

ТЕОДОРО
АДОРНО
ЭСТЕТИ
ЧЕСКАЯ
ТЕОРИЯ
AD·MARGI
NEM

Теодор Адорно

Эстетическая теория

«Ад Маргинем Пресс»

1970

УДК 7.01
ББК 87.8

Адорно Т.

Эстетическая теория / Т. Адорно — «Ад Маргинем Пресс», 1970

ISBN 978-5-908038-38-6

«Эстетическая теория» — последняя большая работа одного из главных представителей Франкфуртской школы, один из наиболее значительных трудов в современной западной философии искусства, задуманный автором еще в 1956 году как книга, подводящая итог его многочисленным работам по философии, литературе и теории музыки. Теодор В. Адорно утверждает, что искусство одновременно автономно и глубоко связано с социальным контекстом, выражая внутренние противоречия эпохи. Книга раскрывает, как подлинное искусство может противостоять коммерциализации и массовой культуре, сохраняя критический потенциал. Работа сочетает в себе элементы политической философии, социологии, а также метафизики и других философских дисциплин. Перевод А. В. Дранова, впервые опубликованный четверть века назад, печатается под научной редакцией В. А. Куренного. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.01

ББК 87.8

ISBN 978-5-908038-38-6

© Адорно Т., 1970
© Ад Маргинем Пресс, 1970

Содержание

Эстетическая диалектика Теодора В. Адорно	6
Эстетическая теория	8
Искусство, общество, эстетика	8
Ситуация	24
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Теодор В. Адорно

Эстетическая теория

© 1970, Suhrkamp Verlag AG, Berlin
© А. В. Дранов, перевод, 2001, наследники
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

Эстетическая диалектика Теодора В. Адорно

Тексты, собранные в настоящем издании, представляют собой незавершенный последний фундаментальный труд Теодора В. Адорно (1903–1969), посвященный эстетике и искусству. Пожалуй, это наиболее масштабная или, по меньшей мере, пространная попытка как критики и переосмысления традиционных философских категорий эстетики, так и введения нового понятийного языка для понимания современного искусства. Это переосмысление осуществляется в строго постметафизическом ключе, но при этом эстетика начинает, парадоксально, выступать и как последнее прибежище метафизики – «прекрасное», «возвышенное», «дух» и «истина» сохраняются Адорно в качестве важнейших категорий философского осмысления искусства.

Два главных классических собеседника Адорно – Кант и Гегель, на которых он, с одной стороны, опирается, с другой – постоянно обрушивается с критикой. В этот ряд можно добавить и Вальтера Беньямина, с чьим пониманием современного искусства он также находится в полемике. Подход Адорно к искусству представляет собой объективный, гегелевский ракурс, в котором не только субъекту восприятия, но и автору, по сути, не отводится значимой роли: «независимо от того, что об этом думает автор, ни одно произведение искусства не адресовано ни зрителю, ни даже субъекту трансцендентальной апперцепции; ни одно произведение искусства не может быть описано и объяснено с помощью категорий коммуникации». Искусство анализируется в плоскостях отношения к обществу, природе и истории, но никак не по отношению к субъекту, как это полагал Кант. При этом главный заочный идеологический оппонент Адорно – Иоахим Риттер (1903–1974), который также начинает читать свои лекции по эстетике сразу после окончания Второй мировой войны, напротив, видит в современном искусстве именно важнейшее прибежище субъективности. Впрочем, один всеприсутствующий субъект в эстетической теории Адорно всё же есть – сам автор, который решительно ранжирует и раздает категоричные оценки произведениям и художникам, среди которых его излюбленные герои: Арнольд Шёнберг, Сэмюэл Беккет, Франц Кафка, Шарль Бодлер.

Работа Адорно чрезвычайно сложна для понимания, комментария и интерпретации. Но при этом и чрезвычайно проста. Она диалектична, то есть построена на противоречии. Ее базовую схему можно резюмировать ранней формулировкой Гегеля, сведенной к эстетическому применению. Произведение искусства есть «тождество тождественного и нетождественного» (*Identität der Identität und der Nichtidentität*), его всегда разрывает противоречие. Но если у Гегеля эта взрывная энергия противоречия всегда ведет к синтезу, за которым следует новое противоречие, пока не завершится абсолютным понятием, негативная диалектика Адорно не ведет по этому острому гребню ни к какой вершине. Произведения искусства «обладают определенным объемом истины и в то же время не обладают им», они есть «понятийность без понятий», – вот лишь некоторые из многих вариаций этой схемы, терзаемой неискоренимым антагонизмом. В какой мере это свойство произведения искусства, а в какой – эффект приема мышления и языка Адорно, судить читателю. Диалектика эстетики здесь – не стройная гегелевская пирамида, а перманентная горизонтальная координация внутренних противоречий, присущих произведению искусства. Поэтому настоящий текст можно читать, начиная с любого абзаца (параграфа), немецкие издатели назвали этот прием «паратактическим». Метаэффектом этого диалектического подхода является и то, что в работе нельзя не найти контрадикторных суждений по любому вопросу. Отказываясь от гегелевской мысли о прогрессивном раскрытии духа в искусстве, Адорно в то же время замечает: «Только то, что в свое время было на острие художественного прогресса, имеет шансы устоять против губительного воздействия времени».

В гегелевской диалектике искусство, будучи первой ступенью «абсолютного духа», завершается там, где содержание больше не может выступать в эстетизированной материальной форме. Далее оно движется в сферу религии, а затем – философии: «Критику чистого разума» или «Науку логики» в театре не поставишь и в кино не снимешь, как бы многие ни пытались. Для Адорно же «истина произведения искусства ничем не отличается от истины философского понятия», что, разумеется, совпадает с чеканным выражением еще одного его современника и, казалось бы, оппонента – Мартина Хайдеггера (1889–1976): «Философия и поэзия стоят на противоположных вершинах, но говорят одно и то же», – тезис, который восходит к Шеллингу.

Александр Васильевич Дранов (1943–2000) совершил, прямо скажем, переводческий подвиг, предоставив русскоязычному читателю возможность познакомиться с «Эстетической теорией» в 2001 году, что оказало, несомненно, влияние и на рефлексующее современное искусство в России. В нынешней редакции вмешательство в этот труд было минимальным, ограничившись исправлением погрешностей, от которых ни один перевод не свободен, и корректировкой философской терминологии в тех случаях, где она прямо шла в разрез с устоявшейся традицией ее трансляции. В переводческой практике существует две базовые стратегии, обозначенные еще Ф. Шлейермахером: можно вести либо читателя к автору, либо автора – к читателю. А. В. Дранов ведет автора к читателю, разъясняя и проясняя для него сложный оригинал синонимами и эпитетами. Посему читателю этой работы предстоит двойная рефлексия – не только внутри диалектического мира Адорно, но и по отношению к мастерскому переводу его текста.

Виталий Куренной, профессор НИУ ВШЭ

Эстетическая теория

Искусство, общество, эстетика

Утрата самоочевидности искусства ¹

Стало общепризнанным утверждать, что из всего того, что имеет отношение к искусству, ничто – ни в нем самом, ни в его отношении к миру со всем, что его составляет, ни даже само право искусства на существование – уже не является ни самоочевидным, ни само собой разумеющимся. Убывание того, что делается без долгих раздумий и не составляет особых проблем, не компенсируется необозримым множеством возможностей, ставших предметом рефлексии. Расширение во многих измерениях оборачивается сужением. Плавание по неведомым морям, в которое отважились пуститься около 1910 года революционеры от искусства, не оправдало их авантюристических надежд на удачу. Наоборот, запущенный в те годы процесс привел к распаду тех категорий, во имя которых он и был начат. Более того, пучина новых табу увлекла в свой водоворот всё больше «пловцов»; всё меньше художников радовалось вновь обретенному царству свободы, испытывая желание вернуться к сохранившемуся в воображении, но вряд ли уже жизнеспособному порядку. Ведь абсолютная свобода в искусстве, как одном из частных видов деятельности, неизбежно входит в противоречие с постоянным состоянием несвободы в обществе в целом. Место искусства в нем стало неопределенным. Автономия, которой искусство добивалось, после того как отринуло свою культурную функцию и подделки под нее, жила за счет идеи гуманности. Идея же эта приходила в упадок по мере того, как общество становилось всё менее гуманным. В искусстве, в силу его собственного закона развития, всё больше угасали и бледнели принципы, которые оно черпало из идеала гуманности. Похоже, его автономия осталась необратимой. Все попытки восстановить этот идеал посредством общественной функции искусства, в чем сомневались и выражали это сомнение, потерпели крах. Но автономия начинает усиленно подчеркивать момент слепоты. Он был присущ искусству издавна; в эпоху же своей эмансипации искусство выдвигает этот момент на первый план, оттесняя все остальные, вопреки, если не благодаря, своей ненаивности – качества, которое, как заметил уже Гегель, станет для него неотъемлемым. Эта ненаивность соединяется с наивностью второго порядка, непониманием эстетического «зачем?». Не ясно, возможно ли еще искусство вообще; не утратило ли оно после своей полной эмансипации предпосылки собственного существования. Вопрос этот возникает при сравнении современного искусства с тем, каким оно когда-то было. Художественные произведения порождаются эмпирическим миром, и, выходя из него, они противопоставляют ему собственную сущность, как если бы она была тоже реальной. Тем самым они априори стремятся к аффирмации, утверждению, сколь бы трагичным ни было при этом их содержание. Клише, утверждающие мысль о примиряющем отблеске, который искусство отбрасывает на всю реальность, отвратительны не только потому, что они пародируют эмфатическое, эмоционально-возвышенное понятие искусства, отдавая его на службу буржуазии, и ставят его в один ряд с дарящими утешение воскресными представлениями. Эти шаблонные понятия посыпают солью рану самого искусства. В результате неизбежного отказа от теологии, от ничем не ограниченных притязаний на истину спасения, благодаря секуляриза-

¹ Деление книги на разделы и подразделы с соответствующими заголовками, вынесенное в немецком издании в колонтитулы, дано в строгом соответствии с имеющимся в нем «Содержанием» и с целью большего удобства при пользовании книгой. – *Примеч. ред.*

ции, без которой искусство никогда не смогло бы развиваться, оно обрекает себя на то, чтобы обратиться к миру данности, миру существующей реальности со словами ободрения и поддержки, и, лишённое надежды на иной исход, лишь усиливает власть тех чар, от которых автономия искусства стремилась освободиться. Да и сам принцип автономии вызывает подозрения в его причастности к такой поддержке и такому ободрению, поскольку искусству не удастся на основе этого принципа создать некую тотальность, нечто завершённое, замкнутое в себе, этот образ переносится на реальный мир, в котором искусство существует и который способствует его развитию. В силу своего отказа от эмпирии – а такой отказ изначально входит в содержание самого понятия искусства, это не просто *escape*², а процесс, протекающий под действием имманентного закона, – искусство санкционирует господство эмпирии. Хельмут Кун в одной из своих работ, написанных во славу искусства, выдает ему такую аттестацию – мол, любое из произведений искусства есть не что иное, как панегирик³. Его тезис был бы верен, если бы носил критический характер. Перед лицом того, чем стала реальность, утверждение сущности искусства, неотъемлемое от этой реальности, превратилось в нечто невыносимое. Искусство вынуждено обратиться против того, что составляет самую суть его понятия, почему и становится таким неопределённым и неясным до самой мельчайшей своей клеточки. Однако оно не пользуется оружием абстрактного отрицания. Нападая, что, казалось бы, гарантировало всю линию этой традиции в качестве основополагающей черты искусства, оно претерпевает качественные изменения, само становится другим. Оно способно на это, поскольку на протяжении многих лет в силу своей формы в такой же степени выступало против существующего, данного, в какой помогало формированию элементов этого самого существующего. Таким образом, искусство нельзя свести ни к общей формуле утешения, ни к ее противоположности.

К вопросу о происхождении

Понятие искусства связано с исторически изменяющимися сочетаниями ряда моментов; оно не поддается четкому определению. Его сущность невозможно вывести из его происхождения, представляя первое в виде основы, на которой надстраивается и рушится всё остальное, последующее, как только основа эта сотрясается. Вера в то, что первые произведения искусства представляют собой наивысшие и самые чистые творения, – порождение позднейшего романтизма; с наименьшим основанием можно было бы отстаивать точку зрения, согласно которой самые ранние художественные произведения, еще не отделившиеся от магических обрядов, исторических документов, прагматических целей и т. п., когда, например, люди общались друг с другом на дальнем расстоянии с помощью криков или звуков труб, были грубыми и неизящными; классицистская концепция охотно пользовалась такого рода аргументами. С чисто исторической точки зрения имеющиеся в нашем распоряжении данные весьма туманны и расплывчаты⁴. Попытка онтологически подвести генезис искусства под какой-либо мотив высшего порядка неизбежно завела бы нас в такие дебри, что в руках у теории не оказалось бы ничего, кроме вполне разумного, впрочем, вывода, что искусства не выстраиваются в целостную, без малейшего зазора или разрыва, идентичность⁵. В работах, посвященных эстетической *αρχαί*⁶, в одну кучу свалены рассматриваемые с позитивистских позиций фактические материалы и обычно ненавистные науке умозрительные положения и выводы; ярчайшим при-

² Бегство от жизни, замыкание в самом себе (*англ.*). – Здесь и далее перевод или разъяснение иноязычных слов и выражений осуществлены переводчиком. – *Примеч. ред.*

³ *Kuhn H. Schriften zur Ästhetik. München, 1966. S. 236 ff. [Кун Х. Статьи по эстетике].*

⁴ См. ниже экскурс «Теории происхождения искусства». – *Примеч. нем. изд.*

⁵ *Adorno T. W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 2 Aufl. Frankfurt a. M., 1968. S. 168 ff. [Адорно Т. В. Без идеала. Бедная эстетика].*

⁶ Букв.: архаика, древность (*греч.*).

мером такого подхода можно назвать Бахофена⁷. Если бы вместо этого кто-нибудь захотел в соответствии с принятыми в философском обиходе правилами категорически отделить так называемый вопрос о происхождении (Ursprungsfrage) как вопрос о первоисточке сущности от вопроса генетического, затрагивающего древнейшую историю, то он уличил бы сам себя в произволе, проявляющемся в том, что понятие происхождения, первоисточка при этом применяется в значении, противоречащем его буквальному смыслу. Дефиниция, определяющая, что такое искусство, всегда опирается на предварительные сведения о том, чем искусство было прежде, но становится легитимной лишь на основе того, чем искусство стало, будучи открытой тому, чем оно хочет и, возможно, сможет стать. По мере того как выявляется отличие искусства от простой эмпирии, оно претерпевает качественные изменения; кое-что, например культовые изображения, в ходе исторического развития преобразуется в искусство, каким оно не было; то, что принадлежало к сфере искусства, перестает быть искусством. Исполненный высокомерия вопрос – является ли еще такой феномен, как фильм, искусством или нет? – беспредметен. Становление искусства соотносит его понятие с тем, что в искусстве не содержится. Полное внутреннее напряжения соотношение между тем, что двигало искусство, и его прошлым характеризует так называемые эстетические конституционные, то есть структурные, вопросы. Искусство поддается истолкованию только на основе закона его развития, а не с помощью неизменяемых величин (инвариантов). Оно определяется в отношении к тому, чем оно не является. Специфически художественным в нем является то, что порождено его «другим», – оно выводится из содержания; одно это удовлетворило бы требованиям диалектико-материалистической эстетики. Искусство обретает свою специфику лишь в процессе размежевания с тем, что его породило, из чего оно возникло, стало; закон развития искусства и есть его собственный формальный закон. Искусство существует только в отношении к своему «другому», то есть является процессом. Аксиоматичным для переориентированной эстетики является выдвинутое поздним Ницше против традиционной философии положение, что и ставшее может быть истинным. Традиционный, сокрушаемый им подход ставится с ног на голову – истинным является только ставшее. То, что проявляется в художественном произведении как его собственная закономерность, является поздним продуктом внутритехнической эволюции, равно как позиции искусства в процессе прогрессирующей секуляризации; тем временем художественные произведения бесспорно становятся произведениями искусства лишь в том случае, если они отрицают свое происхождение. Им уже нечего страшиться позора их прежней зависимости от обмана, службы сильным мира сего и развлечения как наследственного греха, после того как они, обернувшись однажды назад, уничтожили то, что их породило. Застольная музыка освобожденных не является ныне неизбежным атрибутом пиршества, как застольная музыка прежних времен не была почетной службой человеку, из-под власти которого вырвалось автономное искусство, поднявшее мятеж. И его достойная презрения стукотня не становится лучше потому, что подавляющая часть того, что сегодня приходит к человеку в виде искусства, разносит отзвуки того самого грома и звона.

Истинное содержание и жизнь произведений

Нарисованная Гегелем перспектива возможного отмирания искусства соответствует характеру его становления. То, что он представлял себе искусство как нечто брэнное, преходящее и в то же время относил его к сфере абсолютного духа, гармонирует с двойственным характером его системы, однако заставляет сделать вывод, который он сам никогда не сделал бы: содержание искусства, то есть, по его концепции, свойственное ему абсолютное, не растворяется в измерении жизни и смерти искусства. Искусство могло бы обрести свое содержание

⁷ * Звездочками отмечены примечания, помещенные в конце книги. – *Примеч. ред.*

и в собственном преходящем характере. Вполне можно себе представить – и не только как абстрактную вероятность, – что великая музыка – явление весьма позднее – была возможной лишь в один определенный, ограниченный период развития человечества. Восстание искусства, телеологически предопределенное его «положением по отношению к объективности», к историческому миру, стало его восстанием против самого искусства; бесполезно предсказывать, переживет ли оно это. То, о чем во всё горло вопил реакционный культурный пессимизм, мысль, высказанную Гегелем еще сто пятьдесят лет назад о том, что искусство может вступить в эпоху своего заката, не заглушить критикой культуры. И ужасные слова Рембо, в которых сто лет назад до мельчайших подробностей была предвосхищена история нового искусства, как и его молчание, его уход из поэзии в чиновники, предсказали ту же тенденцию. Эстетика сегодня не властна решать, становится ли она некрологом искусству; однако она не вправе разыгрывать роль оратора на похоронах, да и вообще констатировать конец искусства, с наслаждением бросать взгляды в прошлое и – безразлично под каким лозунгом – перебежать на сторону варварства, которое не лучше культуры, заслужившей варварство как расплату за свои варварские бесчинства. Содержание ушедшего в прошлое искусства, пусть даже искусство сегодня будет упразднено, упразднит само себя, погибнет или с мужеством отчаяния продолжит борьбу за свое существование, вовсе не обязательно само должно исчезнуть. Оно могло бы пережить искусство в обществе, которое освободится от варварства в своей культуре. Не только формы, но и бесчисленное количество материала сегодня уже отмерло; литература на тему развода, наполнявшая всю Викторианскую эпоху и начало XX столетия, после распада малой семьи из зажиточных буржуазных слоев и подрыва устоев моногамии вряд ли получит дальнейшее продолжение; лишь в тривиальной литературе иллюстрированных журналов эта тема еще продолжает влачить жалкое и лживое существование. Однако точно так же подлинное, аутентичное содержание истории мадам Бовари, некогда опустившееся до уровня голого сюжета, давно уже преодолело и его, и свое собственное падение и снова взмыло ввысь. Это, конечно, еще не основание для утверждения концепции историко-философского оптимизма, проникнутого верой в непобедимость духа. Содержание произведения, его материал может полететь под откос, что случается куда чаще. Но искусство и художественные произведения дряхлеют, будучи не только гетерономно зависимыми, но и творцами собственной автономии, которая утверждает общественное отчуждение действующего по принципу разделения труда и обособленного духа, они являются не только искусством, но и «чужим», противостоящим ему. В само понятие искусства подмешан фермент, который упраздняет, «снимает» его.

Об отношении между искусством и обществом

Для эстетического преломления обязательным остается то, что преломляется; для воображения – то, что оно представляет. Это относится прежде всего к присущей ему целесообразности. В отношении к эмпирической реальности искусство поднимает господствующий там принцип *sese conservare*⁸ до уровня идеала самобытия его произведений; пишут, как сказал Шёнберг, картину, а не то, что она изображает. По самой своей сущности каждое произведение искусства стремится обрести идентичность с самим собой, ту самую идентичность, которая в мире эмпирической реальности насильственно навязывается всем предметам в качестве идентичности с субъектом, в силу чего это и не удается. Эстетическая идентичность должна помогать неидентичному, которое в реальности подавляется насильственным стремлением к идентичному. Только благодаря отделению от эмпирической реальности, которое позволяет искусству моделировать взаимоотношения между целым и его частями по собственному желанию, художественное произведение становится бытием второго плана. Произведения искусства

⁸ Самосохранения (*лат.*).

являются копиями эмпирически живого, в которых живое наделяется такими качествами и чертами, которые не существуют во внешнем мире, за рамками этих копий, и тем самым освобождается от того, на что нацеливает эти копии их предметно-внешний опыт. И хотя демаркационную линию между искусством и эмпирией, в особенности в результате героизации художника, нельзя стереть, произведения искусства всё же живут своей собственной, *sui generis*⁹ жизнью. И это выражается не только в их чисто внешней судьбе. Выдающиеся произведения постоянно выявляют всё новые и новые скрытые в них пласты, стареют, остывают, утрачивая свой внутренний жар, умирают. То, что они, являясь артефактами, изделиями человеческих рук, не живут непосредственной, живой жизнью, как люди, – тавтология. Но акцент на моменте артефактов в искусстве относится не столько к процессу их изготовления, сколько к самой сущности, внутренним свойствам произведений, причем неважно, каким образом эти свойства и качества появились на свет. Произведения живут, потому что умеют говорить тем языком, которого лишены как природные объекты, так и люди, создавшие их. Они говорят благодаря коммуникации всех отдельных элементов, содержащихся в них. Тем самым они контрастируют с рассеянностью и разбросанностью просто существующего, сущего. Но именно как артефакты, продукты общественного труда, они осуществляют коммуникацию и с эмпирией, от которой они отказываются и из которой черпают свое содержание. Искусство отвергает присущие эмпирии определения категорий и тем не менее прячет эмпирически сущее в собственной субстанции. Поскольку искусство оппонирует эмпирии посредством своей формы – а взаимосвязь формы и содержания невозможно понять, не проведя различия между ними, – то взаимосвязь эту почти всегда следует усматривать в том, что эстетическая форма – это не что иное, как выпавшее в осадок содержание. Чистейшие по своей внешности формы, как, например, традиционные музыкальные, вплоть до самых своеобразных своих деталей восходят к такому содержательному явлению, как танец. Орнаменты нередко были некогда символами культа. Возведение эстетических форм к содержаниям, как это делала на материале античного наследия школа Варбургского института *, следовало бы осуществлять более широко. Однако коммуникация произведений искусства с внешним миром, от которого они – во благо или на пагубу себе – отгородились глухой стеной, осуществляется при отсутствии коммуникации; именно в этом проявляется их преломляемость. Нетрудно представить себе, что у их автономного царства только одно общее с внешним миром – заимствованные элементы, помещенные в совершенно другой, измененный контекст. Несмотря на это, неоспорим тривиальный для духовно-исторической школы вывод, что развитие художественной техники, чаще всего обозначаемой понятием «стиль», соответствует общественному развитию. Даже самое возвышенное произведение искусства занимает определенное отношение к эмпирической реальности, высвобождаясь из-под власти ее чар, причем не раз и навсегда, а всякий раз заново, в конкретной форме, бессознательно полемизируя с состоянием этой реальности в данную историческую эпоху. Тот факт, что художественные произведения как закрытые от мира монады «представляют» то, чем сами они не являются, вряд ли можно объяснить иначе, как тем обстоятельством, что их собственная динамика, присущая им историчность, представляющая собой диалектику отношений между природой и ее покорением, не только обладает той же сущностью, что и внешний мир, но и походит на внешнюю реальность, не имитируя ее. Эстетическая производительная сила – та же, что и сила, применяемая в процессе полезного труда, и обладает той же телеологией; и то, что можно назвать эстетическими производственными отношениями, всё, в чем обнаруживается действие производительных сил, и всё, к чему они прилагаются, всё это отложения или отпечатки общественных производительных сил. Двойственный характер искусства как явления автономного и в то же время как *fait social*¹⁰ выступает беспрерывно в зоне его

⁹ Здесь: своеобразный (*лат.*).

¹⁰ Социальный факт (*франц.*).

автономии. Занимая такое отношение к эмпирической реальности, произведения искусства, не оказывая прямого воздействия на нее, спасают то, что люди некогда узнавали – буквально и недифференцированно – из опыта своего существования и что из него было вытеснено духом. В процессе просвещения они участвуют потому, что не лгут; они не делают вид, будто то, что они сообщают, носит буквальный, дословный характер. Но в то же время они и реальны – как ответы на вопросы, приходящие к ним извне. Их собственный напряженный интерес по отношению к любопытству, проявляемому внешним миром, вполне оправдан. Глубинные слои опыта, лежащие в основе мотивов, движущих искусством, родственны материально-предметному миру, от которого произведения стараются отдалиться. Нерешенные антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы. Именно это, а не влияние материально-предметных моментов определяет отношение искусства к обществу. Напряженные взаимосвязи различных позиций, рождающие новые импульсы, кристаллизуются во всей чистоте в художественных произведениях и благодаря их эмансипации от реально фактического фасада внешнего мира затрагивают непосредственно самую суть дела. Искусство, $\chi\omega\rho\acute{\iota}\varsigma$ ¹¹ от эмпирического бытия, занимает по отношению к нему позицию, соответствующую аргументации Гегеля против Канта, согласно которой установленные границы и барьеры перешагиваются уже благодаря самой их структуре, которая вбирает в себя то, против чего она и возводилась. Только в этом, а не в морализировании заключается критика принципа *l'art pour l'art*¹², который в своем абстрактном отрицании превращает $\chi\omega\rho\acute{\iota}\varsigma\mu\acute{o}\varsigma$ ¹³ искусства в его альфу и омегу. Свобода произведений искусства, которой гордится их самосознание и без которой их не было бы, – это лукавство их собственного разума. Все свои элементы они «приковывают» к явлениям, перелетев через которые они были бы на седьмом небе от счастья и в гущу которых они в любой момент угрожают погрузиться. В своем отношении к эмпирической реальности они напоминают о религиозной догме, которая гласит, что в состоянии спасения всё остается таким же, как было, и в то же время становится совершенно другим. Тут несомненно налицо аналогия с тенденцией мирян к секуляризации сакральной сферы с таким усердием, пока секуляризированной только и останется одна лишь эта сфера; сакральная сфера как бы опредмечивается, огораживается забором, ибо та частица лжи, которая содержится в ней самой, с таким же нетерпением ожидает секуляризации, с какой страстью она защищается от нее. В соответствии с этим чистое понятие искусства не должно было бы иметь объема, включающего одну раз и навсегда определенную сферу, а формировалось бы каждый раз на основе мгновенного и хрупкого психологического равновесия между Я и Оно, которое заключалось бы не только в одном лишь сравнении между ними. Процесс отталкивания должен постоянно обновляться. Каждое произведение искусства – всего лишь мгновение; каждое удавшееся – начало, мгновенная приостановка процесса, открывающегося пристальному взгляду. Если произведения искусства – это ответы на свои собственные вопросы, то в силу этого они сами становятся вопросами. Склонность воспринимать искусство как явление вне- или доэстетическое, которую до сих пор не умалила неудачная, надо признаться, система образования, – это не только варварский регресс или слабость мыслительных способностей у людей, отставших в своем развитии. В самом искусстве есть что-то такое, что идет навстречу этой склонности. Когда оно воспринимается строго эстетически, как раз эстетически-то оно и не воспринимается как следует. Только там, где «другое», содержащееся в искусстве, ощущается как один из первых слоев опыта общения с искусством, он подлежит сублимации (возвышению), а связанность искусства материалом должна быть ослаблена, причем для-себя-бытие искусства не станет равнодушным ко всему на свете. Искусство суще-

¹¹ Отстраненное (греч.).

¹² Искусство для искусства (франц.).

¹³ Отстраненность (греч.).

ствует для себя и в то же время не для себя, его автономия невозможна без наличия в нем гетерогенных ему моментов. Великие эпические поэмы, до наших дней неподвластные забвению, в свое время воспринимались чуть ли не как исторические и географические сочинения; писатель Валери ставил себе в упрек тот факт, что при всём том, что очень многое в гомеровском, германском языческом и христианском эпосе утверждалось, так и не переплавившись в строгую, подчиняющуюся законам красоты форму, обстоятельство это нисколько не умалило величия этих творений, в отличие от куда более «чистых», свободных от «шлаков» произведений. Аналогичным образом и трагедия, исходя из которой вполне можно было бы воспроизвести идею эстетической автономии, являлась слепком культовых действий, рассматривавшихся как комплекс совершенно реальных, оказывающих прямое воздействие на окружающих акций. История искусства как история развития его автономии никак не может вырвать с корнем и отбросить прочь вышеуказанное обстоятельство, и не только потому, что оно так уж цепко оплело ее своими путями. В реалистическом романе на самой вершине его развития как формы еще в XIX веке уже было что-то такое, к чему его планомерно подталкивала теория так называемого социалистического реализма, принижая до уровня репортажа, предвосхитившего те обзоры и отчеты, составление которых впоследствии стало задачей науки об обществе. Фанатизм, с которым автор «Мадам Бовари» бился над совершенствованием и оттачиванием языка, может быть, является функцией именно этого, столь противоположного ему, момента; в их единстве – залог их неувядающей актуальности. Критерий оценки художественных произведений должен учитывать два обстоятельства – удалось ли им интегрировать все пласты материала и детали под эгидой присущего им закона формы и в процессе такой интеграции сохранить всё, что ей противоречит, пусть даже с потерями и издержками. Интеграция как таковая еще не гарантирует качества: в истории художественных произведений оба эти момента часто расходятся. Ведь ни одна отдельно взятая категория, в том числе и эстетически основополагающая категория закона формы, не определяет сущности искусства и недостаточна для оценки его произведений. Искусству органически присущи определения, противоречащие его четкому культурно-философскому понятию. Содержательная эстетика Гегеля распознает этот свойственный искусству момент его инакости (инобытия), в чем поднимается выше формальной эстетики, которая оперирует внешне куда более чистым понятием искусства; правда, она в то же время дает простор и развитию исторических процессов, заблокированных содержательной эстетикой Гегеля и Кьеркегора, например, таких, которые ведут к возникновению беспредметной живописи. Однако идеалистическая диалектика Гегеля, рассматривающая форму как содержание, резко снижает уровень анализа, отступая на позиции доэстетического подхода. Она смешивает изобразительную или дискурсивную обработку материала с тем структурообразующим для искусства фактором, о котором говорилось выше, – с его инакостью. Гегель словно совершает насилие над собственной диалектической концепцией эстетики с непредвиденными для самого себя последствиями; он способствует обывательски невежественному переносу искусства в сферу господствующей идеологии. А ведь, напротив, момент нереального, несуществующего в искусстве по отношению к существующему вовсе не свободен. Он возникает не благодаря чьему-то произволу, он не был изобретен в силу некоего взаимного соглашения, нет, он структурируется из соотношений существующего, формирующихся в силу требований этого самого существующего, из его несовершенства, недостатков и противоречивости, из его потенциальных возможностей, причем в этих соотношениях улавливается ответ реальных взаимосвязей. Искусство относится к своему «другому» как магнит к пространству, усеянному железными опилками. Не только его элементы, но и их конфигурация, их формальная структура, то специфически эстетическое, что принято относить к духу искусства, указывают на наличие «другого». Идентичность художественного произведения с существующей реальностью является также идентичностью его центрирующей силы, которая

собирает вокруг себя воедино его *membra disjecta*¹⁴, следы существующего, произведение становится родственным миру в силу принципа, контрастирующего с миром, благодаря которому дух и создал сам мир. И синтез, осуществляемый художественным произведением, не просто совершается в отношении его элементов; он повторяет в процессе взаимной коммуникации элементов какую-то часть присущей им инакости. Своей основой синтез имеет также чуждую духу материальную сторону произведений, то, над чем он работает, не просто в себе самом. Это связывает эстетический момент формы с ненасильственностью. В своем отличии от существующего художественное произведение до известной степени неизбежно формируется на основе того, в чем оно не является художественным произведением и благодаря чему оно и становится художественным произведением. То упорство, с каким некоторые художники настаивают на непреднамеренности искусства, наблюдаемое с определенного момента истории как выражение симпатии к его проявлениям низшего порядка, – как, например, Ведыкин, высмеивавший «искусственных художников», Аполлинер, может быть, и художники раннего кубизма, – выдает бессознательное осознание искусством его участия в вещах, ему противоположных; именно это осознание и явилось побудительным мотивом культурно-критического переворота в искусстве, отбросившем иллюзорные представления о своем чисто духовном бытии.

Критика психоаналитической теории искусства

Искусство есть социальный антитезис обществу, невыводимый из него непосредственно. Структура его сферы соответствует структуре внутреннего мира человека как пространства его представлений – прежде всего искусство участвует в процессе сублимации. Поэтому вполне объяснимо стремление выводить определение того, что такое искусство, из теории жизни души. Скептическое отношение к антропологическим учениям об инвариантах, неизменных понятиях и ценностях, побуждает обратиться к психоаналитической теории. Однако она более продуктивна в отношении психологии, чем эстетики. Она рассматривает произведения искусства, в сущности, как проекции бессознательных представлений их авторов и забывает о формальных категориях, увлекшись герменевтикой содержания, как бы направляя всю техническую оснащенность тонко чувствующих искусство врачей на самый неподходящий для их ремесла объект – на творчество Леонардо или Бодлера. Всё мешанство такого подхода, несмотря на усиленное подчеркивание его сторонниками важности сексуальных проблем, вылезает на свет, так как в работах на эту тему, зачастую являющихся порождением моды на биографический жанр, художники, чье творчество отражает негативность существующей реальности без какой-либо оглядки на условности и приличия, получают клеймо «невротика». В книге Лафорга со всей серьезностью заявляется, что Бодлер страдал эдиповым комплексом. Вопрос о том, а смог бы он, если бы был психически здоровым человеком, написать «Цветы зла», даже не затрагивается, не говоря уже о том, а стали ли его стихи хуже из-за отмеченного невроза. Нормальная психическая жизнь, как это ни позорно для ученого, объявляется критерием и в тех случаях, где со всей резкостью, как в случае Бодлера, обнаруживается связь эстетической ценности произведения с отсутствием того, что называется *mens sana*¹⁵. По общему смыслу всех психоаналитических монографий искусство должно разделаться со всей негативностью жизненного опыта, заняв жизнеутверждающие позиции. Для авторов этих работ негативный момент уже не является родимым пятном того процесса вытеснения, который, разумеется, составляет часть художественного произведения. Художественные произведения на языке психоанализа называются дневными грезами, сном наяву; психоанализ смешивает их с документами, вкладывая их в головы и души грезящих, а с другой стороны, в виде компен-

¹⁴ Разъятые члены (*лат.*).

¹⁵ Здоровый дух (*лат.*).

сацией для оставшейся не у дел экстраментальной, внепсихической сферы, сводит их к грубо материальным элементам, оставаясь при этом, как ни странно, далеко позади самого Фрейда с его учением о «сновидениях». Фактор вымысла в художественных произведениях безмерно преувеличивается психоаналитиками, как и всеми позитивистами, проводящими аналогию между ним и снами. Продуктивное, творческое начало в художественном процессе в отношении к произведению является всего лишь моментом, и вряд ли решающим; идиома, материал имеют свой собственный вес, и прежде всего само произведение, о котором аналитики и не помышляют. Психоаналитический тезис, согласно которому музыка – это защита от угрожающей паранойи, клинически, может быть, вполне правилен, но ничего не говорит о художественном уровне и содержании хотя бы одной реально созданной композиции. Психоаналитическая теория искусства превосходит идеалистическую теорию в том, что она освещает во внутреннем мире искусства элементы, не являющиеся художественными. Она помогает высвободить искусство из-под власти абсолютного духа. Она сопротивляется в духе Просвещения вульгарному идеализму, который, злобствуя на попытки познать искусство целиком в его неразрывной связи с подсознательными влечениями, хотел бы посадить его на карантин в якобы более высокой сфере. Там, где психоаналитическая теория выявляет социальный характер произведения, в котором многократно отразился и характер его создателя, она представляет элементы конкретной связи между художественной структурой и общественной. Но и сама эта теория в свою очередь способствует распространению родственного идеализму заблуждения, утверждающего абсолютно субъективную знаковую систему субъективных влечений. Эта теория расшифровывает феномены, но не приближается при этом к разгадке феномена искусства. Произведения искусства для нее – всего лишь факты, но при этом она упускает из виду их собственную объективность, их согласованность и гармоничность, их формальный уровень, их критические импульсы, их отношение к непсихической реальности, наконец, их идею истины. Художнице, которая в силу заключенного между пациентом и психоаналитиком договора с полной откровенностью высмеивала плохие гравюры из Вены, которыми были обезображены стены квартиры психоаналитика, он объяснял, что такая оценка – это не что иное, как проявление агрессии с ее стороны. Произведения искусства в несравненно меньшей степени являются отражением личности и собственностью художника, чем это представляет себе врач, знакомый с художниками лишь по медицинской кушетке, на которой он проводит свои обследования. Только дилетанты всё в искусстве считают результатом деятельности сферы бессознательного. Их чистое чувство повторяет давно обветшавшие клише. В процессе художественного производства подсознательные влечения и мотивы не более чем импульсы и материал наравне с множеством других импульсов и материалов. Они входят в произведение искусства опосредствованно, в силу закона формы; субъект, понимаемый в буквальном смысле слова, тот, кто и произвел произведение, играет в нем не больше роли, чем изображенная на картине лошадь. Произведения – это не *thematic apperception test*¹⁶ их создателя. В таком непонимании природы искусства повинен и культ, в который психоанализ возводит принцип реальности, – всё, что не подчиняется ему, объявляется «бегством», приспособление же к реальности считается *summum bonum*¹⁷. Реальность дает слишком реальные основания для бегства от нее, чтобы могло возникнуть возмущение таким бегством, которое испытывает идеология, проникнутая ощущением гармонии мира; даже чисто психологически искусство было бы легитимировано лучше, чем это признает за ним психология. Воображение, пожалуй, тоже ведь бегство, хотя и не только оно, – всё, что трансцендирует принцип реальности к высшим сферам, всегда при этом остается и внизу; вкладывать персты в эту рану – занятие неблагоприятное. Образ художника, этого включенного в структуру общества разделения труда невротика, которого снисхо-

¹⁶ Тест тематической апперцепции (англ.).

¹⁷ Высшее благо (лат.).

дительно терпят, носит искаженный характер. В художниках высшего ранга, таких, например, как Бетховен или Рембрандт, острейшее чувство реальности соединялось с представлением об отчуждении от реальности; вот это и было бы достойным предметом психологии искусства. Она должна была бы раскрывать произведение искусства не только как явление, равное художнику, но и как неравное, показывая его как результат труда по обработке материала, противостоящего художнику. Если искусство и имеет психоаналитические корни, то это относится к фантазии, создающей искусству ореол всемогущества. Но искусством движет также желание создать более совершенный мир. Здесь-то и раскрывается во всей своей полноте диалектика, до которой не в состоянии подняться исследователи, рассматривающие произведение искусства лишь как субъективный язык бессознательного.

Теории искусства Канта и Фрейда

По отношению к фрейдовской теории искусства, трактующей искусство как процесс удовлетворения желаний, теория Канта представляет собой прямую противоположность, антитезис. Основопологающим моментом суждения вкуса, выводимого из аналитики прекрасного, является, по Канту, незаинтересованное удовольствие¹⁸. Интересом при этом называется «удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета»¹⁹. Неясно, что имеется в виду под выражением «представление о существовании предмета» – содержащийся ли в произведении искусства материал, являющийся его предметом, или само произведение искусства; прелестная обнаженная модель или сладкая гармония музыкальных звуков, которая может быть и китчем, но в то же время и существенным моментом художественного качества. Акцент, делаемый на «представлении», вытекает из субъективистского, в сущности, подхода Канта к исследуемому вопросу, который надеется найти художественное качество в молчаливом согласии с рационалистической традицией, в особенности со взглядами Мозеса Мендельсона, в том воздействии, которое произведение искусства оказывает на того, кто его созерцает. Революционным в «Критике способности суждения» является то, что она, не покидая сферы более ранней эстетики воздействия, в то же время ограничивает ее с помощью внутренне присущей ей критики, поскольку вообще специфическое значение кантовского субъективизма заключается в его объективном стремлении попытаться спасти объективность посредством анализа субъективных моментов. Незаинтересованность стоит в стороне от непосредственного воздействия, которое хочет «законсервировать» удовольствие, что и подготавливает конец его господства. Ибо лишенное того, что у Канта зовется интересом, удовольствие становится чем-то настолько неопределенным, что уже никоим образом не годится для определения прекрасного. Доктрина незаинтересованного удовольствия бедна по сравнению с эстетическим феноменом; в своей изолированности она сводит его к высшей степени сомнительному понятию формально-прекрасного или к так называемым возвышенным объектам природы. Сублимация до уровня абсолютной формы упускает из поля зрения тот наполняющий произведения искусства дух, во имя которого она и осуществляется. Кант вынужден сделать сноску²⁰, в которой говорится, что, хотя суждение о предмете удовольствия может быть незаинтересованным, оно тем не менее остается интересным, не будучи основано ни на каком интересе, оно вызывает интерес, свидетельствуя об этом добросовестно и беспристрастно, не по своей воле. Кант отделяет эстетическое чувство и тем самым, согласно его концепции, возможно, и само искусство – от способности желать и стремиться к чему-то, на мысль о которой и наводило выражение «представление о существовании предмета»; удовольствие от такого представления, как гово-

¹⁸ См.: *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 204.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 205.

рит Кант, «всегда связано со способностью желать и стремиться»²¹. Кант первый пришел к выводу – и с тех пор этот вывод навсегда остался достоянием науки, – что эстетическое поведение свободно от непосредственного желания; он вырвал искусство из лап хищной банальности, которая то и дело вновь ощупывает и пробует его на вкус. При всём при том этот кантовский мотив не совсем чужд психологической теории искусства – и для Фрейда произведения искусства являются не непосредственными воплощениями наших желаний, а преобразуют первоначально неудовлетворенное либидо в общественно продуктивное достижение, причем, разумеется, общественная ценность искусства, общественное значение которого ни в коем случае не ставится под сомнение и является предметом всяческого уважения, остается неотъемлемой предпосылкой художественного творчества. То, что Кант куда более энергично, чем Фрейд, подчеркивал отличие искусства от способности желать и тем самым от эмпирической реальности, не только идеализирует искусство – выделение эстетической сферы из эмпирии конституирует искусство. Однако Кант приостановил этот процесс конституирования, носящий исторический характер, переведя его в область трансцендентального и в силу простой логики приравняв к сущности художественного, не заботясь о том, что те компоненты искусства, что развиваются под воздействием субъективных мотивов и влечений, достигнув наиболее зрелой формы своего развития, отрицающей искусство, возвращаются в превращенном виде. Теория Фрейда о сублимации гораздо более объективна в отношении динамического характера художественного. За это ему пришлось, конечно, заплатить меньшую цену, чем Канту. Если у Канта духовная сущность произведения искусства, вопреки всем преимуществам, которыми обладает чувственное созерцание, возникает из различия между эстетическим и практическим, исполненным желаний и личных устремлений поведением, то фрейдовская адаптация эстетики к учению о влечениях противится, как можно предполагать, этим выводам; произведения искусства, даже в своем сублимированном виде, в сущности, не что иное, как «заместители» чувственных влечений, которые они, эти произведения, словно проделав работу по созданию снов, делают неразличимыми. Конфронтация между двумя столь непохожими мыслителями – Кант отвергал не только философский психологизм, но с возрастом вообще отказывал всякой психологии в праве на существование – проистекает тем временем из общности, существующей между ними, более весомой, чем различие между построением трансцендентального субъекта у Канта и соотносением с эмпирически психологическим у Фрейда. Оба сориентированы принципиально субъективно в пространстве между негативным или позитивным отношением к способности желать. Для обоих произведения искусства существует, собственно, только во взаимосвязи с тем, кто его воспринимает или создает. И Кант вынужден под воздействием механизма, под влиянием которого развивается и его философия морали, онтически размышлять над проблемой существующего индивида в большей степени, чем это связано с идеей трансцендентального субъекта. Нет никакого удовольствия без живого человека, которому нравился бы объект; арену всей критики способности суждения образуют конституирующие реальность элементы, причем происходит это как бы само по себе, без предварительной договоренности, поэтому то, что задумывалось первоначально как своего рода мост между теоретическим и практическим чистым разумом, является *ἄλλο γένος*²² по отношению к ним обоим. Да, можно допустить, что табу искусства – а поскольку искусство получило дефиницию, оно подчиняется табу, ведь дефиниции – это не что иное, как рациональные табу, – запрещает относиться к объекту с позиции животного и желать телесно, плотски овладеть им. Но власти табу соответствует власть объективно-фактических обстоятельств, на которые это табу распространяется. Нет искусства, в котором бы не содержалось не отрицаемого им момента того, от чего оно отталкивается. С незаинтересованностью должна соседствовать тень самого

²¹ Там же. С. 204.

²² Чужеродный (греч.).

яростного интереса, если незаинтересованность хочет быть чем-то большим, чем просто равнодушием; и кое-что говорит о том, что достоинство произведений искусства зависит от степени интереса, из сферы которого они и вырваны. Кант отрицает это в угоду понятию свободы, которое мстит за это тем, что объявляет гетерономным всё, что не является субъективным. Его теория искусства страдает от недостаточности учения о практическом разуме. Мысль о прекрасном, которое обладало бы какой-то степенью самостоятельности или обретало бы ее по отношению к суверенному Я, в свете общих положений его философии выглядит как выход в умопостигаемые миры. Вместе со всем тем, однако, из чего искусство, сопротивляясь и бунтуя, и возникает, у него отсекается всякое содержание, которое заменяется столь формальной категорией, как удовольствие, приятность. Для Канта, что достаточно парадоксально, эстетика становится кастрированным гедонизмом, наслаждением без наслаждения, совершая в равной степени несправедливость как по отношению к художественному опыту, где удовольствие играет побочную, второстепенную роль, никоим образом не составляя всего его содержания, так и в отношении живого, материального интереса, подавленных и неудовлетворенных потребностей, которые трепещут в своем эстетическом отрицании, делая художественные творения не просто пустыми образцами, а чем-то большим. Эстетическая незаинтересованность расширила интерес, выведя его за границы частного существования и обособленности. Интерес к эстетической тотальности объективно был интересом к правильному формированию целого. Он был направлен не на достижение отдельных, единичных целей, а на осуществление безграничных возможностей, которое, однако, было бы невозможно без выполнения отдельных, частных задач. Слабостью фрейдовской теории искусства, вполне сопоставимой со слабостями теории Канта, является то, что она гораздо более идеалистична, чем сама это предполагает. Рассматривая произведения искусства исключительно в рамках психической имманентности, она лишает их возможности быть антитезисами всего, что представляет собой область не-Я. Сфере, выходящей за пределы Я, уже не страшны шипы и колючки произведений искусства; они растрачивают свои силы, погружаясь в бездны психологического анализа, решающего проблемы инстинктов и подсознательных влечений, борьбы с ними и, наконец, приспособления к ним. Психологизм эстетической интерпретации легко уживается с филистерским взглядом на произведение искусства как на явление, гармонично примиряющее и сглаживающее противоречия, как на мечту о лучшей жизни, позабывшую о жизни плохой, из тисков которой произведение с трудом вырвано. Конформистскому принятию психоанализом расхожих взглядов на произведение искусства как на благодетельное культурное достояние соответствует эстетический гедонизм, изгоняющий всю негативность из искусства в сферу подсознательных конфликтов, обусловивших его происхождение и утаивающих полученные результаты. Если достигнутая сублимация и интеграция делаются альфой и омегой художественного произведения, оно утрачивает силу, с помощью которой оно перешагивает через бытие, от которого оно отказывается самым фактом своего существования. Но коль скоро произведение искусства удерживает в себе негативность реальности и занимает по отношению к ней определенную позицию, модифицируется и понятие незаинтересованности. Произведения искусства включают в себя отношение между интересом и отказом от него, противостоя как кантовской, так и фрейдовской интерпретациям. Уже созерцательное отношение к произведениям искусства, вырванным из сферы объектов деятельности, воспринимается как прекращение непосредственной практики и в этом смысле как нечто весьма практическое, как отказ от соучастия в «игре». Только те произведения искусства, которые ощущаются как образ поведения, имеют собственный *raison d'être*²³. Искусство – это не провозвестник новой, лучшей, чем господствовавшая до сих пор, практики, но в такой же мере и критика практики как господства жестоких принципов самосохранения в рамках существующего порядка жизни и ради него. Оно карает производство

²³ Основание, смысл, оправдывающий существование (*франц.*).

ради своей собственной лжи, выступает за такую практику, которая не ограничивалась бы заколдованным кругом работы. *Promesse du bonheur*²⁴ означает больше того факта, что существовавшая до настоящего времени практика искажает все понятия о счастье, – счастье выше практики. Пропасть между практикой и счастьем измеряет силу отрицания в произведении искусства. Наверняка Кафка не пробуждает в читателе желаний жить жизнью своих героев. Но страх перед реальностью, отвечающий на такие прозаические произведения, как «Превращение» или «В исправительной колонии», шок от прочитанного, заставляющий в ужасе отпрянуть, отвращение, от которого содрогается всё тело, – всё это в качестве защитной реакции имеет больше общего с желанием, чем со старой незаинтересованностью, которую Кафка и все, кто за ним следует, аннулируют. Незаинтересованность была бы неадекватной его произведениям. В конце концов, именно она унизила искусство, превратив его в предмет насмешки для Гегеля, в приятную или полезную игрушку типа Горациевой «*Ars poetica*»²⁵. От нее эстетика идеалистической эпохи освободилась вместе с самим искусством. Свою автономность художественный опыт сохраняет лишь там, где он отвергает наслаждающийся вкус. Путь к ней ведет через незаинтересованность; эмансипация искусства от «кулинарных» изделий или порнографии необратима. Но в русле незаинтересованности искусство не обретет покоя. Незаинтересованность имманентно воспроизводит, в видоизмененной форме, интерес. В ложном мире всякое *ἡδονή*²⁶ ложно. Ради счастья счастье отвергается. Так желание выживает в искусстве.

«Наслаждение искусством»

Изменив свой вид до неузнаваемости, наслаждение скрывается под маской кантовской незаинтересованности. Того, что общераспространенное сознание и услужливая эстетика понимают под художественным наслаждением по образцу реального наслаждения, вообще, по всей видимости, не существует. В художественном опыте *tel quel*²⁷ эмпирический субъект принимает лишь ограниченное и модифицированное участие; и чем выше художественный уровень произведения, тем скромнее это участие. Тот, кто наслаждается произведениями искусства как таковыми, так сказать – конкретно, тот обыватель и невежда; его выдают такие слова, как «райская музыка» и т. п. Но если бы исчезли последние следы наслаждения, то сам собой возник бы вопрос, который многих бы поверг в смущение, – а зачем тогда вообще произведения искусства? И действительно, чем больше произведения искусства понимают, тем меньше им наслаждаются. Даже традиционное отношение к произведениям искусства стало вызывать удивление, пусть даже и было вполне уместным и верным – странным стало казаться утверждение, что произведения существуют сами по себе, для себя, а не для читателя или зрителя. То, что в них раскрывалось зрителю и увлекало его, была их истина, которая в творениях кафкианского типа перевешивала все прочие моменты. Произведения искусства не были средствами наслаждения высшего порядка. В вопросе об отношении к искусству речь не шла о его присвоении, наоборот, потребитель искусства растворялся в нем; особенно характерна такая ситуация для современных произведений, «наезжающих» на зрителя, словно локомотив из кинофильма. Спросите музыканта, доставляет ли ему музыка радость, и он, скорее всего, ответит, как ответил в одном американском анекдоте, скорчив недовольную гримасу, виолончелист из оркестра под управлением Тосканини: «I just hate music»²⁸. Для того, кто относится к искусству именно так, как сказано выше, искренне растворяясь в нем, искусство – не объект; для

²⁴ Обещание счастья (*франц.*).

²⁵ «Поэтическое искусство» (*лат.*).

²⁶ Наслаждение (*греч.*).

²⁷ Такой, как он есть (*франц.*).

²⁸ «Я ненавижу музыку» (*англ.*).

него было бы невыносимым лишение его возможности общаться с искусством, как не были бы для него источником наслаждения его отдельные проявления. То, что никто не стал бы заниматься искусством, если бы, как говорят бюргеры, ничего с этого не имел, – вещь, разумеется, бесспорная, но не в том смысле, что здесь допустим бухгалтерский учет сделанного – сегодня вечером прослушал Девятую симфонию, получил столько-то и столько-то удовольствия; и вот – такое-то тупоумие тем временем и прослыло здравым человеческим рассудком. Бюргер хочет, чтобы искусство было пышным, а жизнь – аскетичной; лучше было бы наоборот. Овеществленное сознание, предлагающее людям суррогат, выдавая его за чувственно непосредственное, старается сделать это чувственно непосредственное достоянием своей сферы деятельности, где именно этому явлению и нет места. Произведение искусства благодаря своей чувственной привлекательности, казалось бы, вплотную приближается к потребителю – но это иллюзия; именно в этот момент оно отчуждается от него, становясь товаром, который принадлежит ему и который он всегда боится потерять. Ложное отношение к искусству теснейшими узами связано со страхом за свою собственность. Фетишистскому представлению о произведении искусства как некоем достоянии, капитале, который заслуживает того, чтобы им обладали, и которому противопоказана рефлексия, ибо может разрушить его, строго логически соответствует представление об имуществе, которое может пригодиться в психологическом хозяйстве. Если искусство по самому своему определению выступает как нечто исторически ставшее, то таким же является и его роль в качестве средства наслаждения; надо полагать, магические и анимистические праформы произведений искусства в качестве элементов ритуальной практики находились по эту сторону их автономии, но до наслаждения ими, как и сакральными сторонами ритуала, дело не доходило. Одухотворение искусства вызвало озлобление со стороны тех, кто был изгнан из сферы культуры, и положило начало жанру потребительского искусства, тогда как отвращение к такому искусству, наоборот, толкало художников на всё более безоглядную его спиритуализацию. Обнаженная греческая скульптура не имела ничего общего с pin-up²⁹. Совершенно так же можно было бы объяснить симпатию современного искусства к далекому прошлому и всему экзотическому – художники претендуют на абстрактное изображение объектов природы как вещей, вызывающих интерес и желание; да и Гегель не обошел вниманием внечувственный момент архаики в конструкции «символического искусства». Момент наслаждения искусством, неприятие его повсеместно опосредованного товарного характера проявляется по-своему – тот, кто исчезает в произведении искусства, растворяясь в нем, тем самым освобождается от убожества жизни, которая всегда слишком недостаточна и скудна. Такое наслаждение (Lust) способно достичь уровня опьянения; к нему, в свою очередь, также неприменимо в полной мере скудное понятие наслаждения как приятного чувства удовольствия, которое вообще, думается, способно отучить людей наслаждаться. Примечательно, впрочем, то обстоятельство, что эстетика, постоянно настаивающая на том, что основой всего прекрасного является субъективное ощущение, никогда всерьез так и не приступила к анализу этого ощущения. Ее описания были неизбежно плоскими, граничащими с невежеством – может быть, потому, что субъективный подход изначально скрывает то обстоятельство, что сказать что-нибудь дельное и содержательное о художественном опыте можно лишь в связи с конкретным разбором фактов, а не благодаря влюбленности в предмет своих изысканий. Понятие художественного наслаждения (Kunstgenuß) было скверным компромиссом между двумя сущностями, двумя ипостасями произведения искусства – общественной и противостоящей обществу. Раз уж искусство непригодно для дела самосохранения – до конца ему этого буржуазное общество никогда не простит, – то оно по меньшей мере должно выступать в качестве потребительской стоимости, создаваемой по образцу изделий, вызывающих чувственное наслаждение (sensuelle Lust). Тем самым фальсифицируется не только само искусство, но и его живое

²⁹ Изображение полубнаженной красотки, обычно вырезанное из журнала и приклеенное на стену (англ.).

воплощение, которого его эстетические представители одобрить никак не могут. Гипостазируется то обстоятельство, что люди, неспособные к чувственной, сенсуальной дифференциации явлений, неспособные отличить прекрасный звук от глухого, яркие краски от тусклых, вряд ли в состоянии усвоить и оценить художественный опыт. Сам же этот опыт, хотя и принимает в себя в еще большей мере сенсуальную дифференциацию как средство создания произведения, допускает чувственное наслаждение произведением исключительно как явление, попирающее все приличия и нормы, незаконно «прорвавшееся» в искусство. Роль и значение наслаждения в искусстве варьировались; в эпохи, следовавшие за периодами господства аскетических представлений, как, например, в эпоху Возрождения, наслаждение являлось орудием освобождения и живым, чуждым всякому догматизму началом, каким оно было, скажем, в искусстве импрессионизма, антипода викторианской чопорности; порой наслаждение выступало как метафизическое содержание, отмеченное тварной печалью, свойственной всем созданиям Божьим, в то время как эротический соблазн пронизывал их формы. И как ни сильна была власть моментов, призывавших к возвращению искусства, наслаждение всюду, где оно выступало в искусстве в своем буквальном, перевозданном виде, сохраняло в себе нечто инфантильное. Оно впитывало его только в виде воспоминаний о чем-то или тоски, страстного желания чего-то, а не как слепок живой реальности, не как впечатление от непосредственно переживаемого события. Аллергия на грубо-чувственные эмоции отчуждает, наконец, и такие периоды, когда наслаждение и форма могли быть связаны друг с другом еще непосредственнее – не в последнюю очередь это совершалось под влиянием отхода от импрессионизма.

Эстетический гедонизм и счастье познания

Момент истины в эстетическом гедонизме нашел свою опору в том, что средства в искусстве никогда не растворяются в цели полностью, без остатка. В диалектике своих взаимоотношений с целью средства постоянно утверждают также некоторую долю своей самостоятельности, хотя и опосредованно. Благодаря чувственно приятному, явлению, имеющее сущностное значение для произведения искусства, обретает законченные формы. По словам Альбана Берга, в том, что из сформированного единства не торчат гвозди и не разит сырой глиной, проявляется некая толика трезвой деловитости; и сладость выражения многих творений Моцарта исполнена сладости человеческого голоса. В выдающихся произведениях чувственное, в свою очередь озаренное огнем искусства, с каким они созданы, преобразуется в духовное, точно так же как проникнутая духом произведения абстрактная деталь, вне зависимости, к какому явлению она принадлежит, обретает чувственный блеск. Иногда мастерски проработанные и обретшие яркую и ясную форму произведения искусства благодаря отточенному языку формы начинают как бы вторую партию, проигрывая всю партитуру в контексте чувственного удовольствия. Диссонанс, отличительный признак всего современного искусства, обеспечивает и в своих изобразительных эквивалентах присутствие маняще чувственного начала, трансформируясь в свою антитезу, боль – эстетический прафеномен амбивалентности. Бескрайний океан диссонантных звучаний, наполнивших новое искусство со времен Бодлера и «Тристана»*, – поистине своего рода инвариант модерна, современности, – возник в силу того обстоятельства, что в нем имманентная игра сил произведения искусства соединяется с внешней реальностью, возвышающейся над субъектом параллельно автономии произведения. Диссонанс изнутри привносит в произведение искусства то, что вульгарная социология называет его общественным отчуждением. Тем временем произведения искусства табуировали, разумеется, еще проникавшую при посредничестве духа в искусство вкрадчивую вежливость и благопристойность как слишком смахивающую на вульгарность. Процесс с полным правом развивался в сторону устрожения чувственных табу, хотя порой трудно различить, в какой степени это табу коренится в формальном законе, а в какой – просто в недостатках профессии;

вопрос, впрочем, подобный многим возникающим в эстетических спорах – и не сказать, чтобы очень уж плодотворных. Чувственное табу в конце концов налагается и на антитезу удовольствия, поскольку она ощущается в ее специфическом отрицании, пусть даже в самой малой дозе. Чтобы отреагировать на ситуацию именно в такой форме, диссонанс слишком тесно сближается со своим антиподом – примирением; он отвергает видимость человеческого, являющуюся не чем иным, как идеологией бесчеловечности, и предпочитает лучше переметнуться на сторону овеществленного сознания, нежели уступить ей. Диссонанс остывает, превращаясь в индифферентный материал; и хотя при этом возникает новый образ непосредственности, в которой не осталось ни следа воспоминаний об источнике ее происхождения, она глуха ко всему и лишена каких-либо качеств. После этого искусство откалывается от общества, в котором ему нет больше места и которое не решается каким-либо образом реагировать на него, – при этом искусство превращается в овеществленное культурное достояние, обретающее форму застывшей предметности, и источник наслаждения, добычу, которую покупатель жадно загребает себе в карман и которая в большинстве случаев имеет мало общего с художественным объектом. Субъективное наслаждение произведением искусства становится в таком случае ближе к состоянию, которое испытывал бы человек, вырвавшийся из тисков эмпирии как тотальности бытия-для-другого, а не просто эмпирии. Кажется, первым это заметил Шопенгауэр. Счастье, ощущаемое при восприятии произведения искусства, – это стремительное бегство, а вовсе не кусочек того, откуда искусство убежало; оно всегда случайно и куда менее существенно для искусства, чем счастье его познания; таким образом, необходимо отказаться от представления о том, будто понятие наслаждения искусством носит конститутивный характер. Раз уж каждому чувству, порождаемому эстетическим объектом, присущ, по мнению Гегеля, момент случайного, главным образом психологического плана, то он требует от созерцателя произведений искусства познания, причем познания справедливого, объективного, художественный объект хочет, чтобы и его истина, и его неистина были поняты. Эстетическому гедонизму можно было бы противопоставить то место из кантовского учения о возвышенном, которое Кант неуверенно, словно против своей воли, освобождает от искусства; счастье, доставляемое произведениями искусства, состоит, по его мнению, разве что в том чувстве стойкости, непоколебимости, которое они вызывают. Это скорее относится ко всей сфере эстетического в целом, нежели к отдельному произведению.

Ситуация

Распад материалов

Вместе с категориями свою априорную самоочевидность утратили и материальные средства искусства, такие как поэтическое слово. Распад материальных средств является триумфом их бытия-для-другого. Первым и убедительным свидетельством тому стало знаменитое «Письмо Чендоса» Гофмансталя. Можно вообще рассматривать всю неоромантическую поэзию как попытку воспротивиться бытию-для-другого и вернуть языку, как и прочим материальным поэтическим средствам, часть их былой субстанциальности. Идиосинкразия на югенд-стиль и зиждется на том, что попытка эта провалилась. В ретроспективе он, говоря словами Кафки, предстает в виде какой-то бессодержательной, безмятежно-веселой прогулки. Георге стоило только во вступительном стихотворении одного из циклов «Седьмого кольца», где он обращается к лесу, поставить рядом слова «золото» и «сердолик», чтобы в соответствии с исповедуемым им принципом стилизации смочь надеяться, что в самом выборе этих слов светится подлинная поэзия³⁰. Через шесть десятилетий стало ясно, что выбор слов – не более чем чисто декоративная аранжировка, уже ничем по своему качеству не превосходящая материально грубого нагромождения всевозможных благородных изобразительных средств в уайльдовском «Дориане Грее», которое делает оформленные с утонченнейшим эстетизмом интерьеры похожими на лавки древностей и аукционные залы и тем самым напоминает ненавистную коммерцию. Аналогичное замечание сделал Шёнберг; Шопену, по его мнению, было хорошо, ему стоило только написать какую-нибудь вещь в незаезженной тогда еще тональности фа-диез-мажор, и всё было прекрасно; впрочем, Шёнберг указывал и на одно исторически-философское различие, состоявшее в том, что в эпоху раннего музыкального романтизма такие изобразительные средства, как стоявшие особняком шопеновские тональности, действительно излучали нечто вроде силы новизны благодаря их незатертости и свежести, тогда как в музыкальном языке на рубеже веков, к 1900 году, не осталось ни новизны, ни свежести, к тому времени выродившихся в утонченность. Но всё, что только ни происходило со словами и их комбинациями или с тональностями, неудержимо влекло за собой дискредитацию традиционного представления о поэзии как о чем-то возвышенном, доступном только посвященным. Поэзия отступила со своих прежних позиций, включившись в процесс безжалостного отказа от иллюзий, подвергавший сомнению всё и вся, без малейшего изъятия, в процесс, который уничтожает само понятие «поэтический»; именно в этом – секрет неотразимости творчества Беккета.

Разыскуствление искусства; к критике индустрии культуры

На утрату своей самоочевидности искусство реагирует не только конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов, но и тем, что дергает за собственное понятие, словно пытаясь порвать оковавшую его цепь, благодаря которой только и видно, что искусство – это искусство. В низком или развлекательном искусстве прошлых времен, которым в наши дни заправляет индустрия культуры, куда оно, претерпев качественные модификации, интегрировалось, это наблюдается особенно ясно. Дело в том, что эта сфера никогда не подчинялась понятию чистого искусства – ни в начальный период его становления, ни в более поздние

³⁰ George S. Werke. Ausgabe in zwei Bänden / hg. von R. Boehringer. München und Düsseldorf, 1958. Bd. 1. S. 294 («Eingang zu «Traumdunkel») [Георге С. Сочинения: В 2 т. («Введение» к «Мраку сновидения»)].

эпохи. Как свидетельство неудачи, постигшей культуру, эта индустрия постоянно вгрызалась в тело культуры, желая этой неудачи и совершенно юмористически относясь к этому, в блаженной гармонии традиционной и современной формы такого юмора. Одураченные индустрией культуры и жаждущие заполучить свой товар находятся по эту сторону искусства, поэтому они воспринимают его неадекватность в отношении современного развития общественной жизни – а не неистинность самого этого развития – более откровенно, чем те, кто еще помнит, чем когда-то было произведение искусства. Они настаивают на «разыскусствлении» искусства³¹. Страстное желание всё пощупать собственными руками, не дать произведению быть тем, что оно есть, тщательно «приготовить» его по своим собственным шаблонам и критериям, уменьшить дистанцию между ним и потребителем – вот безошибочный симптом этой тенденции. Постыдное различие между искусством и жизнью, которой живут эти люди и с которой они не собираются расставаться, правды о которой они знать не желают, ибо не перенесут тогда отвращения к ней, это различие, считают они, должно исчезнуть – вот в чем субъективная основа для превращения искусства в одного из рядовых гигантской армии потребительских товаров посредством *vested interests*³². Если же, несмотря ни на что, искусство так и не станет обычным явлением на потребительском рынке, всё же относиться к нему можно будет по меньшей мере почти так же, как к настоящим потребительским товарам. Облегчить задачу поможет то, что потребительская стоимость произведений искусства в век перепроизводства становится сомнительной и отступает перед такими ценностями второго плана, как престиж, эффект причастности, наконец, сам товарный характер изделия – своего рода пародия на эстетическую видимость. От автономии произведений искусства, которые возмущают потребителей культуры тем, что о них думают лучше, чем они есть, не остается ничего, кроме фетишизированного характера товара, отступления на позиции архаического фетишизма, свойственного периоду зарождения искусства, – поэтому и отношение к искусству, типичное для эпохи, носит регрессивный характер. Объектом потребления в товарах культуры становится их абстрактное бытие-для-другого, хотя на самом деле это вовсе не так, они производятся не для «других», и, внешне повинувшись этим «другим», товары культуры обманывают их. Прежнее сродство созерцателя и созерцаемого ставится с ног на голову. И по мере того как в результате изменившегося, типичного для нынешнего времени отношения к искусству оно становится простым фактом, изменяется и оценка миметической (подражательно-творческой) природы искусства, не совместимой ни с чем предметно-вещным; она распродается по дешевке, словно ходкий товар. Потребитель получает полное право соотносить движения души, порывы чувств, остатки своих миметических способностей с тем, что ему сервируется к столу. До наступления эпохи тотального регулирования жизни субъект, созерцавший, слушавший, читавший творение искусства, неминуемо растворялся в нем, забывая о себе. Идентификация, в силу которой и происходило это растворение и самоотречение, в идеале не произведение отождествляла с воспринимающим субъектом, а, наоборот, воспринимающего субъекта приближала к произведению, ставила вровень с ним. В этом и состояла суть эстетической сублимации; Гегель называл в принципе такое отношение свободой к объекту. Именно этим он оказывал большую честь субъекту, считая, что, обретая духовный опыт, субъект, благодаря отчуждению, отказу от самого себя, становится противоположностью мещанским требованиям к искусству, согласно которым искусство должно что-то «давать». Но как *tabula rasa*³³ субъективных проекций произведение искусства «дисквалифицируется». Полюсами его «разыскусствления» становятся два процесса – с одной стороны, произведение искусства превращается в обычную вещь в ряду

³¹ Adorno T. W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 3. Aufl. Fr. 1969. S. 159 [Адорно Т. В. Призмы. Критика культуры и общество].

³² Корыстный интерес, капиталовложения (англ.).

³³ Чистый лист (лат.).

многих вещей, с другой – оно становится средством проявления психологии того, кто его воспринимает. То, о чем овеществленные произведения искусства уже не говорят, их потребитель заменяет стандартизированным эхом себя самого, которое доносится до него из произведений. Именно этот механизм и запускает индустрия культуры, нещадно эксплуатируя его. Она представляет как близкое и принадлежащее людям всё то, что было отчуждено от них и чем они владели, повинаясь чуждым им законам. В то же время чисто социальная аргументация против индустрии культуры имеет еще и идеологическое измерение. Автономное искусство вовсе не было свободно от авторитарного позора индустрии культуры. Автономия искусства – результат становления длительного процесса, в ходе которого было выработано само понятие искусства – и выработано отнюдь не априори. В наиболее аутентичных художественных созданиях авторитет, которым предметы культа должны были некогда пользоваться в глазах патриархальных семей Античности, превратился в имманентный закон формы. Идея свободы, родственная принципу эстетической автономии, сформировалась на основе отношений власти, обобщением которых она и явилась. Так же обстояло дело и с произведениями искусства. Чем свободнее они становились от внешних целей, тем более полно проявлялся лежащий в их основе властно-иерархический принцип организации. Но так как произведения искусства всегда одной своей стороной обращены к обществу, коренящиеся в них отношения власти также излучались наружу. Сознвая эту взаимосвязь, невозможно критиковать индустрию культуры, которая немела перед искусством. Но тот, кто вполне основательно ощущает во всём искусстве присутствие несвободы, испытывает сильное искушение прекратить борьбу, махнуть на всё рукой, капитулировать перед лицом всё более усиливающегося регулирования жизни, говоря себе, что на самом деле всегда так и было и что мысль о возможностях, открывающихся перед «другим», представляет собой чистую иллюзию. Тот факт, что в условиях мира без образов растёт потребность в искусстве, в том числе и потребность масс, познакомившихся с искусством впервые благодаря механическим средствам воспроизведения, вызывает скорее сомнение, во всяком случае, он недостаточен, как внешнее по отношению к искусству начало, чтобы защищать дальнейшее существование искусства. Комплементарный, дополняющий характер этой потребности, фальшивая копия чуда, предлагаемая в виде утешения за отсутствие чуда, за его «расколдовывание», унижает искусство, низводит его до уровня образцового проявления *mundus vult decipi*³⁴ и деформирует его. К онтологии ложного сознания относится еще и то обстоятельство, что буржуазия, одновременно и освободившая дух, и держащая его в ежовых рукавицах, с нескрываемым злорадством относясь к самой себе, берет у духа и использует лишь то, в чем она ему не вполне может доверять. Поскольку искусство соответствует существующей в социуме потребности, оно стало производством, широчайшим образом ориентированным на извлечение прибыли, которое будет развиваться и дальше, пока в него будут вкладываться капиталы, а усовершенствование технологии поможет проигнорировать тот факт, что оно уже умерло. Цветущие некогда жанры и отрасли искусства, как, например, традиционная опера, выродились в полное ничтожество, хотя в официальной культуре этого и незаметно; но в тех трудностях, с которыми искусство сталкивается, стремясь следовать хотя бы собственному идеалу совершенства, его духовная недостаточность непосредственно переходит в недостаточность практическую; его реальная гибель – дело обозримого будущего. И доверяться потребностям людей, считать, что с ростом производительных сил они смогут поднять всё на более высокий уровень, всему придать более совершенную форму, уже нет оснований, с тех пор как потребности эти были интегрированы ложным обществом и сделались ложными. Может быть, потребности, как об этом говорилось в многочисленных прогнозах, и будут удовлетворены, но само это удовлетворение – ложно, оно обманывает людей в том, что касается прав человека.

³⁴ Мир жаждет обмана (*лат.*).

Язык страдания

Может быть, имеет смысл относиться сегодня к искусству кантиански, как к некоей данности; тот, кто отстаивал его, соединяет тем самым идеологию и искусство воедино. Во всяком случае, можно предположить, что в реальности существует что-то по ту сторону завесы, образуемой государственными институтами и ложным сознанием в их совместной игре, что объективно требует искусства; искусства, говорящего о том, что скрывается за этой завесой. В то время как дискурсивное познание приближается к реальности, стремясь исследовать и ее, и возникающие в силу закона ее развития, присущие ей элементы иррациональности, в ней есть что-то сопротивляющееся рациональному познанию. Этому познанию чуждо страдание, оно может лишь давать ему определения, выстраивая иерархическую систему понятий, предлагая свои болеутоляющие средства; но вряд ли оно способно выразить страдание через свой опыт – именно это и означало бы для него иррациональность. Страдание, сведенное к понятию, остается немым и не имеющим никаких последствий, что можно наблюдать в Германии после краха гитлеровского режима. Гегелевскому тезису, который Брехт избрал для себя в качестве девиза – истина конкретна, – в эпоху непостижимого ужаса удовлетворяет, пожалуй, только искусство. Гегелевская мысль об искусстве как осознании тягот и страданий полностью оправдалась в далеком, невообразимом для него будущем. Тем самым Гегель возражал против собственного приговора, вынесенного им искусству, против того пессимизма в отношении судеб культуры, которым отмечен его почти не затронутый процессом секуляризации теологический оптимизм, исполненный ожидания реально осуществимой свободы. Помрачение мира делает иррациональность искусства рациональной – радикально помраченной. То, что враги нового искусства, обладающие более тонким инстинктом, нежели его боязливые апологеты, называют негативностью искусства, является воплощением всего, что вытеснено официальной культурой. А вытесненное притягивает к себе, манит. Наслаждаясь вытесненным, искусство воспринимает и всё то зло, всё то уродливое и жестокое, что олицетворяется в принципе вытеснения, вместо того чтобы просто, хотя и тщетно, протестовать против него. Именно то, что искусство выражает это зло посредством идентификации с ним, предвосхищает победу над злом, лишает его власти и силы; именно такой способ борьбы с ним, а не фотографически точное его изображение или живописание блаженных картин ложного счастья характеризует отношение аутентичного современного искусства к помраченной объективной реальности; любая другая позиция разоблачает себя как мошенническая, утопающая в потоках сладенькой лжи.

Философия истории нового

Фантастическое искусство – романтизм, равно как маньеризм и барокко, в которых тоже прослеживаются его черты, – изображает несуществующее как существующее. Все изобретения творческой фантазии представляют собой модификации эмпирической реальности. В результате неэмпирическое представляется в виде эмпирического. Задача облегчается тем, что источником происхождения этого неэмпирического является эмпирия. Изображение эмпирии дается новому искусству, сгибающемуся под ее непомерной тяжестью, с таким трудом, что у него пропадает всякая охота к вымыслу. Тем более оно не хочет повторять фасад действительности. Но, стремясь избежать отождествления с тем, что просто существует, с голой данностью, искусство еще резче и неумолимее запечатлевает ее в своих созданиях. Сила Кафки как писателя – в негативном чувстве реальности; то, что в его произведениях людям недале-

ким представляется фантастическим, на самом деле есть не что иное, как «comment c'est»³⁵. Благодаря ἔλθοι ³⁶ в отношении эмпирического мира новое искусство перестает быть фантастическим. Только историки литературы могли отнести Кафку и Мейринка, а искусствоведы – Клее и Кубина – к этой категории. Конечно, в своих самых великолепных творениях фантастическое искусство становилось достоянием эпохи модерна, разрушившей всю систему нормальных человеческих взаимоотношений, – таковы «партии», исполняющиеся в рассказах По, в романе Кюрнбергера «Утомленные Америкой» и так далее, вплоть до трактата Ведкинды «Мине-Хаха, или О физическом воспитании молодой девушки». Однако ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого. Подход, выраженный в формулировке «Всё уже было», не улавливает специфики нового искусства; он нивелирует его до уровня того самого недидалектичного, не знающего скачков континуума спокойного, флегматичного развития, который это искусство и взрывает. Никуда не деться от признания того отдающего фатализмом факта, что интерпретация духовных феноменов невозможна без некоторого отождествления нового со старым; в этом уподоблении есть что-то от предательства. Чтобы исправить положение, понадобилось бы осуществить вторичное отражение действительности. Из отношения современных произведений искусства к произведениям прошлого выявилось бы различие между ними. Погружение в историю должно выявить нерешенные проблемы прошлого – только так следует связывать современное с прошедшим. Напротив, сторонники расхожих духовно-исторических представлений хотели бы доказать, что возможности возникновения нового вообще не существует в этом мире. Однако именно категория нового становится с середины XIX века – то есть с началом эпохи высокоразвитого капитализма – центральной, правда, в сочетании с вопросом: а не было ли уже это новое? С тех пор не удалось создать ни одного произведения, которое отвергало бы носящееся в воздухе понятие «современность». Всё, что старалось тем или иным образом уйти от проблематики, которую стали связывать с модерном с тех пор, как он возник, гибло тем скорее, чем отчаяннее были усилия спастись. Даже такой композитор, как Антон Брукнер, которого трудно заподозрить в пристрастии к модернизму, не был бы услышан современниками, мимо которых прошли бы его самые значительные произведения, если бы он не пользовался самым прогрессивным материалом своего времени, вагнеровской гармонией, которую он парадоксальным образом перестроил. В его симфониях задается вопрос: каким образом старое может всё же существовать в виде нового? Вопрос этот свидетельствует о неотвратимости современности, хотя это «всё же» говорит о ложности самой постановки вопроса, на что язвительно указывали консерваторы его эпохи как на некое несоответствие. То, что категорию нового нельзя сбрасывать со счетов как чуждую искусству жажду сенсации, доказывается его неотвратимостью. Когда перед Первой мировой войной консервативно настроенный, но исключительно тонкий и чуткий английский музыкальный критик Эрнест Ньюмен прослушал оркестровые пьесы Шёнберга, оп. 16, он тут же выступил с предостережением о недопустимости недооценки автора; этот композитор, говорил он, подходит к делу с небывалой основательностью и бескомпромиссностью, поставив на карту всё; эту особенность музыки Шёнберга гораздо более пронизательно, чем ее апологеты, подметили те, кто встретил ее в штывы, назвав ее деструктивным началом нового. Еще старик Сен-Санс чувствовал нечто вроде этого, когда, недовольный впечатлением от музыки Дебюсси, сказал, что должна же быть и другая музыка. Всё, что уклоняется от изменений, происходящих с материалом, которые несут с собой важные новации, всё, что избегает их, сразу же обнаруживает свое творческое бессилие и выхолощенность. Ньюмен вынужден был признать, что звуки, которые Шёнберг вызвал к жизни в своих оркестровых пьесах, уже нельзя отвергнуть с порога, без них

³⁵ Так обстоит дело (франц.).

³⁶ Воздержание от оценок, отстранение (греч.).

уже невозможно представить себе наш мир, и раз уж они прозвучали, то неминуемо окажут свое влияние на всё последующее развитие музыки, что приведет в конечном итоге к упразднению традиционного ее языка. Этот процесс длится до сих пор; достаточно после произведений Беккета посмотреть какую-нибудь современную пьесу более умеренного плана, чтобы понять, до какой степени новое представляет собой расплывчатое понятие, не имеющее под собой четко определенных, независимых суждений. Еще ультраконсерватор Рудольф Борхардт утверждал, что художник должен владеть приемами изобразительной техники своей эпохи. Абстрактность понятия «новое» – явление совершенно неизбежное, ведь о нем известно так же мало, как и о самой кошмарной тайне погребения Эдгара По. В абстрактности нового кроется, однако, нечто весьма важное в содержательном плане. Старик Гюго в своей речи о Рембо заметил, что этот поэт подарил поэзии *frisson nouveau*³⁷. Этот трепет – реакция на ту могильную закрытость, которая является функцией вышеуказанной неопределенности и расплывчатости. В то же время он представляет собой образ миметического поведения, реагирующего на абстрактность в виде мимесиса. Только в русле нового мимесис обрывается с рациональностью, окончательно позабыв о прошлом, – само «рацио», проникнутое трепетом нового, становится миметическим: недостижимым образцом творческой мощи является в этом отношении Эдгар Аллан По, подлинный «маяк» Бодлера и всего модерна. Новое – это тусклое пятно, пробел, пустой, как абсолютное «вот это». Традицию, как и всякую философско-историческую категорию, нельзя представлять себе в виде вечной эстафеты поколений, стилей, манер, в ходе которой один мастер передает другому свое искусство, свои навыки и умение. Со времени появления работ Макса Вебера и Зомбарта между традиционалистскими и нетрадиционалистскими периодами в развитии искусства стали делать различия социологического и экономического характера; традиция как средство исторического развития в силу присущих ей свойств зависит от экономических и социальных структур, качественно изменяясь вместе с ними. Отношение современного искусства к традиции, которое неоднократно ставилось ему в упрек как утрата традиции, обусловлено изменениями, происходящими внутри самой категории «традиция». В нетрадиционалистском по преимуществу обществе эстетическая традиция априори является сомнительной. Авторитет нового – авторитет исторически неизбежного. В этой связи новое объективно подразумевает критику в адрес индивида, своего «транспортного средства» – эстетически в новом завязывается узел, стягивающий воедино индивида и общество. Опыт современности говорит больше, хотя само понятие модерна, как всегда, страдает от своей абстрактности, в том числе и в качественном отношении. Понятие это носит привативный * характер, изначально являясь скорее отрицанием того, что уже не имеет права на существование, чем позитивным определением. Оно отрицает, однако, не какие-либо стили, прежние художественные манеры, технические приемы и т. п., а традицию как таковую; в этом отношении оно ратифицирует буржуазный принцип в искусстве. Абстрактность понятия соединяется с товарным характером искусства. Вот почему модерн, там, где он впервые обрел свою теоретическую артикуляцию, – в творчестве Бодлера, сразу же принимает зловещий тон. Новое соединилось братскими узами со смертью. То, что у Бодлера выглядит как проявление сатанизма, на самом деле является отрицающей самое себя идентификацией с реальной негативностью социальной действительности. Мировая скорбь перебегает к врагу, к миру. Но крупница ее навсегда осталась одним из компонентов всякого модерна, играя в нем роль своего рода фермента. Ведь непосредственный протест, даже не вложенный в уста враждебного художнику общества, носил бы в искусстве реакционный характер – именно поэтому на образ природы у Бодлера наложен строжайший запрет. Там, где модерн отрицает это до сих пор, он капитулирует; тут-то и начинается вся эта травля декаданса, весь тот шум, который неотступно сопровождает модерн на всем протяжении его развития. *Nouveauté*, новизна, – это эстетически ставшее явле-

³⁷ Здесь: новый поэтический восторг; букв.: дрожь, трепет (*франц.*).

ние, присвоенная искусством марка потребительских товаров, благодаря которой они выделяются в массе обезличенного рыночного предложения, привлекая к себе внимание покупателя в полном соответствии с потребностью капитала в реализации, причем как бы капитал ни расширял сферу своего применения, иными словами, как бы ни предлагал что-то новое, он всегда оказывается в проигрыше. Новое – это эстетический знак расширенного воспроизводства, отражающий также во всей полноте его возможности и перспективы. Поэзия Бодлера первой возвела в закон то обстоятельство, что искусство в условиях высокоразвитого товарного производства в состоянии лишь бессильно игнорировать тенденции общества, живущего по законам такого производства. Оно вырывается за пределы чуждого ему рынка только в результате того, что дополняет свою автономию посредством его *image*³⁸. Модерновым искусством становится посредством мимесиса по отношению к косному и отчужденному; именно благодаря этому, а не в силу отрицания бессловесного и немомго обретает оно свою красноречивость; отсюда возникает его специфическое качество – оно не терпит больше ничего благодушного и безмятежного. Бодлер отнюдь не является ярким противником овеществления, как и не отражает его в своем творчестве; он протестует против него, опираясь на опыт архетипов овеществления, и медиумом, средством этого опыта, является поэтическая форма. Это властно возвышает его над всей сентиментальностью позднего романтизма. Специфика его творчества состоит в том, что оно связывает могущественную, всеподавляющую объективность товарного характера, впитывающего в себя все человеческие остаточные явления, с предшествующей живому субъекту объективностью произведения как такового, – в нем абсолютное произведение искусства встречается с абсолютным товаром. Остаток абстрактного в понятии «современность» – это своего рода дань, которую понятие это платит современности. Если в условиях монополистического капитализма потребителя привлекает уже не потребительская, а меновая стоимость³⁹, то в современном произведении искусства его абстрактность, его сбивающая с толку неопределенность относительно перспектив и задач произведения представляет собой шифр, за которым скрывается реальная сущность произведения, то, чем оно в действительности является. Такая абстрактность не имеет ничего общего с формальным характером прежних эстетических норм, наподобие тех, что устанавливал Кант. Скорее она носит провокационный, подстрекательский характер, бросая вызов иллюзии, согласно которой жизнь еще может быть средством эстетического дистанцирования, уже не осуществимого с помощью традиционной фантазии. Изначально эстетическая абстракция, носящая у Бодлера еще рудиментарный и аллегорический характер как реакция на ставший абстрактным мир, являлась скорее запретом на создание образов. Это относится к тому, что в конце концов провинциалы пытались спасти под названием «высказывание» – высказывания, относящегося к содержащему смысл явлению; ибо после катастрофы, постигшей смысл, явление становится абстрактным. Эта замкнутость, недоступность, наблюдаемая от Рембо до современного авангардистского искусства, – явление в высшей степени ясное и определенное. Оно так же мало изменилось, как и основной социальный слой общества. Абстрактным современное искусство является в силу своего отношения к реально существующей данности; непримиримо отрицающее чудо, оно не может сказать ничего нового, чего уже не было бы до него, и всё же оно хочет этого нового, вопреки позору вечно одинакового, – вот почему бодлеровские криптограммы современности приравнивают новое к неизвестному, к потаенному телосу (цели) и к ужасному, возникающему из несоизмеримости телоса с вечно одинаковым, к *goût de néant*⁴⁰. Аргументы против эстетической *cupiditas rerum novarum*⁴¹, столь убедительно соотносящиеся с бессодер-

³⁸ Торговля картинками и гравюрами (*франц.*).

³⁹ Adorno T. W. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 4. Aufl. Göttingen, 1969. S. 19 ff. [Адорно Т. В. Диссонансы. Музыка в управляемом мире].

⁴⁰ Здесь: страсть к небытию.

⁴¹ Страсть к новому (к новым вещам) (*лат.*).

жательностью этой категории, носят, по сути дела, глубоко фарисейский характер. Новое – это не субъективная категория, а явление, возникшее в силу объективной необходимости, которое не может сформироваться в силу собственных, имманентных закономерностей, независимо от объективного положения вещей. На новое давит сила старого, которое нуждается в новом для своего самоосуществления. Непосредственная художественная практика во всех ее проявлениях также подпадает под подозрение, поскольку она специально ссылается на старое; в старом, которое сохраняется в ней, она отрицает главным образом свое специфическое отличие от него; однако эстетическая рефлексия не остается равнодушной к соединению старого и нового. Свое прибежище старое находит только в наивысшем проявлении нового; и происходит это урывками, а не постоянно. Простая фраза Шёнберга – «кто не ищет, тот не находит» – является одним из девизов нового; всё, что не отвечает этому девизу, имманентно, в контексте произведения, становится недостатком произведения; среди эстетических способностей не последнее место занимает способность в процессе производства «простукавать» произведение в поисках слабых мест; благодаря новому критика, резкая отповедь становятся объективным моментом самого искусства. У попутчиков, против которых все единодушно выступают, больше сил, чем у тех, кто отважно кичится существующим. Когда новое в соответствии со своей моделью, фетишизированным характером товара, становится фетишем, это заслуживает критики по существу, а не с чисто внешней стороны, только потому, что оно стало фетишем; в большинстве случаев при этом обнаруживается несоответствие между новыми средствами и старыми целями. Если возможности для нововведений исчерпаны, новое продолжают механически искать в его повторении, в результате чего тенденция развития нового меняется, перемещаясь в иное измерение. Абстрактное новое вполне может стать косным, застойным, может обратиться в свою противоположность – в одинаковое, неизменное. Фетишизация изгоняет из искусства всю его парадоксальность, в результате чего и искусство перестает быть самоочевидным, само собой разумеющимся, оно уже лишено уверенности в том, что произведение создается ради него самого, – а ведь именно эта парадоксальность образует жизненный нерв нового искусства. Новое желанно по необходимости, но в качестве «другого» оно вовсе не желанно. Желание связывает новое с вечно одинаковым, неизменным; отсюда взаимосвязь модерна и мифа. Новое стремится к неидентичному, но в результате этого намерения оно становится идентичным; современное искусство разучивает кунштюк Мюнхгаузена, стараясь идентифицировать неидентичное.

К проблеме инвариантности; эксперимент (I)

Признаки разложения, распада – вот печать, которой подтверждается подлинность модерна; именно с помощью этих средств современность отчаянно отрицает замкнутость вечно неизменного; одним из ее инвариантов является взрыв. Антитрадиционалистская энергия взвихривается всепожирающим смерчем. В данном отношении модерн – это миф, обращенный против самого себя; его вневременность становится катастрофой для мгновения, разрушающего непрерывность времени; выработанное В. Беньямином понятие диалектического образа содержит этот момент. Даже там, где современность сохраняет традиционные достижения технического характера, они уничтожаются в результате шока, который испытывает всё унаследованное от прошлого. Точно так же как категория нового явилась результатом исторического процесса, приведшего сначала к распаду специфической традиции, а потом и любой другой, так и модерн не является aberrацией, которую можно было бы выправить, вернувшись к почве, которая уже не существует и не должна существовать; в этом, как это ни парадоксально, основа модерна, придающая ему нормативный характер. И в эстетике нельзя отрицать наличия инвариантов, впрочем не имеющих особого значения ввиду выработанности их ресурса. В качестве модели может служить музыка. Нет смысла оспаривать тот факт,

что музыка принадлежит к искусствам, осуществляемым во времени, что музыкальное время, как бы мало ни совпадало оно со временем реального жизненного опыта, так же как и оно, необратимо. Тот, кто захотел бы выйти за рамки расплывчатых и самых общих положений, согласно которым задача музыки заключается в том, чтобы выразить отношение своего «содержания», своих внутривременных моментов ко времени, сразу же окажется в весьма узкой и ограниченной сфере. Ведь отношение музыки к формальному музыкальному времени определяется только отношением к нему конкретного музыкального содержания. Правда, довольно долго считалось, что музыка должна рационально организовать внутривременную последовательность развивающихся в ней событий, выводя одно событие из другого таким образом, чтобы обратимость их развития была столь же маловероятной, как и обратимость времени. Но необходимость такой временной последовательности, соответствующей движению времени, означала – не буквально, а в воображении – причастность к иллюзорному характеру искусства. В наши дни музыка поднимает мятеж против конвенциональной последовательности времени; во всяком случае, она дает возможность для самых различных решений проблемы музыкального времени. Насколько сомнительным остается вопрос, в состоянии ли музыка освободиться от времени как инвариантной величины, настолько же бесспорно время, став однажды предметом интеллектуальной рефлексии, из априорной категории превращается в конкретный момент длительности. Элемент насилия, присущий новому, за которым укоренилось название «экспериментальное начало», нельзя приписать субъективному образу мыслей или психологическому складу художника. Там, где внутреннему влечению не предуказаны жесткие формально-содержательные рамки, художники, обладающие богатыми творческими возможностями, объективно подталкиваются к эксперименту. А само понятие «эксперимент» тем временем, как это вообще показательно для категорий современного искусства, меняется в самой своей сущности. Первоначально это понятие означало лишь процесс, в ходе которого сознающая себя воля испытывала доселе неизвестные или недозволенные технические приемы. При этом по традиции молчаливо предполагалось, что будущее покажет, в состоянии ли результаты эксперимента соперничать с уже существующими нормами и канонами, обретут ли они, так сказать, законную силу. Эта концепция художественного эксперимента, став самоочевидной, само собой разумеющейся, в то же время представляется сомнительной в своем доверии к непрерывности процесса обновления искусства. Экспериментальная манера, как называют комплекс художественных приемов, неотъемлемым и обязательным компонентом которого является новое, сохранилась, но теперь, в связи со смещением эстетического интереса от самовыражающейся субъективности к адекватному отображению объекта, она означает качественно иное явление – тот факт, что художественный субъект использует методы, практический результат которых он не в состоянии предвидеть. Но и такой оборот дела не является чем-то абсолютно новым. Понятие конструкции, принадлежащее к основополагающим категориям современного искусства, всегда подразумевало примат конструктивной художественной техники над субъективным воображением. Конструкция делает необходимыми решения, которые не в состоянии представить себе ухо или глаз художника непосредственно, со всей ясностью и определенностью. Непредвиденное – это не только результат, у него есть и своя объективная сторона. Это обстоятельство выливается в новое качество. Субъект осознал утрату своего влияния, утрату своей власти, постигнув его под воздействием вызванной им же к жизни технологии, он превратил этот факт своего сознания в целую программу, может быть движимый неосознанным импульсом стремления обуздать угрожающую ему гетерономию, интегрировав ее в контекст субъективных начинаний, превратив в момент производственного процесса. К тому же неплохую службу сослужило ему то обстоятельство, что воображение, пропускающее художественное творение сквозь субъект, на что указывал Штокхаузен *, не представляет из себя четко определенную величину, но различается по степени своей остроты и расплывчатости. Плод нечеткого, расплывчатого воображения может исполь-

зоваться как специфическое художественное средство во всей его неясности и приблизительности. При этом экспериментальная творческая манера балансирует на лезвии ножа. Нерешенным остается вопрос, следует ли она восходящей к Малларме и сформулированной Валери программе, согласно которой субъект мог бы сохранить свою эстетическую силу, если бы, унижаясь перед лицом гетерономии, он продолжал владеть собой, или же акт капитуляции перед гетерономией означает отречение субъекта от самого себя. Во всяком случае, поскольку понимаемые в самом современном смысле слова экспериментальные процедуры, несмотря ни на что, носят субъективный характер, предположение, будто в результате экспериментирования искусство отчуждается, отказывается от своей субъективности и становится вещью в себе, за которую оно обычно старается выдать себя, носит совершенно фантастический характер.

Защита «измов»

Боль, вызываемая экспериментом, порождает ненависть к тому, что называют «измами», к художественным направлениям с развитым самосознанием, вооруженным программами и по возможности представленным различными группами и объединениями. Ненависть эта охватывает самый широкий круг людей – здесь и Гитлер, любивший осыпать дикими проклятиями «этих импрессионистов и экспрессионистов», и писатели, ревностные адепты политического авангардизма, видящие в самом понятии эстетического авангарда нечто подозрительное. Творчество Пикассо убедительно подтверждает эту истину в отношении кубизма до Первой мировой войны. Внутри «измов» очень отчетливо выделяется качество отдельных художников, хотя вначале творчество тех из них, кто наиболее ярко демонстрирует специфические особенности своей школы, оценивается чрезмерно высоко по сравнению с теми, кто не так последовательно воплощает в своем творчестве принципы программы направления, – таким в импрессионистическую эпоху был Писсарро. Пожалуй, в самом словоупотреблении понятия «изм», «школа», содержится едва заметное противоречие, поскольку оно, по-видимому, предполагает сознательное и целенаправленное устранение момента произвольности из искусства, – упрек, впрочем, чисто формальный по отношению к таким оклеветанным молвой как «измы» направлениям, как экспрессионизм и сюрреализм, которые именно произвольность творчества возводили в главный принцип своей художественной программы. Кроме того, в понятии «авангард», на многие десятилетия сохранившемся за направлениями, когда-то объявившими себя самыми прогрессивными, самыми передовыми, есть что-то смехотворное, что-то от комизма состарившейся юности. В трудностях, которые со всех сторон обступают так называемые «измы», отражается сложное положение искусства, эмансипированного от собственной самоочевидности. Сознание, от рефлексивных способностей которого зависит всё нормативно обязательное, всё необходимое для художественного творчества, в то же время демонтировало всю эстетическую нормативность – вот почему на ненавистные «измы» пала тень одного лишь неосознанного влечения, голого спонтанного желания. Мысль о том, что без наличия сознательной воли вряд ли когда-нибудь создавалось хоть сколько-нибудь значительное произведение искусства, в многократно обруганных «измах» становится частью их самосознания. Это сознание принуждает произведение искусства к внутренней организации, равно как и к внешней, поскольку произведения стремятся утвердиться в организованном по монополистическому принципу обществе. Истина, содержащаяся в сравнении искусства с организмом, привносится в него благодаря субъекту и его разуму. Истина эта давно поступила на службу самой иррационалистической идеологии рационализованного общества; поэтому те из «измов» ближе к истине, которые отрицают ее. Они ни в коем случае не связывают индивидуальные производительные силы, а, наоборот, развивают их, в том числе и в результате коллективного сотрудничества.

«Измы» как секуляризованные школы

Один из аспектов, связанных с «измами», только сегодня приобретает актуальность. Некоторые художественные направления обретают свое наивысшее художественное воплощение отнюдь не в крупных, значительных произведениях – В. Беньямин продемонстрировал это на примере немецкой драмы барокко⁴². Думается, то же самое можно сказать о немецком экспрессионизме и французском сюрреализме, который не случайно бросил вызов самому понятию «искусство», – момент, с тех пор навсегда ставший неотъемлемой особенностью аутентичного нового искусства. Но поскольку, несмотря ни на что, новое искусство оставалось искусством, глубинную причину этого вызова, этой провокации есть все основания искать в превосходстве искусства над произведением. Превосходство это воплощается в «измах». То, что в рамках произведения предстает неудавшимся или в виде простого примера, подтверждает также импульсы, которые вряд ли могут реализоваться в отдельном произведении, – это импульсы, присущие искусству, которое трансцендирует само себя; его идея ждет своего спасения. Заслуживает внимания тот факт, что недовольство «измами» редко распространяется на их исторический эквивалент – школы. «Измы» – это как бы их секуляризация, школы в эпоху, которая разрушила их как носителей традиционалистского начала. Их осуждают как что-то малопрстойное, неприличное, поскольку они не вписываются в схему абсолютной индивидуализации личности, оставаясь островками традиции, подрываемой принципом индивидуализации. Ненавидимое должно быть по меньшей мере одиноким, что явилось бы гарантией его бессилия, его исторической безрезультатности, его скорого и бесследного исчезновения. Школы стали противоположностью, антиподом современного искусства, что нашло свое эксцентричное выражение в мерах, принимаемых академиями против студентов, заподозренных в симпатиях к современным направлениям в искусстве. «Измы» – это тенденциозные школы, заменившие традиционный и институциональный авторитет авторитетом деловым, практическим. Солидаризироваться с ними лучше, чем их отрицать, хотя бы посредством антитезы модерна и модернизма. Критика композиционно не проявившегося *up to date*-бытия⁴³ не лишена оснований – нефункциональное, имитирующее функцию, представляет собой явление отсталое, ретроградное. Однако операция снятия, проделываемая модернизмом как настроение попутчиков подлинного модерна, неубедительна, поскольку без субъективной позиции, стимулируемой новым, никакой объективный модерн не может кристаллизироваться. По правде говоря, это различие демагогично: те, кто жалуется на модернизм, имеют в виду модерн, точно так же как попутчиков всегда атакуют, чтобы напасть на главных героев, к которым не осмеливаются приблизиться и чья выдающаяся роль импонирует конформистам. Критерий честности, которым фарисейски меряют модернистов, основан на довольстве «судей» и самими собой, и своим собственным положением – в этом и проявляется основная характерная черта реакционера от эстетики. Его фальшивая натура подтачивается и разлагается рефлексией, которая в наши дни стала художественным образованием. Критика модернизма, с целью оправдать истинный модерн, истинно современное искусство использует как предлог, чтобы представить умеренное искусство, за разумностью которого скрываются ждущие своего часа объедки тривиального благоразумия, в лучшем свете, нежели радикальное; в действительности же всё обстоит как раз наоборот. Искусство, оставшееся в прошлом, уже не распоряжается старыми средствами, которыми оно пользуется. История властно вторгается и в те произведения, которые отрицают ее.

⁴² Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von R. Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1969. S. 33 ff. [см.: Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025].

⁴³ Современное (англ.).

Осуществимость и случайность; современность и качество

В резком противоречии с традицией новое искусство подчеркивает важность сделанного, произведенного – момент, некогда замалчивавшийся. В нем *θέσει*⁴⁴ настолько возросла, что все попытки утопить его – процесс производства – в вещи, предмете, произведении заранее были обречены на неудачу. Уже предыдущее поколение ограничивало чистую имманентность произведений искусства, которую оно же возвышало до крайних пределов, – ограничивало с помощью автора, выступавшего в роли комментатора, посредством иронии, посредством массы используемого материала, искусно оберегаемого от вмешательства искусства. В этом источник того удовольствия, которое возникает при замене произведений искусства процессом их производства. Сегодня любое произведение возможно в качестве того, что Джойс в «Поминках по Финнегану» назвал *work in progress*⁴⁵, прежде чем опубликовал весь роман целиком. Но то, что по самой своей структуре возможно лишь как возникающее и становящееся, не может, не прибегнув ко лжи, выдавать себя за завершенное, «готовое». Искусство не в состоянии умышленно, сознательно выйти за рамки этой апории. Несколько десятилетий тому назад Адольф Лоос писал, что орнаменты невозможно выдумать⁴⁶; сообщенные им сведения вполне возможно применить и к другим областям художественного творчества. Чем больше искусство создает, ищет, изобретает, выдумывает, тем непонятнее становится, а можно ли что-нибудь создать и изобрести. Радикально «сделанное» искусство ограничено в своих возможностях проблемой собственной «изготавливаемости». В прошлом вызывает протест именно то, что сконструировано, рассчитано, не стало вновь тем, что около 1800 года называли бы природой. Прогресс искусства как процесса изготовления произведений и сомнение в этом образуют контрапункт относительно друг друга; и действительно, этот прогресс сопровождается тенденцией к абсолютной произвольности, проявляющейся в различных сферах искусства – от спонтанности, автоматического письма, насчитывающего скоро вот уже пятьдесят лет, до ташизма и «случайной» музыки современности; с полным основанием констатируется соединение технически целостного, полностью «сделанного» произведения искусства с абсолютно случайным; правда, сделанным оказывается как раз «несделанное».

«Вторая рефлексия»

Истина нового, как еще не освоенной области, – в его непреднамеренности. Это противопоставляет ее рефлексии, движущему началу нового, и увеличивает ее потенциал, поднимая на уровень «второй рефлексии». Данная рефлексия является прямой противоположностью ее обычного философского понятия, нашедшего свое выражение, например, в шиллеровском учении о сентиментальном искусстве, суть которого сводится к тому, что в произведения искусства вкладываются разного рода устремления. «Вторая рефлексия» рассматривает способ самовыражения, язык произведения искусства в самом широком понимании этого слова, но целью ее является слепота. Об этом свидетельствует пароль «абсурдный», как всегда неудачный. Отказ Беккета от интерпретации собственных произведений, связанный с великолепным пониманием художественной техники, всех особенностей художественной материи, языкового материала, – это не результат чисто субъективной антипатии – с ростом рефлексии, с увеличением ее силы суть содержания затемняется. Конечно, объективно это не освобождает от необходимости интерпретации, как будто бы нет ничего, что можно было бы интерпретировать; удо-

⁴⁴ Субъективность (*греч.*).

⁴⁵ Работа в процессе (*англ.*).

⁴⁶ Loos A. *Sämtliche Schriften* / hg. von F. Glück, Bd. I. Wien u. München, 1962. S. 278, 393 [*Лоос А. Полн. собр. соч.*].

влетвориться этим значило бы стать жертвой той неразберихи, что возникает, как только речь заходит об абсурдном. Произведение искусства, полагающее, что содержание является его собственным порождением, впадает благодаря присущему ему рационализму в наивность самого дурного тона – именно здесь пролегает исторически обозримая граница, которую не смог переступить Брехт. Неожиданно подтверждая выводы Гегеля, «вторая рефлексия» по отношению к «первой рефлексии» словно возрождает наивность в отношении содержания. Из великих драм Шекспира удастся выжать столь же мало того, что сегодня называется содержанием, как и из пьес Беккета. Но затемнение – это функция измененного содержания. Это содержание является отрицанием абсолютной идеи, если оно уже не отождествляется с разумом так, как это постулировал идеализм; оно осуществляет критику всемогущества разума, если оно уже не формируется в соответствии с нормами дискурсивного мышления. Темнота абсурда – это темнота прошлого, присутствующая в новом. Ее необходимо интерпретировать именно как темноту, а не подменять ясностью и светом смысла.

Новое и длительность

Категория нового породила один конфликт. Несколько напоминающий разгоревшийся в XVII веке *querelle des anciens et des modernes*⁴⁷, конфликт между новым и длительностью. Произведения искусства всегда создавались в надежде, что им предстоит долгая жизнь во времени; временная длительность тесно связана с понятием искусства, сущность которого – в объективации. Благодаря существованию во времени искусство восстает против смерти; кратковременная вечность существования произведений – это аллегория реальной, неиллюзорной вечности. Искусство – это видимость того, что неподвластно смерти. Сказать, что никакое искусство не вечно, – значит, в сущности, повторить абстрактную фразу о бренности всего земного; в контексте этого утверждения содержание воспринимается лишь в метафизическом плане, в его отношении к идее воскрешения. Страх перед тем, что жажда нового вытеснит стремление художника дать своему произведению долгую жизнь во времени, порожден не только реакционным злопыхательством в адрес нового искусства. В корне разрушено само стремление создавать шедевры, которые жили бы в веках. То, что уничтожает традицию, вряд ли может рассчитывать на существование традиции, в русле которой оно могло бы сохраниться. Оснований для этого тем меньше, что бесконечное множество произведений, которые обладали качествами, обеспечивавшими им, казалось бы, долгую жизнь, – именно это предусматривал классицизм – почтили вечным сном – вечное умерло, прихватив с собою и категорию длительности. Понятие архаического в меньшей степени характеризует определенный этап в истории искусства, чем состояние, в котором пребывают давно умершие, окончившие свою жизнь произведения. Произведения не властны над собственной жизнью, не от них зависит ее продолжительность; в наименьшей степени она гарантируется там, где из произведения в угоду вечному, вневременному безжалостно изгоняется всё, что представляется злободневным, отвечающим духу времени. Дело в том, что это происходит за счет отношения произведения к обстоятельствам, на базе которых только и формируются условия, обеспечивающие долгую жизнь произведения во времени. Из сиюминутного, эфемерного намерения автора, какое лежало в основе пародии Сервантеса на рыцарские романы, возник «Дон Кихот». Понятию временной длительности, «вечности» присущ египетский, мифологически беспомощный архаизм; периодам творческой активности в искусстве, надо полагать, чужда мысль о «вечности», «нетленности». По всей вероятности, она обретает особую остроту только в тех случаях, когда долгая жизнь произведений становится сомнительной и произведения, ощущая всю свою слабость и несостоятельность, отчаянно цепляются за идею «вечности». То, что на

⁴⁷ Спор древних и новых (*франц.*).

отвратительном жаргоне национализма некогда звалось непреходящей ценностью произведений искусства, всё мертвое, формальное, апробированное, смешивается со скрытыми возможностями выживания произведения, с потаенными зародышами его будущей жизни. Категория непреходящего издавна, еще с самовосхваления Горация, воспевшего памятник, что долговечнее бронзы, носит апологетический характер; она чужда тем произведениям искусства, которые были созданы не в доказательство милостей Августа, а ради идеи аутентичности, носящей на себе не только следы авторитарного начала. «И прекрасное должно умереть!»⁴⁸ – в этой фразе куда больше истины, чем в нее вкладывал Шиллер. Она справедлива не только в отношении прекрасных произведений, не только тех из них, которые разрушены, или забыты, или стали недоступны для восприятия, превратившись в загадку, но и в отношении всего, что создается из красоты и что по традиционной идее красоты должно оставаться неизменным, являясь составными элементами формы. Вспомним о категории трагического. Она, на наш взгляд, представляет собой эстетическое выражение зла и смерти и, казалось бы, должна существовать до тех пор, пока в мире существуют зло и смерть. И тем не менее это уже невозможно. То, в чем когда-то педанты от эстетики усердно изыскивали разницу между трагическим и печальным, становится приговором над трагическим – то утверждение смерти, идея, согласно которой в гибели конечного загорается свет бесконечного, смысл страдания. Сегодня негативные произведения искусства безоговорочно пародируют трагическое. Всё искусство скорее печально, чем трагично, – особенно то, которое кажется безмятежным и гармоничным. В понятии эстетической длительности – как и во многом другом – обретает новую жизнь *prima philosophia*⁴⁹, находящая себе убежище в изолированных абсолютизированных производных после того, как она пережила свое крушение в качестве тотальности. Совершенно очевидно, что длительность, которой жаждут произведения искусства, моделируется также по образу и подобию неотъемлемого владения, передаваемого по наследству; духовное достояние должно стать такой же собственностью, как и материальное, ценностью становится дерзновенное кощунство духа, остающегося тем не менее во власти владеющего им собственника. Поскольку произведения искусства фетишизируют надежду на долгую жизнь, они страдают недугом, сулящим им неминуемую смерть, – обволакивающий их слой, обеспечивающий произведению неотчуждаемость, одновременно душит их. Некоторые произведения высочайшего художественного уровня хотели бы потеряться во времени, чтобы не стать его добычей; тем самым они вступают в непримиримое противоречие с тенденцией, принуждающей их к объективации. Эрнст Шён как-то говорил о непревзойденном *poblesse*⁵⁰ фейерверка, единственного искусства, не способного длиться, а вспыхивающего и сгорающего за считанные мгновения. В конце концов, в духе этой идеи следовало бы интерпретировать и такие временные искусства, как драма и музыка, противостоящие овеществлению, без которого они не могли бы существовать и которое тем не менее унижает их. Такого рода соображения при современном развитии средств механической репродукции произведений выглядят устаревшими, но недовольство и неудовлетворенность ими может обернуться и недовольством всё усиливающимся всемогуществом длительности искусства, развивающимся параллельно с разрушением его «вечной», непреходящей природы. Если бы искусство отказалось от выведенной в свое время на чистую воду иллюзии длительности, если бы оно из симпатии к эфемерно живому смирилось с собственной брэнностью, это отвечало бы концепции истины, которая не рассматривает искусство как абстрактно длящийся феномен, не претерпевающий в своей «жизни» никаких изменений, а отчетливо осознает его временную природу. Если искусство в целом является результатом секуляризации трансцендентного начала, то всякое искусство принимает участие в диалек-

⁴⁸ Из стихотворения Ф. Шиллера «Нения».

⁴⁹ Первая философия (*лат.*).

⁵⁰ Благородство (*франц.*).

тике Просвещения. Искусство вносит в эту диалектику эстетическую концепцию антиискусства; никакое искусство, пожалуй, уже немислимо без наличия этого момента. Но отсюда следует по меньшей мере вывод о том, что искусство должно выходить за рамки собственного определения, собственного понятия, чтобы сохранить ему верность. Мысль об упразднении искусства делает искусству честь, ибо она свидетельствует о его благородном стремлении к истине. Однако выживание разрушенного искусства выражает не только *cultural lag*⁵¹, слишком медленное преобразование надстройки. Сила сопротивляемости искусства в том, что ставший реальностью материализм одновременно отрицает сам себя, отвергая власть материальных интересов. В самой своей слабости искусство предвосхищает рождение духа, возможного лишь при этих условиях. Этот дух возникает в силу объективной потребности, благодаря тому, что в нем нуждается мир, в противовес субъективной потребности людей в искусстве, в наши дни носящей исключительно идеологический характер; искусство может развиваться лишь как следствие этой объективной потребности.

Диалектика интеграции и «субъективный пункт»

То, что когда-то было вполне обычным, заурядным, не требовавшим особых усилий, становится достижением – тем самым интеграция связывает, разумеется, центробежные противодействующие силы. Словно водоворот, интеграция всасывает всё то многообразие, которым и определялось искусство. В остатке получается абстрактное единство, свободное от антитетического момента, благодаря чему оно и становится единством. И чем успешнее идет интеграция, тем больше она превращается в пустую трату сил, не дающую никакого результата; телеологически она выливается в детское «конструирование» с помощью игрушечных инструментов. Сила, дающая субъекту эстетического творчества возможность интеграции материала, которым он располагает, является в то же время и его слабостью. Он отрекается от отчужденного от него в силу его абстрактности единства и отбрасывает, отрекаясь, свою надежду в сферу слепой необходимости. Если всё новое искусство рассматривать как постоянное вмешательство субъекта, который уже ни в коем случае не намерен допускать традиционную бессознательную игру сил в произведениях искусства, то перманентным «интервенциям» Я соответствует стремление освободить его, ввиду его слабости, от висящего на нем груза – в полном согласии с древним как мир механическим принципом буржуазного духа, требующим овеществления субъективных усилий, как бы перенесения их за пределы субъекта, ошибочно принимая эти «разгрузки» за гарантию совершенно неуязвимой объективности. Техника, эта удлиненная рука субъекта, всегда уводит прочь от субъекта. Тенью автаркического радикализма искусства является его безмятежное благодушие, абсолютная красочная композиция граничит с трафаретом, по которому на обои наносится рисунок. В то время как американские отели увешаны абстрактными картинами, написанными *à la manière de...*⁵², социальная цена эстетического радикализма не слишком высока, ему приходится за это расплачиваться – радикализм совершенно перестает быть радикальным. Из опасностей, подстерегающих новое искусство, самая серьезная та, что не связана ни с какой опасностью. Чем решительнее искусство отталкивает от себя то, что является преднаходимой данностью, тем более фундаментально оно отбрасывается к тому, что вполне обходится без каких-либо «заимствований» у всего, что искусством отброшено и стало ему чуждым, – к точке чистой субъективности, своей собственной и тем самым – абстрактной. Развитие в этом направлении было ярчайшим образом предвосхищено крайним крылом экспрессионизма, включавшим и дадаизм. В упадке экспрессионизма повинен не только недостаток общественного резонанса – удержаться на прежнем уровне не позво-

⁵¹ Здесь: культурное отставание (*англ.*).

⁵² В манере (*франц.*).

лило сужение сферы доступного, понятного читателю и зрителю, тотальность отказа от мира, отрицания его, завершившегося уж совсем бедным выразительным средством – криком, или беспомощной жестикующей, или каким-то жалким лепетом, сводившимся буквально к этому самому бормотанию – «да-да». Это доставляло удовольствие как сторонникам этого направления, так и конформистам, поскольку тем самым признавалась невозможность художественной объективации, которую всё же постулирует всякое искусство, всякая форма художественного выражения, хочет оно того или нет; конечно, что остается после этого, как же в таком случае не кричать. Вполне логично дадаисты попытались устранить этот постулат; программа их последователей, сюрреалистов, отказывалась от искусства, однако так и не смогла окончательно отвергнуть его. Сюрреалисты исповедовали истину, выраженную в такой фразе: «Лучше никакого искусства, чем ложное искусство», но им отомстила видимость абсолютной субъективности, существующей-для-себя, которая опосредуется объективно, не будучи в силах эстетически выйти за границы для-себя-бытия. Чужеродность отчужденного эстетическая субъективность выражает, только возвращаясь к самой себе. Мимесис связывает искусство с частным человеческим опытом, и только он является опытом для-себя-бытия. Невозможность удержаться в определенной точке, на определенном уровне, никоим образом не обусловлена тем, что в этой точке произведение искусства лишается той «инакости», на основе которой эстетический субъект только и объективируется. Совершенно очевидно, что понятие длительности, столь же неизбежное, сколь и проблематичное, несовместимо с идеей точки достигнутого пункта как точечного временного явления. В искусстве были не только экспрессионисты, делавшие с возрастом уступки, когда им пришлось задуматься над тем, как заработать себе на жизнь, не только дадаисты, обращавшиеся в иную веру или примыкавшие к коммунистической партии, – художники с незапятнанной репутацией, «неподкупные», какими были Пикассо и Шёнберг, сдвинулись с этой точки, вышли за пределы достигнутого. При этом, совершая свои первые усилия по достижению нового образа мыслей и чувств, так называемого нового эстетического порядка, они сталкивались со вполне ощутимыми и вызывавшими явные опасения трудностями. Тем временем перед ними разворачивалась во всей полноте вся сложность искусства вообще. Любой прогресс в области искусства, любое продвижение вперед от пункта, достигнутого искусством на данный момент, до сих пор оплачивалось ценой отступления на старые позиции путем уподобления с уже бывшим когда-то по произволу самоустановившимся эстетическим порядком. За последние годы Сэмюэля Беккета охотно упрекали в том, что он повторяется в изложении своей концепции; он же с явно провокационными целями подставил себя под огонь критики. Он верно осознавал происходящее, понимая как необходимость дальнейшего продвижения вперед, так и его невозможность. Финальная сцена пьесы «В ожидании Годо», когда персонажи маршируют, не двигаясь с места, символизируя этим основополагающий образ всего творчества Беккета, тонко реагирует на ситуацию. Его творчество представляет собой экстраполяцию негативного *κόρος*⁵³. Полнота мгновения оборачивается бесконечным повторением, совпадая с ничто, с небытием. Рассказы Беккета, которые он саркастически называет романами, содержат так мало предметных описаний общественной реальности, что выглядят – по широко распространенному недоразумению – как символическое изображение глубинных, основополагающих человеческих взаимоотношений, сведенное к тому минимуму реалий человеческого существования, что сохраняется и *in extremis*⁵⁴. Но эти романы, думается, затрагивают основные, глубинные слои опыта *hic et nunc*⁵⁵, привнося в него парадоксальную динамику. Романы эти отличает как объективно мотивированная утрата объекта, так и соответствующее ей «обнищание» субъекта. Под всей техникой монтажа и документальной

⁵³ Особый, значимый момент времени (*греч.*).

⁵⁴ Здесь: на смертном одре (*лат.*).

⁵⁵ Здесь и сейчас (*лат.*).

манерой, под всеми попытками избавиться от иллюзии смыслообразующей субъективности подведена черта. И там, где реальности предоставлен свободный доступ, именно там, где она, по всей видимости, вытесняет то, что было некогда результатом деятельности поэтического субъекта, с этой самой реальностью дело обстоит вовсе не так гладко. Ее напряженные отношения с лишенным власти и силы субъектом, который она делает совершенно несоизмеримым с опытом, превращают в нереальную саму реальность. Излишек реальности – это гибель реальности; и, убивая субъект, она сама себя обрекает на смерть; в этом переходе и проявляется то художественное начало, которое наличествует в антиискусстве. Беккет совершает этот переход с явной целью аннигиляции реальности. Чем более тоталитарный характер носит общество, чем в более полной степени оно становится не терпящей инакомыслия системой, тем больше произведения, накапливающие опыт этого процесса, становятся ее «другим». Если понятием «абстрактность» пользует как бог на душу положит, не соблюдая строгих принципов его применения, то это свидетельствует о разрыве с предметно-материальным миром именно там, где от него не остается ничего, кроме его *caput mortuum*⁵⁶. Новое искусство так же абстрактно, насколько абстрактными стали реальные взаимоотношения людей. Категории реалистического и символического в равной мере не котируются больше. Поскольку власть внешней реальности над субъектами и формами их реакции на нее стала абсолютной, произведения искусства могут противостоять этой власти, лишь уподобляясь ей, стирая все различия между ними. Но в нулевой точке, где сосредоточена самая сущность прозы Беккета, подобно силам, содержащимся в бесконечно малых физических величинах, возникает второй мир, мир образов, столь же печальный, сколь и богатый, в котором сконцентрирован исторический опыт, в своей непосредственности непричастный к главному, к опустошению субъекта и реальности, к утрате ими своей сущности. Всё жалкое, убогое, всё испорченное и поврежденное – это отпечаток, негатив управляемого мира. В принципе Беккет – реалист. И в живописи, носящей несколько туманное название «абстрактной», еще сохраняется кое-что от традиции, которую она безжалостно искореняет; это относится, по всей вероятности, к тому, что ощущается уже в традиционной живописи, если только ее произведения рассматриваются как картины, а не как отображение чего-то. Искусство осуществляет разрушение конкретного, овеществления, чего не хочет реальность, в которой конкретно-вещное есть лишь маска абстрактного, определенная частность, единичность, экземпляр, только представляющий всеобщее и вводящий относительно него в заблуждение, идентичный в своей вездесущности монополии. Это поворачивает его острие назад, против всего традиционного искусства. Достаточно лишь немного удлинить линии эмпирии, чтобы понять, что конкретное существует только для того, чтобы какое-то явление, выделяющееся из общей массы явлений, можно было идентифицировать, сохранить и купить. Опыт опустошен; нет опыта, в том числе и такого, который непосредственно порвал с коммерцией, который остался бы «необъеденным», которого не коснулись бы хищные зубы. Происходящие в самой сердцевине экономики процессы концентрации и централизации, властно притягивающие к себе рассеянные явления и оставляющие самостоятельно существующие элементы вне поля своего притяжения исключительно для официальной статистики, оказывают влияние на всю духовную жизнь общества, вплоть до тончайших духовных ее «прожилок», причем часто не удается даже выяснить, каким именно путем, с помощью каких «посредников» осуществляется это влияние. Лживая персонализация, фальшивый интерес к личности в политике, глупая болтовня о человеке в обстановке бесчеловечности адекватны объективной псевдоиндивидуализации; но поскольку никакое искусство невозможно без индивидуализации, это становится для него непереносимой тяготой. Один и тот же фактический материал получает лишь иную огласовку, предстает лишь в ином свете благодаря упоминанию о том, что современная ситуация, в которой находится искусство, чужда тому,

⁵⁶ Букв.: «мертвая голова», череп; здесь: бранные останки (лат.).

что на жаргоне реальности, называющем вещи своими именами, именуется высказыванием. Эффектный вопрос, задаваемый драматургией ГДР, – а что он хочет этим сказать? – вполне достаточен, чтобы запугать авторов, свыкшихся с постоянными окриками и одергиваниями, но он встречает открытый протест, когда его адресуют пьесам Брехта, творческая программа которого, в конце концов, предусматривала стимулирование мыслительных процессов, а не предоставление зрителям готовых афоризмов и крылатых выражений, – в противном случае все разговоры о диалектическом театре изначально теряли бы свой смысл. Попытки Брехта умертвить субъективные нюансы и полутона с помощью объективности, обретшей также жесткую понятийную форму, являются художественными средствами, принципом стилизации в его лучших работах, а не *fabula docet*⁵⁷, трудно выяснить, что имел в виду драматург в «Жизни Галилея» или в «Добром человеке из Сезуана», пьесах, содержание которых не совпадает с субъективным намерением автора. Аллергия на оттенки выражения, его пристрастие к качеству, которое импонировало бы ему, не совсем верно понимаемому протокольный язык позитивистов, само по себе является формой выражения, красноречивой лишь в качестве определенного отрицания. Сколь мало искусство в наши дни может быть языком чистого чувства, каким оно никогда и не было, как и языком самоутверждающейся души, столь же мало способно оно бежать за тем, что должно быть достигнуто посредством обычного, общепринятого, традиционного познания, как, например, социальный репортаж, своего рода оплата в рассрочку необходимых эмпирических исследований. Пространство, которое остается произведениям искусства, занимающим место между дискурсивным варварством и поэтическим приукрашиванием, вряд ли больше того пункта индифферентности, в который «зарылся» Беккет.

Новое, утопия, негативность

Отношение к новому напоминает модель поведения ребенка, ощупью ищущего на клавиатуре рояля еще никем не слыханный, никем не взятый аккорд. Но ведь этот аккорд существовал всегда, поскольку возможности комбинации звуков ограничены и, собственно, всё уже заключено в клавиатуре. Новое – это не само новое, а тоска по нему, которой больно всё новое. То, что ощущает себя утопией, остается негативом, отрицанием существующей реальности, находясь в кабале у нее. Среди современных антиномий центральное место занимает та, согласно которой искусство должно и хочет быть утопией – и тем решительнее, чем сильнее реальное положение вещей и социальных функций искажает утопию; при этом искусство, чтобы не предать утопию ради видимости и утешения, не имеет права быть утопией. Осуществление утопических устремлений искусства означало бы конец существования искусства во времени. Гегель первым осознал, что это в скрытом виде заложено в понятии искусства. То, что его пророчество не сбылось, объясняется такой парадоксальной причиной, как его исторический оптимизм. Он предал утопию, конструируя существующее, представляя его в виде абсолютной идеи. Учению Гегеля, согласно которому мировой дух преодолевает форму искусства, оставляя ее позади как пройденный этап, противостоит другое его положение, относящее искусство к противоречивой сфере существования, продолжающей жить вопреки всей утверждающей философии. Особенно ярко это проявляется на примере архитектуры – как только она, удрученная функциональностью формы и своим тотальным приспособленчеством, шла на поводу у желания предаться самой безудержной фантазии, она тут же оказывалась жертвой китча. Искусство столь же мало способно конкретизировать утопию, как и теория, даже в негативном плане. Новое – это криптограмма, олицетворяющая картину гибели; только путем ее абсолютного отрицания искусство выражает невыразимое – утопию. В этой картине собраны все стигматы отталкивающего и отвратительного, что только есть в новом искусстве. В силу

⁵⁷ Здесь: сказанное учит (*лат.*).

своего непримиримого отказа от видимости примирения с действительностью это искусство прочно удерживает эти элементы в сфере непримиримого, отражая подлинное сознание эпохи, в которой реальная возможность осуществления утопии – согласно которой земля в результате развития производительных сил уже сейчас, здесь, непосредственно может стать раем – на самом высшем уровне своего развития соединяется с возможностью тотальной катастрофы. В картине этой катастрофы – не отображении реальности, а шифре ее потенциальной возможности, – освободившись из-под власти тотальности, снова проявляется магическое свойство искусства, которым оно отличалось на древнейших стадиях своего развития; искусство словно хочет своими заклинаниями предотвратить катастрофу, нарисовав ее картину. Табу, наложенное на исторический телос (цель), является единственной легитимацией того, чем новое компрометирует себя в практически-политическом смысле, – своим проявлением в качестве самоцели.

Современное искусство и индустриальное производство

Острие, которое искусство обращает в сторону общества, в свою очередь носит общественный характер, являясь противодействием тупому давлению со стороны *body social*⁵⁸; как внутриэстетический прогресс производительных сил техники, оно теснейшим образом связано с прогрессом внеэстетических производительных сил. Порой эстетически развязанные, освобожденные производительные силы представляют собой то реальное освобождение, которому препятствуют производственные отношения. Организованные усилиями субъекта произведения искусства могут *tant bien que mal*⁵⁹ сделать то, чего не допускает общество, организованное без участия субъектов; уже городское планирование плетется в хвосте у искусства, безнадежно отставая от замысла художника, планирующего создать великое произведение искусства, не преследующее какой-либо определенной «полезной» цели. Антагонистическое противоречие, содержащееся в понятии «техника» как явления, детерминированного внутриэстетически и в то же время развивавшегося за пределами произведений искусства, не следует возводить в абсолют. Оно возникло исторически и может прекратиться. Уже сегодня художественное производство возможно в электронике, с помощью специфического использования средств, возникших вне сферы искусства. Совершенно очевиден качественный скачок от руки, рисующей животных на стене пещеры, к камере, позволяющей видеть изображение одновременно в бесчисленном множестве мест. Но объективация пещерной графики по отношению к непосредственно увиденному уже содержит в себе потенциальную возможность технического процесса, способствующего отделению увиденного от субъективного акта видения. Любое произведение, будучи предназначено для многих, по идее уже является своей собственной репродукцией. То, что Бенямин, осуществляя дихотомию произведения искусства на ауратическое и технологическое, подавлял этот момент единства в угоду различию, могло бы послужить основанием для диалектической критики в адрес его теории. Похоже, понятие современности, модерна, хронологически возникло куда раньше, чем историко-философская категория модерна; но эта категория не носит хронологический характер, это выдвинутый Рембо постулат проникнутого самым прогрессивным сознанием искусства, в котором самая передовая и утонченная художественная техника насыщена самым передовым и изощренным опытом. Но опыт этот, поскольку он является общественным, носит критический характер. Такой модерн, такое современное искусство должно продемонстрировать, что оно идет вровень с эпохой высокоразвитого индустриализма, а не просто освещать ее как тему художественного творчества. Его собственная манера и формальный язык должны спонтанно реагировать на ситуацию; спонтанная реакция

⁵⁸ Социальное тело, социальный организм (*англ.*).

⁵⁹ Кое-как, с грехом пополам (*франц.*).

как норма отношения к действительности характеризует постоянную парадоксальность искусства. Поскольку ничто не может избежать опыта, связанного с той или иной ситуацией, ничто из того, что делает вид, будто уклоняется от него, и не принимается во внимание. Во многих аутентичных произведениях современного искусства темы, связанные с промышленным производством, тщательно избегаются из недоверия к машинному искусству как псевдоморфозе, но именно благодаря этому, отвергаемые вследствие сведения к тому, с чем можно мириться, и в силу усовершенствованной конструкции, эти темы обретают значимость; именно это происходит в творчестве Клее. Этот аспект современного искусства изменился так же мало, как и факт индустриализации, имеющий определяющее значение для процесса жизни людей; это придает эстетическому понятию модерна его поразительную инвариантность. Такая неизменность обеспечивает исторической динамике не меньше возможностей для проявления, чем сам способ промышленного производства, изменившийся за последние сто лет, претерпевший эволюцию от фабрики XIX века через массовое производство до автоматизации. Содержательный момент художественного модерна черпает свою силу из того обстоятельства, что любые прогрессивные технологии материального производства и его организации не ограничиваются той областью, в которой они зародились. Каким-то, еще плохо проанализированным социологами способом они распространяют свое воздействие из этих областей на отдаленные от них сферы жизни, глубоко проникая в зону субъективного опыта, который не замечает этого и оберегает свои «заповедники». Современное искусство, которое в силу своего опыта и как выражение кризиса опыта абсорбирует то, что создает индустриализация при существующих господствующих производственных отношениях. Это ведет к складыванию негативного канона, возникновению запретов на то, что такой модерн отвергает в опыте и технике; и такое определенное отрицание снова становится чуть ли не каноном того, что необходимо делать. То, что такой модерн – это нечто большее, чем не имеющий четкого определения дух времени или умудренное опытом современное бытие, обусловлено освобождением производительных сил от опутывавших их оков. Модерн определяется общественным образом в результате конфликта с производственными отношениями и внутриэстетически, путем отказа от уже использованных и устаревших приемов художественной техники. Современность, современность, будет скорее всякий раз оппонировать господствующему в различные эпохи духу времени, как это она вынуждена делать сегодня; радикальный художественный модерн кажется решительным сторонникам потребления продуктов культуры старомодно серьезным и в силу этого сумасшедшим. Нигде историческая сущность любого искусства не выражается с такой силой и яркостью, как в качественной необоримости модерна; мысль об изобретениях в сфере материального производства – не просто ассоциация. Значительные произведения искусства намеренно уничтожают все реалии своего времени, не достигшие их уровня. Поэтому возникающее при этом злое чувство является, пожалуй, одной из причин того, почему столь многие образованные люди всячески отгораживаются от модерна, видя в убийственной исторической силе современного искусства виновника разложения того, за что так отчаянно цепляются владельцы культурных ценностей. Несостоятельным модерн, в прямой противоположности с расхожими клишеобразными представлениями о нем, бывает не там, где, если пользоваться фразеологией любителей клише, он заходит слишком далеко, а там, где он не идет достаточно далеко, где произведения, которым не хватает последовательности, хромают на обе ноги, плетясь по замкнутому кругу. Только произведения, не боящиеся подвергнуть себя опасности, имеют шансы на жизнь в будущих поколениях, если они еще имеются, а не те из них, которые из страха перед эфемерным проигрывают себя прошлому. Осуществляемые сторонниками реставраторских настроений попытки ренессанса умеренного модерна терпят крах даже в глазах (и ушах) совсем не передовой публики.

Эстетическая рациональность и критика

Из материального понятия модерна, полемически заостренного против иллюзии органичной сущности искусства, вытекает осознание необходимости владения средствами модерна. В этом также происходит соединение материального и художественного производств. Требование идти до крайних пределов продиктовано рациональным отношением к материалу, а не стремлением к псевдонаучному соревнованию с рационализацией расколдованного мира. Это обстоятельство категорически отделяет материальную сторону модерна от традиционализма. Эстетическая рациональность стремится к тому, чтобы каждое художественное средство – и само по себе, и по своей функции – было столь четко определенным и целенаправленным, чтобы сделать то, на что уже не способны традиционные средства. Крайности возникают в силу самой художественной технологии, а не только благодаря бунтарскому умонастроению. Само понятие умеренного модерна – в корне противоречиво, поскольку оно препятствует развитию эстетической рациональности. То, что каждый момент в художественном творении выполняет ту задачу, которую он должен выполнять, непосредственно совпадает с желаемым представлением о модерне – всё умеренное уклоняется от следования этому представлению, поскольку принимает на вооружение средства существующей реально или сфальсифицированной традиции, приписывая ей обладание властью, которой она уже не располагает. Объявлять модерн умеренным за его честность, которая удерживает его от слепого следования моде, было бы нечестно ввиду тех льгот и поблажек, которыми такой модерн пользуется. Непосредственность художественной манеры, на которую он претендует, носит целиком опосредованный характер. Наиболее прогрессивный общественный уровень развития производительных сил, осознанный обществом, определяет уровень постановки проблемы, связанной с глубинной сущностью эстетических монад. Всем своим видом произведения искусства показывают, где искать ответ на этот вопрос, который, однако, сами они, без постороннего вмешательства, дать не могут; только это и составляет освященную временем, узаконенную традицию в искусстве. Любое значительное произведение оставляет в своем материале и технике следы, идти по которым и предназначено модерну как давно ожидаемому, необходимому явлению, а не «вынюхивать», что носится в воздухе. Это предназначение конкретизируется посредством критического начала. Следы, оставленные в материале и художественной технике, на которые ориентируется любое качественно новое произведение, – это шрамы, пролегли там, где предшествующие произведения потерпели неудачу. И, сталкиваясь с последствиями этих поражений, страдая от них, новое произведение выступает против тех произведений, которые оставили эти следы; причина того, что историзм трактует как проблему поколений в искусстве, именно в этом, а не в смене чисто субъективного жизнеощущения или установившихся стилей. Это признает еще агон (борьба, состязание в греческой трагедии), и только пантеон нейтрализованной культуры вводит на этот счет в заблуждение. Правда произведений искусства неразрывно связана с имеющимся в них критическим потенциалом. Поэтому произведения и критикуют друг друга. Именно это, а не историческая последовательность их взаимосвязей и зависимостей объединяет произведения искусства; «произведение искусства – смертельный враг другого произведения искусства»; единство и целостность истории искусства – это диалектическая форма решительного отрицания. И никак иначе искусство не может служить исповедуемой им идее примирения. Именно такая – пусть слабая и несовершенная – идея подобного диалектического единства рождает у художников одного жанра независимо от их отдельных произведений ощущение, что все они делают одно дело, связанные незримыми нитями друг с другом.

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.