

«**Ж**ить вредно. От этого умирают», — пошутил мудрый поляк Станислав Ежи Лец. Тайна смерти волновала людей с древнейших времён. Будучи составной частью природы, человек — просто чтобы обеспечить собственное существование — вынужден умерщвлять иные существа, вместе с ним обитающие на планете, ежедневно. И дело не в том, что по природе мы — хищники. С биохимической точки зрения разница между человеком, убивающим себе подобного ради пропитания, львом, пожирающим агнца, агнцем, щиплющим травку, и вирусами, размножающимися в теле живой клетки, невелика: все они отнимают чужую жизнь ради продления собственной. Следует признать, что человек стал *царём природы* не потому, что достиг каких-то невероятных духовных прозрений, сотворил шедевры искусства или изобрёл хитрые механизмы — природе это попросту безразлично. Всё, что мы именуем культурой, цивилизацией, прогрессом, стало возможным лишь как результат (порой побочный эффект) борьбы за право занять верхнюю строку в пищевой цепочке. Тут-то и началось самое интересное —

ибо, взобравшись на вершину, люди смогли позволить себе роскошь абстрактного умствования.

Изначально мышление было предельно конкретным. Простой пример: палкой или камнем поразить жертву легче, чем голой рукой — следовательно, для охоты надобно запастись подходящими камнями и заострить палку. Но, ощутив себя *царями природы*, властными распоряжаться жизнью прочих соседей по планете, люди упёрлись в потолок. Одно дело погибнуть в бою, стать жертвой более сильного хищника — и совершенно иное: знать о неизбежности собственного ухода либо от неведомой напасти (по болезни), либо по причине старости. Моя мысль (вероятно, спорная) сводится к тому, что именно осознание собственной конечности и попытка проникнуть в то, что будет (и будет ли?) за гранью ухода стали мощнейшим стимулом к развитию в человеке мыслительной деятельности. Первопричиной возникновения науки и искусства.

В мысли о неизбежности ухода есть нечто чудовищно несправедливое. С ней можно либо смириться (так поступают животные, забиваясь перед смертью в укромную нору), либо — противостоять. Именно стремлением противостоять собственной конечности обусловлено зарождение в человеке того, что впоследствии будет поименовано *духом творчества*. Тогда же к проблеме возникли два, кардинально отличных, подхода. Первый заключался в стремлении максимально отдалить (в идеале — вообще упразднить) неизбежный уход — таков путь науки. Второй — постичь смысл собственной конечности, понять, что ожидает нас после смерти и (по возможности) выстроить некие отношения с миром ушедших. Путь магии, религии, философии и — в конечном счёте — искусства.

Мне могут возразить, что некогда — на заре человечества — наука и искусство сосуществовали

в синкретическом единстве. Это так. Идеальный пример — учение Пифагора, включавшее в себя философию, математику, музыку, медицину, магию и поэзию. Началом их расхождения, вероятно, можно считать период перехода от античной парадигмы к христианству, когда на смену циклической модели времени пришла линейная. Парадоксально, но ярые поборники прогресса — как правило, относящиеся к религии скептически — не задумываются, что сама идея линейного поступательного развития восходит к некоей единой точке отсчёта. За которую — в современной европейской культуре — принято считать дату рождения одного конкретного человека. Рождество.

В дальнейшем расхождение стало неизбежным. Наука интересовалась будущим — она, естественно, была устремлена вперёд. Для искусства, направляющего взгляд вглубь, прошлое по преимуществу лакомее будущего. Ведь оно стремится обобщить опыт прожитого, сфокусироваться на каких-то вещах, некогда казавшихся незначительными, но со временем приобретающих решающее значение. Сказанное означает, что в сфере искусства (как, к слову, и веры) прогресс не то чтобы невозможен — лишён всякого смысла.

Отправной точкой нашего рассуждения стала мысль, что своим возникновением искусство не в последнюю очередь обязано конечности человеческого существования. Самый соблазнительный вывод: произведение искусства является для автора формой прижизненного сооружения памятника себе любимому. Достаточно вспомнить Горация с его «*Éxegi monumentum*» — и всё, что из этих строк произошло. Но настолько ли всё просто в действительности?

Человек не в состоянии смириться с тем, что он смертен — и стремится к продлению себя в детях, в творениях, в благодарной памяти потомков. Помимо запечатлённой картины своего времени, он, естественно,

пытается оставить нам собственный автопортрет. И тут ситуация окончательно запутывается. Портрет эпохи проступает сквозь черты автора — порой искажая их до неузнаваемости. Не говоря о том, что творец по природе склонен к мифологизации собственной судьбы. Проще говоря, параллельно с созданием автопортрета запутывает следы, оставляет тайные знаки, загадки и шифры — которые, единственно, гарантируют произведению долгую жизнь. Ибо текст, понятый и прочитанный до донца, утрачивает обаяние тайны и умирает.

Главным творением автора в итоге становится не совокупность созданных им произведений, но — при наличии таланта, воли и благоприятного стечения обстоятельств — некая информационная капсула, отправленная потомкам. Опыт частного человека становится частью антропологического опыта человечества. Если мысль верна, то и дар жизни, и талант являются для нас не более чем исходными заготовками. Потенцией, за реализацию которой далее предстоит отвечать самому. Ведь высший смысл творчества не в создании стихов, музыки, полотен или статуй — но в работе автора над созиданием себя самого. Будет она успешна — есть надежда, что и искусству уготована долгая жизнь. Получается, людьми мы становимся не по факту рождения, взросления, достижения каких-либо успехов — а лишь в случае реализации заложенных в нас возможностей. Кто-то не становится вовсе. Процесс это тяжкий, трудоёмкий, зависящий от множества внешних факторов: начиная от окружающей среды и завершая случаем. Или судьбой.

Параллельно с попыткой созидания человека творящего, искусство — как было сказано выше — бьётся над загадкой конечности собственной жизни. Самостоятельно — независимо от религии — пытается понять, что ждёт

нас за чертой ухода. А по возможности — заглянуть туда хоть одним глазком. В эссе о Мандельштаме Бродский намекнул любопытствующим на жутковатую изнанку стихотворчества: *«Перефразируя философа, можно сказать, что сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании»*. Приведу изначальную мысль Сократа из платоновского диалога «Федон»: *«Те, кто подлинно предан философии, заняты на самом деле только одним — умиранием и смертью»*. Мысль, продолженная в данном направлении, упирается в конечное — посмертное — торжество текста над автором. Получается, что, читая стихи ушедших поэтов, мы также соучаствуем в умирании. На деле ровно наоборот: обращение к опыту ушедших даёт навыки стоицизма. Для человека пишущего любой разговор о литературе неизбежно упирается в неявную попытку объяснить самому себе: я-то зачем этим делом занимаюсь? Или: чем для меня является это занятие? Чтение стихов — в идеале — попытка влезть в шкуру *иного* человека, дающая драгоценную возможность глянуть на себя чужими глазами.

Бродский всю жизнь занимался в стихах вопросом соотношения живой и мёртвой материи. Достаточно вспомнить знаменитый «Натюрморт». Если вдуматься, мёртвая материя — зеркало, в которое обречено глядеться всё живое. Но в точности таким зеркалом является и искусство. Сравнение искусства с зеркалом — одна из древнейших и наиболее устойчивых метафор. Ныне зеркало — вещь утилитарная. Его прямое назначение заключается в необходимости нанести боевой макияж и убедиться, что с причёской и гардеробом всё в порядке. Другая функция зеркала относится к области прикладной психологии: должны же дамы обретать ежеутреннее подтверждение тому, что именно они на свете всех милее, всех румяней и белее. Либо, наоборот, сокрушаться очередному поражению в позиционной

войне с морщинками. И, наконец, философское (магическое?) измерение, связанное с неиссякаемой темой двойничества и жгучим любопытством: что скрывается там, за амальгамой? На деле — проекция неизлечимого одиночества и тщательно маскируемого страха перед конечностью жизни. Едва ли не вся новейшая история искусствознания склонна редуцировать творения искусства именно до этих утилитарных функций.

Подлинное искусство подобному подходу противится. В нём, в отличие от науки, не действует принцип «бритвы Оккама» — «неумножения лишних сущностей». Напротив, искусство приветствует появление всё новых вариантов прочтения, толкования, понимания. Практика показывает, что лишь произведению, провоцирующему многомерность восприятия, суждена долгая жизнь. В идеале — бессмертие.

Мысль, к которой я подбираюсь столь извилистым путём, проста: мы живём в эпоху, когда мирному сосуществованию культуры и цивилизации пришёл конец. Прежнее параллельное бытование — а порой и плодотворный симбиоз — более невозможны. Причина — в разнонаправленности векторов развития. Каждое подлинное произведение искусства (явление культуры) в силу своей природы направлено на усложнение существующей картины мира. Цивилизация (и, соответственно, наука) стремится к её упрощению. Я не оговорился: сколь бы ни были сложны и совершенны достижения современной науки, их конечная цель — обретение более внятного, непротиворечивого, полезного знания. В этом и заключается идея прогресса. Его задача — обеспечение людям более комфортного существования. Цель, бесспорно, благородная — и находится в заведомо выигрышной позиции по отношению к искусству. Ведь оно, как сказано выше, вечно всё усложняет — а усложнение

неизбежно чревато дискомфортом.

Человек и без того смертен — не говоря о том, что подвержен болезням, страху, неуверенности в завтрашнем дне. Может быть, и впрямь не стоит ничего усложнять? Может, задача искусства не в метафизической изощённости — а попросту в создании красоты, дарующей человеку радость и утешение? Ведь если финал жизни известен заранее — ни для сопереживания, ни для воображения места уже не остаётся. Так не проще ли обойтись без драматических эффектов и поставить во главу угла эстетическое наслаждение совершенством пропорций?

О том, что красота спасёт мир, человечество узнало вовсе не из романа Достоевского. Истина эта столь же стара, сколь, собственно, искусство. Как всегда, следует договориться о терминах. Изначальный импульс, побуждавший древнего человека украшать стены пещеры изображениями животных, имел магическую природу. А магия — штука утилитарная. Художник полагал, что стоит изобразить поражённого копьём бизона — и удача будет сопутствовать ему на охоте. Так или нет, не нам судить — но последующая эволюция искусства заключалась в постепенном высвобождении из-под ига утилитарности. Украшая дворцы владык, слагая гимны или возводя храмы, творцы стремились уже не только к тому, чтобы наилучшим образом выполнить пожелания заказчика — ими двигало собственное видение некоего недостижимого идеала, к которому надо приблизиться. Попросту — красоты. Причём красота эта воспринималась не только как радующая глаз совокупность пропорций, но и как отблеск высшей гармонии, лежащей в основе миропорядка.

Естественно, художник зависел от воли заказчика — но со временем искусство научилось навязывать потребителям собственную волю. Воспитывать их, поднимая до своего уровня. Собственно, в этом

и заключается его антропологическая функция. Оскар Уайльд однажды как нечто само собой разумеющееся заметил, что всякое искусство бесполезно. Высказывание блистательного циника следует понимать не как намёк на бессмысленность творческой деятельности — но именно как декларацию освобождения искусства из-под власти утилитарного. Превращения его в самодостаточную реальность.

Достоевский, утверждавший, что красота спасёт мир, упустил из виду, что с неменьшим успехом она может его и погубить. *Ars longa, vita brevis* — признавали древние. Но афоризм Гиппократа, дошедший до нас в латинском изложении Сенеки, изначально подразумевал иное прочтение. Речь шла не о том, что «жизнь коротка, а искусство вечно» — грек лишь констатировал, что искусство слишком велико, чтобы человек был в состоянии постичь его на протяжении своего недолгого пребывания на Земле. Новый смысл в крылатую фразу вдохнула эпоха Ренессанса. Именно она, заново открыв творения античности, горделиво провозгласила: *«Искусство вечно!»* То была уникальная эпоха, когда художник мог на равных общаться не только с земными владыками, но и с самим заместителем Бога на земле — Папой. Власть предрежающие стали относиться к искусству как к некоему запасному — альтернативному по отношению к загробной жизни — варианту бессмертия. Стоит ли удивляться, что шедевры, созданные на протяжении краткого промежутка времени, по сей день являются недостижимыми образцами? Каких бы высот ни достигал впоследствии человеческий гений, при сопоставлении с творениями Леонардо, Рафаэля и Микеланджело они прибавляют в скромности и обретают истинный масштаб.

Казалось бы, вот она — та самая красота, которая может (и должна) спасти мир! Уже создана! Недаром помянутый

Достоевский в своих мытарствах не расставался с репродукцией «Сикстинской Мадонны». На практике обернулось сложнее и непредсказуемее. Творения титанов Ренессанса превратились из универсального инструмента по воспитанию душ и формированию вкуса в *бренды*. Неважно — торговые, идеологические, либо относящиеся к сфере «актуального искусства». Выяснилось, что Моне Лизе можно запросто пририсовать усики, а Венера Боттичелли идеально подходит к рекламной кампании по продвижению пены для ванн. Мы только-только начинаем понимать, что красота, созданная ради спасения мира, сама нуждается в спасении.

«Вечное искусство» странным образом оказалось беззащитно перед натиском берущего реванш утилитаризма. Он проявляет себя не только в низведении искусства до уровня подтекстовок к попсовым шлягерам или дизайна интерьеров, но и в превращении его в рынок — к слову, сопоставимый по доходности с торговлей оружием или наркотиками. Некогда Цветаева люто тосковала по сотворчеству читателя — которое, единственно, гарантирует поэзии долгую жизнь. Не говоря о надежде на понимание. Дело было в середине 30-х, в предвоенной Франции, когда казалось, что серьёзная, «высокая» культура уже никому не нужна. «Восстание масс», только что описанное в гениальной книге Ортеги-и-Гассета, произошло — и люди, некогда бывшие для всякого пишущего адресатами создаваемых произведений, превратились в «читателей газет». С появлением ТВ, философии постмодернизма, а потом и интернета ситуация только ухудшилась.

Философия постмодернизма обернулась капитуляцией искусства, утверждавшего приоритет человеческой личности, самоценность индивидуума перед властью толпы. Беда в том, что толпа хотела уже не банального «хлеба

и зрелищ» — она хотела творить сама. Обрела голос та «армия поэтов», которую в ужасе провидел Мандельштам. И этим не преминул воспользоваться в собственных корыстных целях институт кураторов — толкователей и деятелей рекламы в одном флаконе. Не так давно один простодушно проговорился: *«Поэтом будут считать того, кого я на эту должность назначу»*. Вроде, можно лишь посмеяться: мало ли в мире чудачков с манией величия. На деле всё сложнее и печальнее. Волны «актуального самовыражения», заполонившие информационное пространство, лишают подлинных стихотворцев (а число их всегда невелико) шанса быть услышанными.

Одной из глубочайших утопий XX века стала идея превосходства критика (толкователя) над художником (творцом). Мы живём в мире посредников — и в этом смысле современный либеральный менталитет практически ничем не отличается от тоталитарного религиозного сознания. Кураторы и арт-критики объясняют, как следует воспринимать произведение искусства; эксперты-политтехнологи — чего ожидать от очередного судорожного телодвижения режима; профессиональные торговцы духовностью — как стать угодным Господу и снискать любовь Его. Мне это напоминает историю, бытовавшую в эмигрантском Париже 30-х годов. Вкратце она звучит следующим образом. Эмигрантские посиделки у Бердяева. Прославленный хозяин сыплет максимами, навроде: *«Господу это неуютно...»* — либо начинает какую-то мысль пассажем: *«С точки зрения Господа...»* Сидящий в углу язвительный Адамович, не выдержав, вопрошает: *«Николай Александрович, Вам-то это откуда известно?»* Анекдотичность истории не отменяет её жутковатого подтекста — восходящего к «Легенде о Великом Инквизиторе».

Увы, поэты и художники порой виноваты сами. Безмерное усложнение средств выражения

с неизбежностью приводит к возникновению касты толкователей. Уже упоминалось, что искусство — по мысли Цветаевой — требует сотворчества, т. е. душевной работы читателя навстречу автору. Но подобное требование накладывает определённые обязательства и на автора. Как минимум, он не вправе декларировать творение как энигматичную «вещь в себе»: я породил, а вы разбирайтесь, коли сумеете. Диалог — искусство двоих. Когда речь одного становится скучна и назидательна, либо темна и невнятна — собеседник вправе прервать разговор. К сожалению, разговор зачастую бывает прерван и когда речь заходит о вещах, для обсуждения неприятных или болезненных. Мы живём в мире, где искусство (похоже, окончательно) стало объектом потребления. А покупатель всегда прав.

Во времена советского детства и отрочества любая форма неангажированного творчества брезгливо именовалась «искусством для искусства». Полагалась занятием если не постыдным, то не очень достойным: формой эскапизма. Если не онанизма. Искусство (с большой буквы «И») считалось некой миссией, «высоким служением», а сам художник (поэт) — фигурой исключительной, едва не героической. Что представлялось довольно лестным и находило весомое подтверждение в исторической реальности: вспомним Сталина, вопрошающего Пастернака о Мандельштаме. Проще говоря: поэт в России был больше, чем поэт. Годы спустя мозги прочистила строка Бродского: *«Искусство есть искусство есть искусство»*. Мысль, что стремление стать «больше чем» для него не только излишне, но и попросту губительно, вероятно, приходит с опытом. Смолоду всяк заморожен «штурмом и натиском». Но за романтической «штурмовщиной» грядёт похмелье, из которого считанное на пальцах число выходов. Либо смирить амбиции и «сыграть на понижение» — т. е. переквалифицироваться в потешающую, украшающую

и убажжающую публику ремесленную «обслужу». Либо попробовать себя в роли «учителя жизни», что на практике удаётся единицам, а чаще чревато чудовищной карикатурой. Либо — вовсе уйти на дно.

Знаменитому философу, одному из отцов Франкфуртской школы Теодору Адорно принадлежит высказывание, что «сочинять музыку после Освенцима — варварство». В другой редакции его слов вместо музыки фигурирует писание стихов. И то, и другое продолжает сочиняться по сей день. И дело отнюдь не в нашей толстокожести. Нормальная человеческая реакция — неудовлетворённость практическими результатами — приводит к ревизии предшествующего опыта. Подлинный поэт подобен врачу: он выносит диагноз состоянию общества и (если хватит сил и разума) предлагает пути к излечению. Получается не у всех — порой лечение может пойти и во вред. Современная поэзия по преимуществу сосредоточена на иных задачах: вместо лечения (или хотя бы психотерапевтической поддержки) она занимается пластической хирургией, косметикой — а порой и вовсе массажными салонами или чесанием пяток.

Я не к тому, чтобы призывать к обличению язв современного общества — этот путь также губителен. Искусство и политика — вещи не просто несовместные, по сути они — антиподы. Изначальная функция политики — разделение людей с целью дальнейшей манипуляции ими. Сказано: «Разделяй и властвуй». Задача искусства — как подмечено ещё Аристотелем — их коммуникация, объединение. Художник при этом может (и даже обязан) иметь гражданскую позицию. В ней он может быть прав или неправ — это его частное дело, к искусству практического отношения не имеющее. В качестве идеального примера можно вспомнить Данте. Ведь «Божественная комедия», в сущности, — гигантский политический памфлет,

по степени актуальности для современников сопоставимый с Солженицыным. Но кого из современных читателей волнует ныне правота гвельфов или гибеллинов?

Вопрошание Адорно по крайней мере имело под собой нешуточные основания: Освенцим, ГУЛаг, Хиросиму. Происходящее в искусстве у нас на глазах — вся эта «актуальная поэзия» или «новая искренность» — по сути, является идеей «обнуления», «перезагрузки» культуры. Подобная мысль могла возникнуть в головах, избалованных компьютерными играми — когда, в случае неудачи, можно попытаться пройти уровень заново. При этом она удручающе родственна и сбрасыванию классиков с парохода современности, и разрушению мира «до основанья, а затем...». Подобная «перезагрузка» не несёт в себе позитивного потенциала — он, похоже, направлена лишь на «перемену стола», а не на поиск путей выживания культуры в усложнившейся ситуации.

Рубеж тысячелетий стал для отечественной поэзии роковой вехой. Помимо миллениарного обострения, стихотворцам суждено было пережить гибель страны и привыкать к бытованию в новой реальности. Дело не в поимённом перечне замечательных стихотворцев, ушедших из жизни в эти годы — рано или поздно умирают все. Дело в том, что само писание стихов в какой-то момент стало представляться занятием бессмысленным. Уровень «белого шума», создаваемый бессчётной армией интернета, заглушил немногие голоса, пытающиеся транслировать внятную и выстраданную информацию. Тут нет ничего необычного — мало кто из больших поэтов был услышан при жизни, обратных же примеров бесчисленное множество. Но раньше у пишущего оставалась хотя бы надежда на «провиденциального собеседника». В нынешней ситуации, когда само существование поэзии поставлено под вопрос, многие стихотворцы уже не в состоянии справиться

с перспективой абсолютной глухоты. Ведь время, потраченное на писание стихов, — украдено у жизни. Всякий пишущий идёт на этот выбор сознательно. Но если стихи заведомо лишены шанса когда-либо стать услышанными — потраченная на них жизнь лишается смысла. Жить становится незачем. Попытка проломить головой каменную стену подразумевает — пусть ничтожный — но всё-таки шанс на успех. Ватную стену проломить невозможно. И тогда смерть предстаёт едва ли не наилучшим выходом, последней отчаянной возможностью привлечь внимание к сказанному. *«Умру — полюбите, а то я вас не знаю...»* — горько пошутил Гандлевский.

Но не хочется завершать на надрывной ноте. Культура, как бы её ни оплакивали, исхитрялась выживать и в более неблагоприятные времена. Достаточно вспомнить о крушении Римской империи и тёмных веках, пришедших на смену античности. Кто в ту пору мог помыслить, что — несколько столетий спустя — станет возможной эпоха Ренессанса?