

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

***НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ (ИНФОРМАЦИЯ) ПРОИЗВЕДЕН, РАСПРОСТРАНЕН И (ИЛИ) НАПРАВЛЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ВЕЛЛЕРОМ МИХАИЛОМ ИОСИФОВИЧЕМ, ЛИБО КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА ВЕЛЛЕРА МИХАИЛА ИОСИФОВИЧА.**

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

Содержание

Глава 1	4
Культура как знаковая система	4
Смысл и цель искусства и литературы	29
Глава 2	64
Украшение себя	64
Искусство	70
Конец ознакомительного фрагмента.	140

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 воспринимаателей. 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 такая 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 десяток 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 получают 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 дюдикиов 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 концентраторов 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 – о н и 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 мерилom 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 «одежду» 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 ХХI 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 едина.

Есть клишированная знаковая структура для масскульта.

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 г.

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 такие 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-

витием 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 неопровержимо, 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 никакого возникновения суб-элементарных 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 копать 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, люди, 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: роём 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 множи-

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 разобратся 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 шутильных, 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, центропузмизма, можно сказать, антропоцентризма, *переделывание 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 невпроворот, 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 приводящие 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 *переделыванием внутреннего мира*. Переделывая внешний мир, то есть, – мы прорываем каналы, мы ро-ем 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. Начиная 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. Начиная 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 набиравание 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 красотке 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 он им 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 вожделением 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 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 любит. 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 Грей» 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, пяти тысячелетней 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, рожающем ощущения 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 занятию 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 существуют? Лежи себе в тенечке или на солнышке и в носу ковырай.

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 спасаться. 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 действию 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 дожидаться. 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 рас свете – 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. Хотя 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 расчихает и начнет забивать гуманного льва своими копытами 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 столетий. 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-брания» 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 разбирался 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 любуемся 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 настроя. 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 мощи 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 копыя.

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 столетия 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 воспринимателю 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 страниц подробностей. Стендаль написал «Красное и черное» – великий роман о любви, честолюбии, борении чувств и трагичности их столкновения с жизнью.

Чувака законопатели 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 не-искусства 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 воспринимателю и постигнута им.

И вот с этими ножницами – жизнь и искусство, как они известны и понятны, – восприниматель 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, опускай 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 реальных, 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 воспринимающего 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: перестраивать 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 ножиц» 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-го, 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 натуры –

все дальше, круче, изощреннее, 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 изощренности. 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 воспринимателем 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 воспринимателя. 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 чтение, 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 заурадной – 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 потрясали 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. Даете 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 сэр Артур Конан-Дойль был 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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