новаторам-модернистам нарисовать лошадку. Так ведь не умеют они, дьяволы. Нарисуют ящик с дырочками: там, говорят, сидит такой барашек, как тебе нужен.

Поносить масс-культ – дело святое. Каждому сверчку по шестку мешалкой. А культ. для масс. вам Сидни Шелдон настрочит?

Театр и его вешалка

Любите ли вы театр, как я его люблю? Тогда пососите лимон, чтобы унять произвольные движения гортани.

Чем был театр и чем он стал – вот в чем вопрос. О времена, о зрительские нравы – карету мне и цикуту. Балет, буфет, бред, туалет, рецензия.

Основой античного театра была – пьеса. Трагедия потрясала, комедия издевалась. Стальной стержень сюжета и отточенная речь. Развлекая, поучал. Любовь, смерть, долг, рок, верность, героизм – вечные проблемы ставились на котурны. Просвещал, понимаешь, театр и воспитывал. Катарсис, опять же. Просто-таки зритель уходил из театра культурнее, чем пришел. Ум развить, нервы отполировать, эстетически над собой вырасти. Ну и оттянуться, поржать – как-никак культпоход в театр был праздником, между трагедией и комедией народ переводил дух и выпивал, закусывал: взбадривался.

Театр нес кучу функций. Просветительскую, интеллектуальную, идеологическую, коммуникативную, рекреационную, психогигиеническую и эстетическую. Развлечений-то было мало, из средств массовой информации наличествовала только агора: посмаковал на рынке сплетни с приятелями и заезжими – и в домашнюю тень до сумерек.

Потом наступило Средневековье, и развлечения урезали

вовсе: постоять воскресную службу в церкви, а после насладиться зрелищем публичной казни. Тоже впечатляющий спектакль, но эстетика его строилась, как сказали бы сейчас, в несколько иной парадигме.

Перешагнем эпоху жонглеров, вертепов и трубадуров. И в елизаветинской Англии, в славном «Глобусе», ознакомимся со слоганом, вчekanенным в анналы: «Весь мир – театр, и люди в нем актеры».

Следствия едкого тезиса сродни церковной Реформации. Бог не в церкви, а везде. Не в партерном кресле счастье и не в бархатном занавесе. Сначала, правда, необходимо перевести Библию на понятный язык и научиться читать. И тогда увидишь кругом тако-ое!

А классицизм сменился романтизмом, и подмостки сотряслись от подвигов уже более внятных. Стр-расти бурлили, и тонкоорганизованные эстетические носы поморщились от банальностей. Минули и канули Байрон и Гюго, и театр стал громоздко разворачиваться к жизни и кассе реалистическим бортом.

И вот тогда, покашливая и иронически глядя на этот мильон терзаний сквозь пенсне со шнурочком, пришел Чехов. И канительный фабрикант Алексеев вскричал: «Верю!» и наименовался Станиславским. И взмыла белокрылая чайка, рея гордо и печально. И никто не успел сообразить, как чудная птица, нелюбимая моряками за то, что обгаживает надстройки и выклеывает глаза утопающим – превратилась

в грифа-могильщика, парящего над кладбищем великого европейского театра.

Чехов – величайший из реформаторов театра. Он сделал с театром то, что не удавалось даже Нерону. Он его уничтожил. Зря отдали Крым Украине – ведь там чеховский дом-музей.

Гениальный Чехов отринул канон и штамп и обратился к нормальной человеческой жизни. Которая долго тянется и быстро проходит. Наполненная не подвигами и сюжетными кульминациями, но длительными бытовыми нескладницами. Люди просто пьют чай, а в это время складываются их судьбы и разбивается их счастье. Смысл был утоплен в подтекст и контекст, как лимон в пресловутом чае, и придавлен изящной ложечкой потускневшего серебра, чтоб не выплыл.

Поначалу был провал. Потом знатоки взревели от восторга. Вот оно, новое и высшее искусство! Вроде ничего такого эдакого и не происходит, но под обыденностью слов и действий – напряженная значимость чувств, внутренних метаний, драматизм человеческих отношений и надежд на лучшее, которым не суждено сбыться: жизнь...

И появился режиссерский театр! Просто гнать ударный текст, нанизанный на сюжет, уже не получалось: нет ничего ударного, нет стального явного стржня – заунывье звучит и каша рассыпается. Надо – смысл выявить, поднять, подать – ставить надо! Через паузу, через жест, через нюансы интонированных мизансцен. Не как раньше – заучили и гони,

и вообще суфлер из ямы текст подает похмельным и нерадивым. Полгода репетируем, два года репетируем – играем пьесу, а являем спектакль (пьеса-то лишь сырье для него, сценарий). Режиссер может интерпретировать пьесу так – а может сяк, а может повернуть эдак; и актер разворачивает своего героя, как ценного невольника на рынке, предъявляя покупателю-зрителю диапазон неожиданных достоинств.

Кино подкралось незаметно. Любой спектакль можно снять на пленку. Да улучшить! Такое правдоподобие, такие эффекты, толпы в массовках, портрет, пейзаж, наезд, монтаж! А массовость? Из всех искусств для нас важнейшее. Главные деньги там, главная слава там: против лома нет приема, покачулся театр. Отъел у него конкурент огромный кус жизненного пространства, и не подавился.

За театр отомстило телевидение. Без отрыва от дивана и пива – крупные планы, ослепительные краски, голые задницы и горы трупов. Век шествует путем своим железным и предлагает театру отдохнуть. Хочешь – воткни кассету и насладись наилучшей постановкой в звездном исполнении.

Театральная культура обрела черты реликта. Скажем, цыгане – ну, и где огненный экстаз? Представим – лет сто двадцать назад старший по чину или кошельку инструктирует компанию: «Едем к цыганам. Все трезвые, не орать, не свистеть, денег не кидать, девок не лапать, не лежать, не курить, не ходить, не плясать, не подпевать, к сожителю не склонять – сидим тихо на местах согласно купленным биле-

там, поаплодировали, тихо разошлись». А главный цыган – своим: «Сейчас зрители приедут. Женщин моложе восемнадцати не выпускать, старше – без ограничения возраста. Все трезвые, не пить, не обнимать, на колени не садиться, денег и подарков не брать, к флирту не склоняться, на содержание не идти, со сцены к зрителям не приближаться. Спели, сплясали, поклонились, ушли». Все счастливы. Современный цыганский театр.

Нецыганский театр тоже искал свой путь в искусстве. Уповая на то, чего у театра отнять не сумели: живой контакт со зрителем и гибкую систему условностей. Демиург-режиссер терзался потребностью явить миру свой гений – и поставить пьесы так, как еще не додумывались. Сделать героев гомосексуалистами, или загнать в декорации из большого сна Гойи, или спустить в зал (есть контакт!), а можно раздеть догола, и зарыть по шею в песок на весь вечер, а еще можно добавить акробатических этюдов или заставить есть реальную капусту, запивая воображаемой водкой. Хороших пьес, строго говоря, больше не требовалось – нужна была лишь сырьевая основа для спектакля. Не пьеса, но постановка стала главным. Высшей похвалой стало: «Он может поставить телефонную книгу». Хотя читатели и зрители телефонной книги обитают в сумасшедшем доме, режиссеры вместо скорбных листов требовали лавровых.

Последним великим драматургом был Дюренмат. Последним великим режиссером был Товстоногов. С вершины все

тропы ведут вниз. Мы живем в цивилизации периода упадка. Ей соответствует в частности и упадок театра. Весьма странно и даже противоестественно, если было бы наоборот.

Я не увижу знаменитой Федры. Я ее уже видел. От новых федр икает соловей.

Чехов отменил динамику, сюжет и накал. Телевизор отменил необходимость куда-то переться. Реквием в четыре руки.

Театр больше не делает зрителя ни умнее, ни благороднее. Не возбуждает жажду прекрасного. В нем не плачут и не сжимают кулаки. В основном это экзерсисы профессионалов для других профессионалов – или бедное провинциальное эпигонство. Инерция велика: есть блестящие актеры и талантливые режиссеры, есть спектакли любопытные и есть модные – но нет живого вещества жизни. Театр уже существует в пространстве, параллельном прочему миру – а когда-то являлся кровной его частью. Если завтра театр исчезнет – мир этого почти не заметит, вот в чем печаль.

Одни довыпендривались, а другие доконкурировались. Ничто не вечно под Луной. СМИ растащили его функции, шоу-бизнес высосал его воздух, научно-технический прогресс заменил живой организм хитроумным муляжем. Богоподобный глашатай превратился в гальванизированное чучело.

Помните «Глобус»? Мир – наш театр. В нем играют политики и бандиты, террористы и финансисты, рушатся режи-

мы и небоскребы, а кандидаты с депутатами закатывают такой спектакль, что зеленеют от зависти режиссеры и теряют хрупкий дар речи артисты. Зрелище должно брать за живое!

Театр превратился в секту хранителей древнего священного огня. Плохая погода, тяжелый переход, но нельзя дать угаснуть. Шляпу долой перед театром! Минута молчания. Внутрь заходить не обязательно, только для близких.

Слава и место в истории

Дондурей (ну так же и хочется поставить «дон» отдельной частицей!..), главный редактор одного журнала про кино, названия которого я никогда не мог запомнить, недавно сказал в телевизоре, что Глазунов, хоть ему и дарят дома, и платят миллионы, все равно в историю не войдет: критики про него не пишут.

То есть критик определяет место в истории. Критик как диспетчер социокультурного пространства.

И это не лишено. Не лишено!.. Внушить толпе можно все. Любого замолчать и любого раздуть. Арбитры от эстетики, опять же.

Но. Но. Народ, время и законы человеческой психологии – тоже неплохие критики.

А история – она, конечно, длинная, но ведь тоже не вечна. Место в истории – это на сколько? Пятьдесят лет? Сто? Двести? Тысяча?

Если взять все античное и средневековое искусство, начиная от Гомера, – осталось на сегодня то, что можно назвать реализмом и романтизмом. Изображение жизни более или менее в формах жизни плюс горячие страсти, высокие устремления и великие свершения. Красота, сила, увлекательность, жизнеутверждение. (Трагедия – это испытание человека на прочность и величие в полном диапазоне,

вплоть до разрушения испытываемого объекта.)

Что осталось сегодня в живом обращении от великой европейской классической литературы? То, что увлекательно, внятно, не похоже на другое, несет заряд жизненной энергии. Конан-Дойль остался в истории – а Диккенс почти что нет, ну – менее остался. Дюма остался – а великий Гюго, даже он – менее остался, чем Дюма! А уж критики эти пары и близко не составляли. Д'Артаньян и Шерлок Холмс – два главных героя европейской классики.

Уже сегодня, на заре XXI века, первый художник века XX, Пикассо, – стоя на своем пьедестале первого художника столетия, растворяется в историческом пространстве, как чеширский кот. И как улыбка без тела и головы, остается знак художника без той сути художника, которая трогает сердца и заставляет смотреть и смотреть... Не на что смотреть в коричневых кубах и синих треугольниках. Знак – он и есть знак, достаточно знать, что он есть.

Вермеера смотрят. Ренуара смотрят. Пикассо – знают.

Восприятие искусства можно подменять информацией о знаке – и даже надолго подменять. Но чтобы совсем надолго – в основе знака должно лежать внятное, страстное, позитивное (см. выше) изображение жизни. А иначе – обычный путь от «Классика скучновата...» через «Классику уже трудно, да и незачем просто так читать сейчас...» до «Да этот замшелый классический хлам никому не нужен, кроме идиотов-профессоров». Это уже о литературе.

Критик иногда думает, что если он сделает чучело собачки, втащит в музей и поставит на подставку с табличкой «Лев», то все и будут думать, что это лев. И действительно, несведущие горожане могут думать так долго. Но вечно найдется забредший охотник, или наивный мальчик насчет голого короля, или непочтительный студент-биолог, и в результате сложения мелких замечаний и сомнений чучело выкинут. Льва захотят.

Модернизм – искусство упадка, как ни верти. Это тебе не мраморный Давид, не Тристан и Изольда, не триста спартанцев. XX век – век господства модернизма. Ну, достиг уже мыслимых вершин мощный реализм, повторять его – низкое эпигонство, надо новое чего-то. Модернизм – это преодоление теневой зоны между вершиной достигнутой и еще неизвестной.

Много лет в душном советском реализме я любил модернизм и исповедовал его. То была форма нашего протеста и эстетической свободы. Модернизмом мы отрицали навязываемое тупое единообразие.

Модернизм сегодня – как блатные песни на эстраде. В господстве совка они были эпатажем, протестом, отдушиной. В господстве воров и бандюков – это конформизм, сервильность, тупость.

В полной свободе художественного творчества, какую мы имеем сегодня – да делай ты что хочешь! – модернизм, предполагающий наличие традиционной культуры реализ-

ма и знание ее, обыгрывающий эту культуру, – модернизм есть своего рода перец, соль, пряность, гастрономический изыск. Но только идиот может объявить пряность съедобным блюдом. Она существует лишь при мясе. Гастрономические школы меняются – мясо как основа остается.

В истории остается мясо. Без тухлятины и прогорклости. Не пересоленное и не переперченное.

Три четверти века Камю и Кафка были великими писателями XX века. Имели место в истории. Похоже, это место растворяется. Ограниченность мысли, монотонная скудость стиля, серость изображения, бессмысленность и безнадежность как жизненный принцип, возведенный в ранг эстетического – так выдыхается вино в уксус, а уксус – в невкусную и никчемную водичку. Коньяку мне!

В истории остается – живая жизнь. Нервное напряжение. Блеск и чистота стиля. Бесстрашная острота и глубина мысли. Буйство страстей и великие свершения. Любовь и ненависть, рождение и смерть, смех и слезы, кровь и пот, розы и морозы, и хоть вы тресните – старые песни о главном.

Примитивно писавший Жюль Верн остался в истории, а несравненно выше ценимый критиками и знатоками Сент-Бев – только в учебниках.

Понятия не имею, надолго ли останется в истории живописец Илья Глазунов – мне это не интересно; но сего дня он в истории. В отличие от многих ценимых критиками художников, которых и сегодня не разглядишь невооруженным гла-

ЗОМ.

Занятое кем-чем либо место в Истории – это часть нашего социокультурного пространства, весьма жестко структурированного. Заполнено оно в основном мифологизированными знаками. Чтобы такой знак возник – достаточно шума, моды, созданного общественного мнения, вкуса эпохи. Но чтобы такой знак укоренился и со сменой моды и эпохи не исчез – необходимо, чтобы в основе его лежал, почвой и постаментом ему служил креативный витальный акт. Чтобы живая кровь жизни пульсировала в произведении искусства. Чтобы глаза загорелись, дух захватило, слеза подступила к горлу.

О прозе Лермонтова прижизненная критика слова доброго не сказала. Ничего. Мы сегодня скажем.

Высоцкий для критики не существовал – зато для народа был его неотторжимой частью, и его место в истории было осознано народом в миг, когда узнали об его смерти.

О да – много писала критика о Ван-Гоге. Зато много писала об Одоевском и Боборыкине, правда, в другой стране.

Стивен Кинг сам, без помощи критики, создал свой миф, мир и знак. Хоть навозом назовите – а в истории находится. А масса нобелевских лауреатов по литературе и сегодня мало кому известна и на фиг не нужна – дополитиканствовался и доинтриговался нобелевский комитет.

«Тарзана» за искусство не считают – а из истории пока не выковыривается. А вот помнят и ни с чем не перепутают.

Снобизм критики служит дурную службу массам: они не различают Юлиана Семенова и несуществующего Евгения Сухова, под маркой которого поставляют криминальную графоманию для дебилов.

В истории остается то, что нужно людям надолго. И только. Как банальны истины... как редко понимают их в их простоте.

Золотой и серебряный

Сравнение золота с серебром решается в пользу платины. Но ее слишком мало: Шекспиры единичны.

Чемпионы в беге на сто и на десять тысяч метров – всегда разные люди. Нельзя быть самым сильным и самым изящным одновременно.

Гиганты Золотого века наворотили горы и проторили дорожки: создали литературный ландшафт. А потомкам в нем жить. От вздохов слетают перламутровые пуговицы с батистовых сорочек.

Следуя классику – ты эпигон. Уязвленные сравнением гении обратились к парковому искусству. Ты столбишь свой участок, планируешь террасу, над запрудой ручья разливается озеро, и берега усажены розовыми кустами. Настает Серебряный век.

Аристократические предки были здоровенными бандюганями, сморкались на пол, жрали руками, читать не умели, а умели мигом своротить набок любое не понравившееся рыло и отобрать кучу денег у всех, кто слабее. Гордящиеся рыцарской родословной потомки ценили изящество манер, владение этикетом и белую кожу маленьких рук и ног – отличие от мужланов.

Аристократы Серебряного века гордятся эстетикой отточенного стиля, небанальностью языковых фигур, отполиро-

ванным срезом психологического анализа: ум едок, образование изощренно, мастерство доведено до эквилибристики. Это напоминает первого и пресыщенного любовника света по сравнению с первым ухарем-жеребцом деревни: благоухает, распаляет тонкой игрой и владеет ста способами, но сам знает, что шесть раз подряд доставая и со звоном ему не под силу.

Золотой век больше ценит креативность – Серебряный блеск.

Забавная вещь: Серебряный признает превосходство Золотого, более того – декларирует его как уже недостижимое, олимпийское, утверждаясь в причастности и верности великим вершинам. Но мерить эти вершины норовит собственной линейкой, отыскивая и объявляя блеск формы там, где его и не требовалось, не подразумевалось. Тошнотворную корявость языка Достоевского норовят объявить стилем: раз великий писатель – значит, блестящий стилист. Первый русский роман «Евгений Онегин» хотят видеть вершиной поэтической формы – Великий Национальный Поэт не мог не писать исключительно гениальную поэзию. Неважно, что стихи эти намеренно просты и заземлены, что Пушкин создал в русской поэзии нормальную человеческую интонацию – в отрицание и противопоставление интонации «высокой и поэтической»: пафосной, патетичной, «высоко-романтической», тяжеловесно-классицистской. «Гениальная простота»? Даем упор на «гениальная», а это значит – ищи

сотню потайных дниц. Гениальность была в том, чтобы до этого додуматься, на это решиться, пойти поперек традиции, снискав на свою голову единодушное порицание современной ему критики: увы, мол, падение, образец низкого стиля, примитив, где-где оно, романтическое очарование ранних поэм. Форма-то проста – вот ввести ее было непросто, утвердить ее. Э нет, говорит Серебряный: раз гений – ищи гениальность в самой форме. И поколения школьников злобно учатся лицемерию и конформизму, ломая головы: да что же гениального в онегинской строфе?

Да ничего. Обычный размер, обычные слова в обычных сочетаниях, обычная система рифмовки, и рифмы в основном примитивные. И нет в «Онегине», строго говоря, никакой поэзии, а есть проза, изложенная в «застихотворенной» форме. И считался Пушкин современниками не первым, а третьим поэтом эпохи – после Крылова и Жуковского.

Вот только после Пушкина стало невозможным писать так, как раньше: неестественно, выпренно, тяжело, с романтическими красотами. Был предъявлен эталон и вбит на дороге, как верстовой столб: отсюда отмеряй движение.

И никогда француз, испанец, немец, англичанин не поймут: ну что гениального в этой истории про любовь и незадачливость скучающего аристократа? И где глубина мысли, и где оригинальность чего бы то ни было? Ну, банальная история, изложенная заурядными стихами. И предъявят образцы из своих литератур – которые были раньше «Онегина»,

и оригинальнее бывали, и глубже, и с блеском. И будут, заметьте, почти совсем правы.

Любой нормальный поэт может сейчас написать второго «Евгения Онегина». И славы не стяжает. И гением его никто не назовет. Потому что второй даже – это уже не второй, а один из множества, а значение имеет только первый. Любой дурак учил в школе теорему Пифагора, а вот создал ее гений.

То есть. Не ищите в гиганте гения формы и даже гения мысли. Гений гиганта в том, что многие, вроде бы, так могли – но сделал то, чего раньше не было, именно и только один он. И после него стало не так, как раньше. В литературе – так.

Золотой – плавит руду и отковывает клинок. Серебряный – шлифует и наносит узор. Не пытайтесь объявлять Золотого гением шлифовки! С него и своих достижений хватит.

В веках остаются Золотые – владеют они шлифовкой или нет. Креативность, создание новых миров, – вот базовая суть Искусства. Корявость простят и даже могут научиться не видеть, и даже объявлять «такой шлифовкой». А вот созидательную низкопотентность никакой шлифовкой не возместить.

Мысль, образ, нерв, мир – суть литературы.

Толстой: жизнь и бегство

Тезисы доклада, прочитанного на заседании Российского ПЕН-центра, посвященном 100-летию ухода Льва Толстого из Ясной Поляны.

1. Необходимо отметить огромную витальную силу Толстого – гуляки, игрока, бабника, беспечного студента, ищущего приключений юнкера колониальной войны, боевого офицера, храброго фронтовика и командира артиллерийской батареи в самом горячем месте сражений.

2. Легкость и взлет литературного успеха с первых же произведений, представленных для печати.

3. Характерный штрих путешествий по Европе: с детства говорящий на родном французском, как вся русская аристократия, Толстой абсолютно не адаптировался во французскую среду. В отличие от своего приятеля, родного во Франции Тургенева. Французские нравы, демократизм, культурное самосознание, буржуазная идеология – отвратили его. Аристократ, герой, богач, знаменитость, – он не встречал достойного приема, привычного по России. В сочетании с огромным самомнением молодого графа уязвленное самолюбие навсегда сформировало в нем пренебрежение и презрение к французским реалиям. (В России французы были – учителя, гувернеры, парикмахеры, галантерейщики, танцо-

ры: низкое сословие!)

4. В 1862 г. выходят «Отверженные» Гюго. В 1863 г. Толстой садится за «Войну и мир». Родство двух эпопей заметно даже по толщине двух томов. Не читать «Отверженных» Толстой не мог: Гюго был мировой звездой, главой французских романтиков, первым поэтом Франции. Весь образованный класс читал французские романы и поэзию, своя литература была еще сравнительно скудна численно. Русский образованный класс существовал в контексте общеевропейской культуры – Андре Шенье, Байрон и т.д. Сравнительный анализ двух великих романов по меньшей мере плодотворен.

5. Философские взгляды Толстого в «Войне и мире» не могут быть поняты и правильно истолкованы вне европейского культурного контекста. Это Адам Смит, прекрасно известный в России: люди преследуют собственные интересы, но в результате выходит польза и обществу, и городу, и стране. Это Огюст Конт, создатель позитивизма и социологии, с его пониманием объективности социальной эволюции, объективности социальных событий: материалистический социологизм. Отсюда отрицание Толстым роли личности в истории и упор исключительно на стихийность событий. И это Шопенгауэр с его иррационализмом, жизненными движениями и поступками только потому, что к ним есть воля и возможности: потребность рождается из самого процесса жизни и возможности иметь и удовлетворить эту потребность.

6. Весь язык Андрея Платонова – это единичные стилистические точки Толстого, склонного к аграмматизму и семантической концентрации Толстого, склонного к аграмматизму и семантической концентрации фразы в стремлении к точности выражения картины и чувств, при полной простоте в генеральном пространстве текста.

7. Еще при написании Анны Карениной Толстой мучительно «прятал ружье, чтобы не застрелиться, и веревку, чтобы не повеситься», – при полном внешнем счастье и благополучии. Типовой цикл сверхактивной нервной системы творческой личности, гения: периоды гиперактивности сменяются периодами тяжелой депрессии.

8. Явные и скрытые суицидальные и мазохистские склонности гениев – тема для отдельного труда. Могучая и оригинальная психика неизбежно включает больше патологий», нежели заурядная. Жесткое спровоцирование дуэлей Пушкиным и Лермонтовым, фактическое самоубийство Гоголя; не говоря уже о массе случаев в мировой культуре. Имманентное стремление к сильным ощущениям и поступкам толкает на край смерти.

9. С событийной точки зрения Толстой был счастлив (благополучен) как никто. Он был богат, знатен, прославлен, уважаем и почитаем. У него была идеальная жена, восемь выживших детей из тринадцати рожденных были семейны и устроены. Как писатель он максимально реализовал себя, создал великие книги, был признан, отказался от Нобелевской

премии.

Бегство Толстого из дома – материал для психоаналитика, а не литературоведа или историка. Это отсроченное самоубийство. Это накат депрессии могучей психики, надорванной свершениями и тягой передела мира, чье несовершенство мучит неизбежно.

Поэт и царь

«Поэт, ты царь, живи один!» – провозгласил Пушкин. После чего вступил в статус придворного поэта, вышел от императора со слезами умиления на глазах, был определен на государственную синекуру с достойным окладом жалованья и написал полезные для власти строки.

Результатом придворной жизни была внутренняя униженность несоответствием статуса поэтического статусу светскому, зависть коллег, клевета, бешеная ревность к ухаже-рам жены, невроз, дуэль, гибель.

Бамс!

Муза в коридорах власти. Душераздирающее зрелище. Нежные крылышки трещат вблизи неугасимого светильника, и пахнет паленым.

1. Когда Гомер пел «Илиаду»... Герой и власть совмещались в одном лице! Только Ахилл был герой сам по себе, авантюрист в поисках подвигов. Все прочие гиганты меча и мысли – цари! Какие-никакие, бывали и вовсе мелкопоместные островитяне: но – в высшем социальном статусе. Простые были времена. Доблесть, богатство и власть – триединство.

Воспевая доблесть – поэт воспевал власть. Вот так штука!..

Гм. Поэт работал на структуризацию социума. Критерии

отбора не подвергались сомнению: кто силен и доблестен – тот и прав. Чья власть – того и вера, ага.

И ничего странного. Герой являл идеал поведения. Герой ориентировал людскую массу в желаемую и похвальную модель поведения.

Не так уж он бесполезен, этот поэт! Эй, слуга, еще вина Гомеру, и мяса подложи!

Изначально поэзия была социальна.

2. А любовная лирика? А мучительная борьба чувства с долгом и трагическая смерть в конце? Любовный напиток Тристана и Изальды?

О нет, не только страсть... Поэт воспевал верность! А верность – это постоянство прочных отношений. Да простит мне Амур мысли мои изменные земные, но прочные постоянные отношения – это прочность и определенность социальных связей. Энгельс был конечно канонир по образованию, как впрочем и Наполеон, но семья-то действительно ячейка общества. Влюбленные другой семьи, кроме как друг с другом, не хотят категорически, и чтоб навсегда, доколе одна только смерть не разлучит вас.

Любовь – это цемент в бетонной пирамиде социума. Социальный аспект любви, то есть жестко избирательного и постоянного полового чувства, – социальный аспект любви велик. Дом, дети, хозяйство, род, племя, страна.

3. А прекрасный Овидий, Публий, который Назон? Девки, ласки, услады, похождения, – любовь подобна сказочно-

му мотыльку в блаженном сне!.. И как тонок узор на крыльях мотылька, и как прихотлив и изменчив его воздушный полет!..

И император сослал его к чертовой матери на Украину. На спорную крымскую территорию, дикий край великой римской империи. Ну не хотел потому что Овидий пользу приносить.

А что же прочие поэты? Неплохо устраивались. Славили кесаря, императора, бога. Пожить-то хоцца!

4. Бертран де Борн славил рыцарские доблести. Так он и сам был рыцарь.

А презренное сословие создавало фольклор. Смех, жулье, скабрзности. Выбиться наверх, сидеть на боевых конях и в пиршественных залах, презренному сословию не светило. Поляризация общества.

5. Петрарка был великий поэт. Петрарка писал лирику. Сонеты. Любовь. Лаура. Петрарка был при жизни увенчал символическим золотым венком. И Петрарка беспощадно льстил едва ли не всем серьезным замковладельцам, воспевая добродетели даже тех, кто для развлечения развешивал подданных меж зубцов крепостных стен. Для того и льстил, чтоб увенчали. Читатели-то и слушатели все были образованного сословия. У них власть, у них и деньги, от них и жизнь хорошая зависит.

Поэт тоже хочет хорошей жизни. А что у него есть-то, окромя стихов? Ну, так он хоть стишками вврачивает

мысль властям, что поэту тоже есть-пить надо.

6. Занятия искусством как средство достижения социального статуса. Место в иерархии, влияние (то есть мера власти, значимости), деньги, возможности.

7. Чего Данте сунулся в политику? Он в нее не совался, он в ней жил. Он был – гражданин. Та же энергия и страсть, которая заставляла его бороться за правое (по его мнению) дело, подвигала его и слагать стихи.

Энергия социальная и поэтическая – общего корня. Впрочем, все виды энергии человеческой деятельности – одного корня, аспекты и трансформации единого целого.

8. Гете был великий поэт и мыслитель. За мыслительство денег не платили. Работать надо было, чтобы кормиться. Но не обязательно же при этом работать министром! Министерская должность и сил много отнимает у творчества, и времени. И роскошь излишняя, можно и скромнее жить.

Черт побери! Он был – первым поэтом! И поэтому хотел быть только первым министром!

9. Честолюбие поэта имеет две основные формы.

Первая форма – компенсаторно-концентрированная. Кумулятивный комплекс. Я не могу быть сильным, красивым, властным, богатым. Но я могу писать стихи лучше всех в мире! Да? И плевать мне на все остальное! Поэзия (музыка, живопись, вышивание гладью) – это высокое дело, удел избранных душ. Я первый в своем деле, и уважаю себя за это, и другие знают и ценят меня.

Вторая форма – универсальная. Я хочу быть самым сильным, и красивым, и богатым, и знаменитым, и хорошо одетым, и живущим в престижном доме, и увешанным регалиями, и жена фотомодель. Если воспретить ему писать стихи, он попробует торговать нефтью или устроиться прокурором.

Ни одна из этих двух форм не существует в чистом виде, разумеется. Есть хочется, худеть хочется, всего хочется. В разной пропорции. Пропорция зависит как от характера, так и от обстоятельств.

10. Вот Брюсов ужасно любил председательствовать на собраниях. Стол, президиум, сукно, графин, колокольчик. Начальник поэтов.

11. Почему мог, например возьмем, приятельствовать Есенин с Блюмкиным? Оба были очень молоды, жизнелюбивы, круты каждый в своем деле. Но. Блюмкин был – власть! Незаполненные расстрельные ордера в портфеле! Мягко быть причастным к власти...

12. Власть отвратительна, как руки брадобрея, брезгливо сказал Мандельштам. Фо хум хау. Всегда должны быть люди, оппозиционные любой власти, стихийные анархисты, свободолюбцы и критики. Чтоб власть не бронзовела нагло и удушюще. Но больше должно быть людей, власть любящих и утверждающих. Без этого невозможно никакое общежитие, и производство добавочного продукта, и никто поэту куска хлеба и штанов не даст, и вообще все будут неграмотны.

Профессиональный поэт (только стихи писать хочет и с

того жить) – продукт высокоразвитого дифференцированного социума, каковой без государственной власти не существует в принципе. И он – производная от этого социума – клюет кормящую и одевающую руку. По малограмотной темпераментности он полагает, что все могут работать и без власти. Ан фиг вам, баронет!

Н-но! Критика – необходима. Это – обратная связь, элемент положительной обратной связи, без которой система нежизнеспособна.

Бог создал поэта, чтоб власть ощущала свое несовершенство.

Правда, не всех поэтов Бог создал для этого.

13. Язык дан поэту не только для божественного Слова. Но также для того, чтобы ласкать им Власти взаимно обусловленные места.

Поэт-бунтарь и поэт-царедворец – две ипостаси одного явления. И они часто переходят одна в другую безо всякого видимого напряжения! Оскорбленный и отставленный царедворец делается особенно непримиримым оппозиционером. А обласканный бунтарь часто приучается ловко и много есть с ладони.

14. Поцелуй чиновника – это укус вампира. Это причастие власти. Дача (каково слово?), орден, звание и премия, исходящие от власти – делают тебя причастным к ней. Съел сучий кусок – стал сукой. Воровской кодекс бывает благороднее и честнее интеллигентского.

М-да. Поэт может жить в убеждении, что все ему должны. И власть лишь частично замаливает свой грех и отдает долг. Поэт редко бывает джентльменом. Он может брать у того, кого поносит и презирает.

У поэта идиосинкразия к цвету знамени. Цвет неважен. Почести желательны в принципе.

Все формы стремления поэта к почестям – это проявления социального инстинкта, повелевающего занять максимально высокое место в иерархии социума.

Приложение 3

Свистульки

Он очнулся нагой на берегу. Рана на голове кровоточила.

Сначала он пытался унять кровь. Прижимал рукой. Промыл рану соленой жгучей водой. Отгонял мух. Потом нарвал листьев и осторожно залепил. В дальнейшем рана зажила. Шрам остался от лба до темени. И иногда мучали головные боли.

Возможно от удара по голове, ему начисто отшибло память. Если он видел какой-то предмет, то вспоминал, что к чему в этой связи. А с чем не сталкивался – о том ничего не помнил.

Изнемогая от жажды, он четыре дня скитался по лесу и набрел на ручей. Ел он ягоды и корешки (с опаской, несколько раз отравившись). Первый дождь он переждал под деревом. При втором построил шалаш. Впоследствии он построил несколько хижин: одну из камней у береговой скалы, другую в лесу у раздвоенной пальмы, из сучьев и коры. Хижины выглядели неказисто, но от непогоды укрывали. А когда он наткнулся на глину и приспособил для обмазки, жилища стали хоть куда.

Наблюдая, как чайки охотятся на рыбу, он пытался добы-

вать ее руками, палкой, камнем, отказался от безуспешных способов и сложил в лагуне ловушку-запруду из камней, в отлив удавалось поймать. Собирал моллюсков. Из больших, с твердым глянцем листьев соорудил подобие одежды, защиту от жгучего солнца. Насушил травы для постели. Вылепил посуду из глины.

Жизнь наладилась, лишь немного омрачала настроение язва на ноге. Она саднила и мешала при ходьбе. Однако не настолько, чтоб он не смог предпринять путешествие на гору с целью осмотреться. Он взбирался сквозь заросли наверх с восхода до заката и остановился на вершине, задыхаясь: кругом до горизонта темнел океан, и солнце угасало за его краем. Это был остров.

На вершине горы он приготовил сигнальный костер. Рядом сделал хижину и стал глядеть вдаль, где покажется корабль. Он спускался только за водой и пищей и очень торопился обратно.

Через два года он, потеряв сначала надежду на корабль, вслед за ней потерял уверенность, что вообще существуют корабли, да и сами другие люди тоже. Нет – значит нет. А что было раньше – строго говоря, неизвестно. Голова иногда очень сильно болела. Даже из происшедшего на острове он уже не все помнил.

Он вернулся к хозяйству. Четыре добротные хижины, запас вяленой рыбы и сушеных корней, кувшины с водой, протоптанные тропинки, инструменты из камешков, палок, ра-

ковин и рыбьих костей. Конечно, обеспеченный быт требовал немало труда.

Выковыривая как-то моллюска из глубин витой раковины тростинкой, он дунул в тростинку, чтоб очистить ее от слизи – и получился свист. Ему понравилось. Он подул еще, с удовольствием и интересом прислушиваясь к звуку. Потом дунул в другую тростинку – та тоже свистела, но чуть иначе, по-своему.

Он развлекался, увлеченный. Тростинки, толстые и тонкие, надломленные и длинные – каждая имела свой звук. Он улавливал закономерности.

Первая мысль, которая пришла ему наутро – подуть в полную раковину. Раковина зазвучала басовито и мощно. Другие раковины тоже звучали. Он стал сортировать их по силе и высоте звука.

Вскоре он уже обладал сотней разнообразнейших свистулек. Были там из пяти, восьми и более неравных тростинок, скрепленных глиной, были глиняные и из раковин, с дырочками и без, прямые и гнутые. Он придумывал комбинированные, позволяющие извлекать сложный звук.

У него обнаружился музыкальный слух. Он научился наигрывать простенькие мелодии, переходя к более сложным. На лице его появлялось при этом задумчивое и болезненное выражение, – возможно, он пытался вспомнить многое... и не мог, но как бы прикасался к забытой истине, хранящейся, видимо, где-то в глубинах его существа, куда не дотягивался

свет сознания.

Он познал в этом наслаждение и пристрастился к нему. Совершенствовал мелодии и сочинял новые. Иногда у него даже вырывался смешок, появлялась слеза – а раньше он смеялся только при удачной рыбалке, а плакал от боли.

Хозяйство терпело некоторый ущерб. Усладиться мелодией было иногда желанней, чем добывать свежую пищу, коли какая-то оставалась.

Он, вполне допустимо, полагал себя гением. Не исключено, что так оно и было.

Гора на острове оказалась вулканом. Вулкан начал извержение утром. Плотный грохот растолкнул воздух, пепел завесил небо. Белое пламя лавы излилось на склоны, лес сметался камнепадом и горел. А самое скверное, что остров стал опускаться в океан. Это произошло тем более некстати, что с некоторого времени человека гнело несовершенство последних мелодий, а накануне вырисовалось рождение мелодии замечательнейшей и прекраснейшей.

Он оценил обстановку, вздохнул, взял вяленой рыбы и кувшин с водой, взял любимую свистульку из восьми тростинок, четырех раздвоенных глиняных трубочек и двух раковин по краям, и стал пробираться через хаос и дымящиеся трещины к холму в дальней части острова. Там он отдохнул, закусил, и принялся с бережностью нащупывать и строить мелодию. Устав, он пил воду, разглаживал пальцами губы и играл дальше.

Не то чтоб он не боялся или ему было все равно. Но он понимал, что – а вдруг уцелеет; и от его сожалений ничего не зависит; надо же чем-то занять время и отвлечься от грустной перспективы; хоть насладиться любимым занятием; да и – просто хотелось, вот и все.

Извержение продолжалось, и остров опускался. Через сутки волны плескались вокруг холма, где он спасался. У него еще оставалось полрыбы. Когда сверху летели камни, он прикрывал собой инструмент. Если ему не удавался очередной сложный пассаж, он ругался и топал ногами. А когда мелодия звучала особенно чисто и завораживающе, он прикрывал глаза, и лицо у него было совершенно счастливое.